



UNIVERSIDAD DE GRANADA

**CONSTRUCCIONES FÍLMICAS
Y CONDICIONANTES HISTÓRICOS
DE LA IMAGEN DE
LA BOGOTÁ CONTEMPORÁNEA**

D^a. M^a de Czestochowa Molina Serrano
2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: María de Czestochowa Molina Serrano

ISBN: 978-84-9125-956-5

URI: <http://hdl.handle.net/10481/44064>

CONSTRUCCIONES FÍLMICAS Y CONDICIONANTES HISTÓRICOS
DE LA IMAGEN DE LA BOGOTÁ CONTEMPORÁNEA

Tesis Doctoral realizada por M^a de Czestochowa Molina Serrano
presentada en la
Universidad de Granada

Director Dr. Francisco Salvador Ventura

*“La vida es muy corta
para estar viendo
cine malo”.*

Luis Ospina

PREFACIO

Quiero comenzar este estudio agradeciendo al Profesor Francisco Salvador Ventura (quien, además de ser mi profesor y la persona que ha dirigido con interés, dedicación y paciencia este trabajo, es un gran amigo) las indicaciones en lo académico y en lo estético que han hecho posible la realización de esta Tesis que sin él, hubiera sido uno más de los proyectos que van quedando abandonados en el cajón de sastre que llenamos a lo largo de la vida.

Agradezco también los informes positivos emitidos por los Profesores Dr. Tomás Pérez Vejo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México D. F. y Dr. Rafael Cabrera Collazo de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, que han permitido la lectura de esta Tesis dentro del marco del Doctorado Internacional.

No puedo dejar de mostrar, asimismo, mi más profundo agradecimiento a la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia). Allí encontré la semilla que no sólo ha germinado en lo profesional sino en lo personal. De ella surgió todo el amor que siento por una tierra llena de cosas bellas, una tierra a la que siempre estaré agradecida. Así como a los Profesores Guillermo Alberto Borrero Renjifo, quien me ha descubierto una página del cine colombiano antes desconocida para mí, y que ha guiado mis pasos durante mi estancia en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia) y en la realización de un importante capítulo de esta Tesis. Asimismo, agradezco al profesor Fabio Andrés Lizcano Prada su ayuda prestada durante la estancia en la Universidad Santo Tomás de Bucaramanga (Colombia).

El desarrollo de este estudio no podría haberse llevado a cabo sin la colaboración de aquellos que han participado activamente en la consecución de las películas que se analizan. Tal es el caso de Andrés Baiz Ochoa (director de cine), Rodrigo Guerrero (productor de cine de Dynamo Producciones) y Mario Mendoza (escritor), quienes aportaron información inédita e indispensable para la ejecución del estudio de la película *Satanás*; Luis Ospina, director de *Agarrando Pueblo*, al que pudimos entrevistar y que puso a nuestra disposición todo tipo de documentación recogida en su archivo personal; al Padre Fortea, quien amablemente nos concedió una entrevista telefónica desde El

Vaticano y que nos envió un material editado de gran valor para nuestro estudio y nuestra propia formación personal y cuya experiencia y sabiduría sobre la figura de Satanás fue imprescindible a la hora de comprender el verdadero significado de esta entidad; a la Filmoteca Nacional de Colombia que puso a nuestra disposición su material para ser visualizado correctamente; y a Daniel Samper Pizano (escritor y guionista) al que nos cruzamos por casualidad y sin el que no podríamos haber llegado a dos personas de las que este trabajo lleva mucho: Humberto Dorado (actor y guionista) y Sergio Cabrera (director de *La estrategia del caracol*). A ellos dos les debo expresar no sólo mi gratitud, sino mi entero afecto. Dos personalidades renombradas del cine de Colombia que en todo momento se han mostrado solícitas y dispuestas a cuanto una simple estudiante de doctorado, de la que no tenían referencia alguna, les iba demandando. Desde lo más profundo de mi corazón, gracias.

A Jaime, mi marido, quien pacientemente me ha ilustrado sobre su país, sobre su cine, sobre cómo se produce el cine. Quien ha compartido conmigo noches de trabajo y quien sigue compartiendo conmigo mucho más que eso.

Y, finalmente, a mis padres. A los que debo todo lo que hago, todo lo que tengo y todo lo que soy. A mi madre que con tesón y comprensión me facilitó la ida a un país que sonaba por difícil, gracias a lo que pude enamorarme no sólo de éste, sino también de lo que de él me traje. Y a mi padre, quien ha dedicado toda su vida a la Justicia, con mayúscula y me ha enseñado los entresijos del poder, éste con minúscula. Va por Usted, maestro.

Índice

0. INTRODUCCIÓN	pág. 13
I. CONDICIONANTES HISTÓRICOS	pág. 27
I.1. A propósito de Bogotá y el cine	pág. 31
I.2. Leyes de cine	pág. 121
-Ley 9 de 1942	pág. 125
-Decreto-Ley 1903 de 1990	pág. 128
-FOCINE	pág. 133
-Ley 397 de 1997	pág. 160
-Ley de Cine 814 de 2003	pág. 165
-Ley de Cine 1556 de 2012	pág. 182
II. CONSTRUCCIONES FÍLMICAS	pág. 189
II. 1. <i>RAPSODIA EN BOGOTÁ</i> (J.M. ARZUAGA, 1963)	pág. 193
Ficha técnica	pág. 197
Biografía del director	pág. 199
Otros	pág. 205

Reseña	pág. 207
Localizaciones	pág. 209
Ensamblando una canción	pág. 231
De Berlín a Bogotá en un día	pág. 247

II. 2. *AGARRANDO PUEBLO* (C. MAYOLO Y LUIS OSPINA, 1978)

.	pág. 255
Ficha técnica	pág. 259
Biografía de los directores.	pág. 261
Otros	pág. 269
Reseña	pág. 271
Localizaciones	pág. 273
Documentando un documental	pág. 281
¿Verdadero o falso?	pág. 303

II. 3 *LA ESTRATEGIA DEL CARACOL* (S. CABRERA, 1993)pág. 309

Ficha técnica	pág. 313
Biografía del director	pág. 315
Otros	pág. 325

Reseña	pág. 327
Localizaciones	pág. 329
Análisis de una estrategia	pág. 347
La injusticia de la justicia	pág. 385
II. 4 SATANÁS (A. BAIZ, 2007)	pág. 395
Ficha técnica	pág. 399
Biografía del director	pág. 401
Otros	pág. 405
Reseña	pág. 411
Un film de novela	pág. 413
Localizaciones	pág. 419
Luces y sombras	pág. 433
Un ángel caído en Bogotá	pág. 461
III. CONSIDERACIONES FINALES	pág. 467
IV. BIBLIOGRAFÍA	pág. 489
ÍNDICE DE FIGURAS	pág. 527

0. INTRODUCCIÓN

Para delimitar el **objeto de estudio** de esta tesis doctoral es necesario realizar un repaso sucinto sobre la historia reciente de Colombia y el cine a su paso por ella para, a partir de ello, establecer de una forma clara y precisa los límites del tema de la tesis y exponer la necesidad y relevancia de su tratamiento.

La llegada de los primeros pobladores españoles a tierras colombianas fue dura, no tanto por la oposición que encontraron en la población autóctona (de escaso número) como por la complejidad en la orografía del terreno que hacía terriblemente difícil el transporte y la comunicación entre los distintos puntos del país. Esta dificultad vino a salvarse, en el siglo XIX, con el establecimiento del río Magdalena como columna vertebral de las comunicaciones de norte a sur en el país. Por esta vía llegó el primer cinematógrafo a Colombia, empezando con él la historia del Séptimo Arte en este país.

Salvada la dificultad expresada, en este caso geográfica, las siguientes serán de índole económica y social. Las primeras por la falta de fondos y de un aparato legislativo sólido que apoyara la producción cinematográfica; las segundas por hechos ajenos a esta actividad pero que repercutirán sin duda alguna en los filmes. Ambos aspectos incidirán de un modo directo en el número de películas que se produzcan y, en el caso de los problemas sociales (Bogotazo¹, narcotráfico...), lo harán también en su temática.

Desde su llegada, si bien es cierto que el cinematógrafo fue bien acogido por la población, comenzó una sólida pero inclemente andadura que llevó a los productores de cine a salvar la continuidad de las proyecciones gracias a su empeño, dado que el coste de la producción era tal que en múltiples ocasiones se vieron abocados a la ruina.

Los hermanos Di Doménico fueron los pioneros en el intento de hacer del cine en Colombia una verdadera industria. Con la fundación de la SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana) no sólo se pretendía exhibir cine internacional, sino que fue un gran impulso para el cine colombiano en tanto que antes de la visualización de cada largometraje se proyectaban unos minutos de imágenes de Bogotá que servían como gancho para el público. Asimismo, se extrae del propio nombre de la sociedad

¹ Se conocen bajo este término los disturbios y etapa de violencia y destrucción que asoló la capital andina a partir del 9 de abril de 1948 con el asesinato del candidato a la presidencia de la República del partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán.

(Latinoamericana) una voluntad de internacionalización que iba más allá de las fronteras de Colombia.

Y es que la llegada del cine a este país supuso un impulso para muchos aspectos de su sociedad y su economía, lo que repercutiría notablemente en el desarrollo de diversas ciudades como lo será el caso de Bogotá, su capital. Se editaron revistas, se construyeron teatros, se crearon orquestas que tocaban durante las proyecciones... Una ciudad que hasta entonces se tildaba de “pueblerina” empezaba a tararear a Verdi y a Rossini gracias al cine.

Las dificultades económicas y la competencia con el cine extranjero, americano y europeo fueron los rasgos distintivos de la primera etapa del cine en Colombia, si bien fue un momento en el que se produjeron películas que nunca se olvidarán en el imaginario cinematográfico de este país. A éste le siguió un periodo en el que se impuso la producción de noticieros y documentales debido al elevado coste de la realización de largometrajes que empeoró, aún más, cuando se produjo la transición al cine sonoro. El cuantioso gasto que suponía la producción del cine sonoro y “parlante” llevó al cine en Colombia a abrir un paréntesis de inactividad que se retomará casi un quindenio después. Estos años se salvaron con la proyección de películas extranjeras, debido a que en Colombia la producción fue nula.

Superado este escollo, no será ésta la única dificultad a la que tendrá que enfrentarse el cine colombiano: la destrucción de los carretes por la autocombustión de los mismos, o por los incendios provocados a raíz del Bogotazo; la llegada de la televisión; y la competencia con el cine extranjero, pusieron en serio riesgo de desaparición la producción y el legado fílmico de este país.

La desaparición de algunas productoras de cine en el país andino se sucede con la aparición de otras que las reemplazan y con este devenir se abre el abanico de la temática de los largometrajes: nuevos géneros afloran a través de la dramaturgia tradicional, como el de denuncia social que se abre camino a pesar del inicial rechazo del grueso del público que lo llevarán a verse, en múltiples ocasiones, mutilado y censurado por no mostrar únicamente las bondades de un país, de una sociedad, que no está preparada para asumir su realidad.

La producción cinematográfica en Colombia se abrió paso a pesar de todas las dificultades y el Estado reconoció su importancia a través de sus leyes. En un inicio fue "tímida" o, incluso, desacertada la normativa que se crea en torno a esta industria, si bien es cierto que, a partir de ellas, se irá refinando todo un *corpus* legislativo que actualmente impulsa, de forma fehaciente y certera, la producción de cine en esta República. Desde la primera ley de cine, la Ley de 1942, hasta la última, dictada en 2012, han sido varias las leyes y decretos orientados a fomentar esta industria dado el reconocimiento de su importancia para la sociedad, bien mediante exenciones fiscales; bien mediante subvenciones y préstamos; bien mediante el fomento de la conservación preservación y divulgación del cine colombiano. Con éxito unas veces y fracaso otras, lo cierto es que la producción cinematográfica continuó hasta nuestros días en los que, gracias a un aparato legislativo que lo apoya, el cine en Colombia ya puede ser visto como una "industria".

En este contexto, el objeto de estudio de esta tesis doctoral se establece a partir de la constatación de esta realidad histórica y de la ausencia de trabajos que estudien en profundidad cuál es la "verdadera" imagen de la capital del país y su proyección tanto dentro como fuera de sus fronteras.

El cine y la historia tienen mucho en común. Ambos construyen discursos, ambos utilizan imágenes o palabras, ambos reflejan circunstancias determinadas, hechos políticos, sociales, económicos, culturales... Así sea cine de ficción, las imágenes del film estarán reflejando una realidad tangible. De este modo, las películas, que son narraciones apoyadas en imágenes, son un relato audiovisual que, como la historia, están "vivas". A través de ellas se muestra una realidad que es susceptible de ser interpretada, es una forma de escritura histórica, basada en arquetipos y en estereotipos dependiendo de si nos remontamos a la idea primigenia de lo que vamos a mostrar o a la idea comúnmente aceptada que de ello se encuentra. Y ahí es donde profundizará mi estudio: en analizar cómo la historia de un país, y su complejidad, así como los múltiples puntos de vista que se pueden ofrecer, inciden en la imagen de una ciudad que desde la llegada del cine se ha transformado tal y como se va a ver gracias al análisis de cuatro películas que mostrarán la imagen de la ciudad de Bogotá y su evolución a partir de la segunda mitad del siglo XX. Una vez delimitado el lapso temporal en el que basar este estudio, se escogieron los filmes que se hallaban equidistantes en el tiempo, habiendo un quindenio entre la producción de cada uno de ellos. Se encuentra, de este modo, un intervalo común que permite un acercamiento a los elementos sobre los que se levanta su imagen. Se

verá cómo la utilización de los diferentes condicionantes históricos y de los puntos de vista múltiples, van a construir una ciudad de Bogotá que se muestra de diverso modo aún siendo la misma en *Rapsodia en Bogotá* -1963, J.M. Arzuaga-; *Agarrando pueblo* -1978, L. Ospina y C. Mayolo-; *La estrategia del caracol* -1993, Sergio Cabrera; y *Satanás* -2007, A. Baiz-.

La historia de Colombia cambia con la llegada del cinematógrafo, especialmente los aspectos social y económico de esta nación. La ciudad de Bogotá, en su papel de capital, será una de las que más reflejen este hecho. Y así quedará expuesto con el análisis de las cuatro películas mencionadas anteriormente que circunscriben un periodo de sesenta años entre la primera y la última, habiendo un quindenio entre cada una de ellas; espacio de tiempo suficiente para hacer posible la percepción de los múltiples cambios que paulatinamente se van produciendo en la ciudad. Bogotá es un personaje más de los filmes, es una protagonista silente que nos revela sus entresijos en cada uno de los fotogramas que componen la historia en el metraje como las notas musicales se unen en las partituras para dar lugar a las melodías.

En menos de un siglo, esta urbe pasará de ser una ciudad más de Iberoamérica a posicionarse como una de las capitales económicas y culturales más importantes del continente. Una ciudad con un sabor especial, con una importancia cultural que se remonta a la colonia, combinada con el brillo que le aportan las construcciones arquitectónicas más contemporáneas como las localizadas en el Centro Internacional. Pero no todo es bonanza. Intrínseca a su expansión se produce una afluencia masiva de población que, en muchas ocasiones, va a malvivir en barrios industriales y va a buscar incesantemente su lugar, incluso hasta nuestros días. Personas que huyen de su lugar de origen llamados por una modernidad que finalmente los engulle. Esta doble vertiente de la expansión de Bogotá quedará reflejada a través del cine, con múltiples puntos de vista, con múltiples interpretaciones, de las que nos proponemos analizar y estudiar en detalle cuatro, que colaborarán en la realización de un imaginario que, en ocasiones, ha sido denostado.

Con este preámbulo, el título de esta tesis recoge la intención de mostrar la imagen de la ciudad de Bogotá en el cine colombiano a lo largo de los últimos años: *Construcciones fílmicas y condicionantes históricos de la imagen de la Bogotá contemporánea*. Con ella se pretende cubrir un vacío importante en los estudios de la imagen de las ciudades a

través del cine y arrojar un poco de luz a una ciudad que no siempre ha sido bien tratada por aquellos que la interpretaban, dentro y fuera de sus fronteras.

Delimitado ya el tema de estudio, se hace imprescindible explicar cuál ha sido la **metodología de trabajo** con la que se ha organizado y desarrollado toda la labor de investigación. El criterio a seguir, como queda expuesto en líneas anteriores, es el cronológico. Asimismo hay que mencionar el hecho de que cada uno de los capítulos está precedido por un término y su definición extraída de la Real Academia de la Lengua Español, vocablo que resume o alude especialmente al tema que se va a tratar en las páginas siguientes.

En el primer capítulo se comenzará por hacer una breve síntesis de la historia del cine en Colombia, que se remonta a la propia llegada del cinematógrafo para repasar el contexto histórico como aconseja la corrección metodológica. Este hecho, lejos de ser algo aislado y puntual en la historia del país, es un hito que incide en la vida de una nación hasta el punto de ser uno de los elementos clave en su modernización. Este estudio previo se hará prestando especial mención y detalle de aquellas películas en las que Bogotá se muestra con un papel mas destacado.

Al hacer este conciso repaso se observa cómo en la historia del cine en Colombia se hace indispensable el apoyo de un armazón legislativo que protegiera la producción cinematográfica. Pero, si bien es cierto que el objetivo principal de esta legislación debía ser el impulso de la realización de cine nacional, los vericuetos de la ley llevan, en algunas ocasiones, a analizar una cuestión que de ser artística pasará a ser económica. De este modo, la voluntad de hacer cine como una creación con fundamento artístico cuya necesaria rentabilidad está más que justificada para la propia producción, se pasa a hacer un negocio cuya calidad estética es innecesaria, puesto que se convierte en una transacción con el lucro como único interés. Quien hace la ley, hace la trampa. Así se analizará qué leyes ha habido y cómo han influido en la producción de cine en Colombia y en la creación de una industria cinematográfica como tal. Se incidirá puntualmente en las Leyes de Cine de 1942, 1990, 1997, 2003 y 2012, haciendo especial mención al Decreto 1924 de 1978 por el que se aprueba la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE), ya que ésta, y más concretamente su liquidación, tendrá un papel de especial relevancia en la vida de uno de los filmes que conforman el cuerpo de este estudio: *La estrategia del caracol*.

Una vez haya quedado delimitado el contexto histórico sobre el que se asienta el cine colombiano desde sus orígenes, se procederá al examen de cuatro películas siguiendo un orden estrictamente cronológico. Cabe matizar en este punto que el hecho de que entre cada uno de los filmes que se van a analizar haya un espacio temporal correspondiente a quince años no ha sido un elemento azaroso, sino que fue uno de los fundamentos a tener en cuenta a la hora de escoger las películas. Poder ver la transformación en la evolución de la imagen de una ciudad con lapsos temporales idénticos aporta un rigor que sobrepasa lo subjetivo de la estética para adentrarse en la exactitud de una ciencia con progresión aritmética.

El análisis de los filmes seguirá el siguiente esquema:

- Ficha técnica
- Biografía del director
- Otros
- Reseña
- Localizaciones
- Comentario
- Conclusiones

En la “Ficha técnica” se recoge el título original de la película, el título en español (de no ser el mismo), el director, el país, la duración del metraje, si es a color o en blanco y negro, guionistas, fecha de estreno y localizaciones. A continuación, se incluye un cuadro con el reparto y otro con el equipo técnico (productores, música, sonido, montaje, director de fotografía, director de arte...). Todo ello coronado por una imagen del cartel de cine de cada uno de los filmes.

En el caso del ítem “Localizaciones” en la ficha técnica sólo se hará mención de las ciudades en que fueron rodadas las películas, no de los lugares concretos. Esos datos se analizarán en otro apartado posterior del análisis de cada uno de los filmes. En este caso, se ha tenido a bien incluirlo en la ficha debido a que, aunque todas escogen la capital andina como escenario para su desarrollo, en el caso de *Agarrando pueblo* ésta no será la única y compartirá protagonismo con otra importante urbe colombiana, la ciudad de Cali. Del mismo modo ocurre con el apartado “Color”. A pesar que todas las películas son más o menos recientes y, en cualquier caso, realizadas en la era del cine a color, en *Agarrando pueblo* se utiliza metraje a blanco y negro como recurso estético como

después veremos. En el caso de “Reparto”, en *Rapsodia en Bogotá* es inexistente debido a que la película está planteada con un montaje documental en el que la mayor parte de los figurantes son personajes de la realidad y no actores, salvo en aquellos planos consistentes en puestas en escena específicas donde se requiere la participación de figurantes para desarrollar acciones que fueron rodadas en estudio pero cuya identidad no es relevante. En *Agarrando pueblo* ocurre algo similar, puesto que es un falso documental, por lo que el reparto, que en ésta sí lo hay, es muy conciso.

A continuación se incluye un sucinto repaso por la “Biografía del director o los directores”. Conocer la trayectoria personal de los directores de cada uno de los filmes es fundamental a la hora de ahondar en el análisis de las películas que han dirigido; las vivencias personales se van a reflejar en los filmes aún de forma inconsciente. En el caso de *Rapsodia en Bogotá* cabe mencionar que Arzuaga es español y que llegó a Colombia empapado de las tendencias cinematográficas europeas. En *Agarrando pueblo* son dos los que ostentan el cargo de directores el film: Luis Ospina y Carlos Mayolo que destacaban en el movimiento conocido como “Grupo de Cali” o “Caliwood”, que reaccionaba contra los estereotipos impuestos a Colombia por el cine extranjero y, con el sobreprecio, incluso en el nacional. En el caso de *La estrategia del caracol* además de ahondar en la biografía de Sergio Cabrera se incluirán también unos datos biográficos sobre Fausto Cabrera, español exilado tras la Guerra Civil, actor y padre del director, dada la destacada aparición que tiene en el film y la fuerte influencia que su pertenencia al mundo del teatro y su ideología política han tenido sobre su hijo. Las acciones llevadas a cabo por D. Jacinto (personaje protagonista interpretado por Fausto Cabrera) no podrían comprenderse plenamente sin tener en cuenta la biografía de éste. Y en el caso de *Satanás* se incluirá, además de los datos biográficos de Andrés Baiz, director del largometraje, unas breves notas sobre Mario Mendoza que es el escritor del libro homónimo a la película y en el que ésta se basa, además de tener una especial importancia por haber conocido a Campo Elías Delgado, autor de una de las mayores masacres llevadas a cabo en la ciudad de Bogotá, en la que se basa la historia del film.

En el apartado nominado como “Otros” se expondrán datos de interés sobre los filmes no recogidos en secciones anteriores como, por ejemplo, las nominaciones o premios conseguidos en participación en Festivales, en caso de haberlos; el estado de conservación de los metrajes y otras circunstancias dignas de mención y relevancia para este estudio.

A continuación, se incluirá una reseña en la que se expondrá el argumento del film de una forma resumida. A pesar de que todo lo dicho en ese apartado se verá posteriormente *in profundis*, se hace fundamental exponer el argumento de las películas de forma clara, concisa y crítica, enfocada hacia aquellos aspectos en los que se ahondará en el estudio y que ofrezca una visión de conjunto imprescindible para aquellos que se dispongan a leer este trabajo aún sin haber visto previamente las películas.

Llegados a este punto se vio claramente necesario incluir un estudio de las “Localizaciones” en el que se situarán con exactitud las calles, edificios o lugares que aparecen en los filmes y que son relevantes tanto para la historia de la ciudad como para el desarrollo de la película. Esta sección se considera de vital importancia dado que la ciudad de Bogotá es una parte medular de las cuatro películas, es un personaje silente que habla a través de sus calles, de sus edificios, de la imagen que cada film dé de ella. Desde *Rapsodia en Bogotá* hasta *Satanás* ha pasado algo más de medio siglo. Cada fotograma en que se muestra la ciudad es un retrato vivo de ésta, que no es sólo arquitectura sino una articulación compleja en la que los habitantes y su modo de vida se fusionan con un escenario que nos cautiva y que merece toda nuestra atención. Para el espectador es esa imagen externa de Bogotá la que le lleva a configurarse una idea de la ciudad. Si bien es cierto que son varias las edificaciones y calles que se repiten en las películas, su análisis se llevará a cabo bien en la que destaquen más esas construcciones, bien en la película más antigua, cuyo análisis, como ya dijimos, se hará siguiendo un criterio cronológico.

Concluidos los apartados anteriores, el siguiente punto será un comentario de la película, que no llevará por título “comentario” sino que será titulado acorde con el trazo argumental de la película. “Ensamblando una canción”, “Documentando un documental”, “Análisis de una estrategia”, y “Luces y sombras” serán los títulos escogidos para un texto que se encargará de analizar el film como tal. Una sección en la que la película se desgranará hasta extraer y resaltar todo detalle que a ojos de cualquier espectador pasarían inadvertidos, pero que en este estudio se descompondrán hasta extraer su último sentido.

Realizado ya el grueso de este estudio en cada film, finalizaré el mismo con una última sección que, al igual que la anterior, ha sido renombrada de acuerdo con cada película, en la que incidiremos especialmente en la presencia de Bogotá en los filmes, en la visión que

cada uno ofrece de ella y en cuál es su importancia dentro de los mismos. “De Berlín a Bogotá en un día”, “Verdadero o falso”, “La injusticia de la justicia” y “Un ángel caído en Bogotá” serán los títulos escogidos para estas líneas de cierre. La capital de Colombia se presenta de diferente modo en cada película, jugando un papel distinto en cada una de ellas pero presentándose siempre como un ente imponente que no puede pasar desapercibido.

Una vez finalizado el análisis exhaustivo de los filmes, en “Consideraciones finales” se hará una recapitulación de lo expuesto con anterioridad y se expondrá, de forma íntegra, la consecución de los objetivos planteados al comienzo de este estudio. Veremos cómo la ciudad de Bogotá se ha transformado desde la llegada del cinematógrafo al país del que es capital y cómo se articula su relación con un arte que la lleva a ser mucho más que un mero escenario donde filmar, a convertirse en un personaje más que actúa de forma activa como protagonista en cada uno de los metrajes que en ella han lugar.

El estudio aquí propuesto se construirá a partir del exhaustivo manejo de las **fuentes**, cualquier que sea su naturaleza: escritas y orales, a las que tenemos que añadir unas que en el caso que aquí nos ocupa, se hacen imprescindibles, las propias películas. Los filmes serán la base sobre la que se articulará todo el estudio, puesto que la mayor parte de la información provendrá de ellas, tanto en los créditos como en cada uno de los fotogramas que ofrecerán, a la que suscribe esta tesis, un sinfín de datos y puntos de fuga sobre los que habrá que profundizar. Poder contar con esta fuente constante y cuasi infinita de información en formato digital, ha facilitado, sobremanera la investigación, ya que el visionado de las mismas no está sujeto a límite alguno y además hemos podido extraer fotogramas con los que ilustrar estas páginas.

Una vez que fueron seleccionados los filmes, concurría en algunos de ellos un hecho de suma importancia: a excepción de José María Arzuaga, cuya fecha de deceso se remonta a 1987, los otros tres directores coexisten con la que suscribe estas líneas, por lo que se abrió la posibilidad de contactar con ellos con el fin de recopilar información fidedigna, directa y, en muchas ocasiones, inédita. De este modo se inició una labor de “rastreo” de Luis Ospina, Sergio Cabrera y Andrés Baiz, que de ningún modo podría haberse llevado a cabo sin la red Internet que no sólo nos ofreció esa ventaja, sino la de poder consultar bibliografía *on line*, fundamental a la hora de llevar a cabo un estudio de estas características.

El hecho de haber contactado con los directores de cine y que éstos prestaran su colaboración solícita y desinteresadamente, supuso ir más allá de la construcción prevista para el cuerpo del trabajo; ellos han revelado más de lo que el film en sí puede mostrar, desvelando entresijos y detalles que de otro modo hubieran quedado en el terreno de las incógnitas. En este punto cabe destacar el aporte bibliográfico cedido por el director Ospina quien, al igual que Baiz Ochoa y el productor Rodrigo Guerrero, contestaron a todas mis preguntas, tanto en entrevista telefónica como vía e-mail. Y, sin duda, el documento inédito de mayor valía que se ha consultado con la más absoluta de las libertades es el guión de *La estrategia del caracol* que me remitió el director de la película, Sergio Cabrera. La ayuda y la información prestadas por Humberto Dorado (autor del mencionado escrito) y por Sergio Cabrera es impagable. Contar con un documento de tamaña importancia en la realización de esta tesis ha sido, además de un hecho que aporta rigor e innovación al trabajo, un verdadero placer. Gracias a este aporte se han conocido de primera mano tanto escenas que no estaban previstas *a priori* como otras que hubo que suprimir por quedar el metraje final demasiado extenso además de un sinfín de detalles que quedarán expuestos en el análisis de la película.

El resto de las fuentes se fue definiendo en función de las necesidades específicas para cada capítulo. En primer lugar fue necesario recopilar todas las fuentes que hablaban de la llegada del cinematógrafo a Colombia y que repasaban la historia general del Séptimo arte en este país. En este punto fue fundamental la documentación a la que se accedió de Proimágenes, de la Fimoteca Nacional de Colombia y de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, cuyo archivo digital fue consultado en numerosas ocasiones y cuya labor en la conservación del patrimonio fílmico es encomiable.

Para el capítulo que se ocupa de la legislación en Colombia fue fundamental dirigirse a la fuente primigenia, es decir, las leyes en sí mismas, que permitió analizar con rigor cuáles fueron sus aportes e incluso sus faltas a la hora de incentivar la producción cinematográfica en Colombia y la repercusión directa que muchas de ellas tuvieron sobre los filmes escogidos para capítulos posteriores.

La revisión de las fuentes escritas para la documentación de esta tesis ha sido un apoyo fundamental a las películas como fuente primigenia. La información bibliográfica sobre la historia del cine en Colombia, en general, es abundante no siéndolo tanto la consultada sobre los filmes y algunos de los directores. En el caso concreto de *Satanás* quizá el

hecho de que sea un film producido recientemente y la juventud de su director hayan hecho que los textos que se refieren a ellos no sean muy numerosos.

No obstante, la bibliografía localizada, tanto impresa como digitalizada, incluyendo en ésta gran número de revistas dedicadas al cine y a la arquitectura (de suma importancia para la documentación de las localizaciones) ha resultado de gran valor para apoyar, de forma rigurosa y científica, nuestro estudio. Por último, mencionar también la significativa relevancia que ha tenido la consulta de diarios que han sido de especial utilidad a la hora de documentar hechos históricos acaecidos en la República andina.

I. CONDICIONANTES

HISTÓRICOS

historia.

Del lat. historĭa, y este del gr. ἱστορία historia.

1. f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados.
2. f. Disciplina que estudia y narra cronológicamente los acontecimientos pasados.
4. f. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación.
5. f. Conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella.
7. f. Narración inventada.

I. 1. A propósito de Bogotá
y el cine

Las genialidades no entienden de hemisferios. Una vez que se producen no hay barreras infranqueables para ellas. Y así ocurrió con el “Kiné”¹, término griego que designa el movimiento, que fue mucho más allá de la cultura que lo vio nacer para referirse a algo que, aún en nuestros días, se nos presenta como “mágico”.

El conocido como Séptimo Arte llegará a la ciudad de Bogotá apenas dos años después de que los hermanos Lumière², precursores y artífices de todo lo que luego ha sido la historia cinematográfica, dieran sus primeros pasos en su tierra. La genialidad de su invento no podía restringirse a sus fronteras y así llegó, como no podía ser menos, a tierras colombianas, en un momento de crisis del país, sirviéndoles de lenitivo³.

¹ El término “cinematógrafo” surge de la unión de “Kiné” y “grafós”, que significan, literalmente, imagen en movimiento. Dicho por la Real Academia de la Lengua Española, “técnica, arte e industria de la captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento”.

² Auguste (Francia 1862-1954) y Louis (Francia 1864-1948) Lumière son los, considerados, padres del cine. Hijos de un pintor retratista, retirado tras el invento de la fotografía, decidieron continuar el negocio familiar a la muerte de éste. Louis, en su afán por mejorar el kinetoscopio de William Kennedy Laurie Dickson y Thomas Alva Edison (aparato que reproducía de forma individual bandas de imágenes sin fin), e influido por el “Teatro óptico” de Emile Reynaud (en el que proyectaba vistas animadas de bandas dibujadas a mano), inventó un aparato que lograra proyectar las imágenes evitando, así, la incomodidad que suscitaba el tener que acercar el ojo al visor para poder percibir las. En 1895, construyó en Lyon el primer cinematógrafo. La primera obra filmada, mostrada, asimismo, en la primera proyección formal de cine, llevada a cabo el 28 de diciembre del citado año en la Société d’Encouragement à l’Industrie National de Paris, fue *Los obreros saliendo de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir*. En 1903 los hermanos se separan, continuando Louis con su labor fotográfica, entre otras, mientras que Auguste decidió dedicarse a la biología y la fisiología, disciplinas por las que siempre se había sentido atraído.

³ Colombia se encontraba en fechas próximas al estallido de la Guerra de los Mil Días (guerra civil entre el Partido Liberal y el gobierno del Partido Nacional en Colombia entre 1899 y 1902 que se saldó con la victoria del Partido Conservador y con la devastación económica y social del país). “Los principales elementos de la situación fiscal en la antesala de la Guerra eran los siguientes: primero se destaca que desde años atrás las finanzas públicas venían en deterioro al punto que, el presidente Miguel Antonio Caro, le tuvo que hacer frente en 1895, entre otras, estableciendo un gravamen a las exportaciones de café. Segundo está el hecho de que la política fiscal de Caro fue blanco de una crítica política tanto por parte de los liberales como de los conservadores disidentes (históricos). Tercero se encuentra que desde 1896 se inició una caída en los precios del café que repercutió negativamente en la capacidad de importar y en los tributos de aduanas. Estas circunstancias se unieron para presentar a las administraciones Carrasquilla y Sanclemente un difícil panorama de manejo en 1898 y 1899”. RINCÓN, H. y JUNGUITO R. *La política fiscal en el siglo XX en Colombia*. 6 de agosto de 2004. Ponencia publicada en las actas del seminario “Investigaciones recientes sobre historia económica colombiana”. <http://www.banrep.gov.co/> (Consultado el 12 de octubre de 2014).

El cinematógrafo entra por Panamá⁴, remonta el río Magdalena⁵, surcándolo hasta llegar a la ciudad de Barranquilla⁶ y llega a Bogotá, esquivando el paludismo⁷, a lomos de una mula. La primera proyección que había tenido lugar en territorio por aquel tiempo colombiano, ya que hablamos de Panamá, fue el 14 de abril de 1897: «A las 8 p. m., en

⁴ Tras declararse Panamá independiente de España el 28 de noviembre de 1821, su gobierno decide unirse a la que entonces era conocida como Gran Colombia (integrada por Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador y una parte de Perú). Tras la desintegración de ésta, Panamá permanecerá unida a Colombia hasta 1903, fecha en la que, tras innumerables tentativas de separación, ésta se hace por fin efectiva.

⁵ El río Magdalena tiene una longitud de más de 1500 km., de los cuales son navegables, sin interrupción, casi 1300. Recorre Colombia de sur a norte y desemboca en el Mar Caribe. La importancia de éste en la historia de Colombia en general, y de Bogotá en particular, es incuestionable. En los primeros años del siglo XVI se había explorado el litoral atlántico y ya en el segundo cuarto del mismo siglo se procede a la conquista del interior. En 1533 Pedro de Heredia funda Cartagena de Indias y tres años más tarde Gonzalo Jiménez de Quesada organiza una expedición en busca de El Dorado. Parte de Santa Marta con 800 hombres y aprovechando el cauce del río Magdalena llega a Bogotá, asentamiento chibcha (muisca para ser más exactos) con poco más de un centenar de hombres. La escasa resistencia ofrecida por los indígenas fue fácilmente reprimida por los conquistadores que afianzan su dominio de la zona con la fundación de Santa Fe de Bogotá en 1538 por Gonzalo Jiménez de Quesada y Tunja en 1539 por Gonzalo Suárez Rondón. Durante siglos fue el Magdalena la columna vertebral del país, más aún si cabe durante la colonia, ya que se inició tras ésta la navegación con buques a vapor, la creación de carreteras, ferrocarriles y cables aéreos que conectaban las poblaciones cercanas al Magdalena con los puertos de éste.

⁶ Distrito Especial, Industrial y Portuario de Barranquilla, capital del Departamento del Atlántico “es conocida como La Puerta de Oro de Colombia por haber sido el punto de entrada al país de adelantos como la aviación y el teléfono, de miles de extranjeros y de deportes como el fútbol y el béisbol. También se le conoce como La Arenosa y Curramba, la bella. [...] Debido a su importancia en el sector de la economía nacional, el municipio de Barranquilla pasó a la categoría de Distrito Especial, Industrial y Portuario en 1993. La ciudad se encuentra en la primera región turística de Colombia, la Costa Norte, entre los principales polos de atracción como Cartagena de Indias al suroccidente y Santa Marta al nororiente. Barranquilla es un centro industrial de primer orden. La actividad económica es dinámica y se concentra principalmente en la industria, el comercio, las finanzas, los servicios y la pesca. Entre los productos industriales se tienen las grasas vegetales y aceites, productos farmacéuticos, químicos, industriales, calzado, carrocías para buses, productos lácteos, embutidos, bebidas, jabones, materiales para la construcción, muebles, plásticos, cemento, partes metalmecánicas, prendas de vestir y embarcaciones. Los terminales marítimos y fluviales son motores del desarrollo industrial y comercial de la Región Caribe. El puerto de Barranquilla cubre dos rutas principales, la del río Magdalena, que lo comunica con el interior del país (ventaja que no poseen los otros puertos de la Costa Caribe), y la del mar Caribe, por la que se comercian millones de toneladas con Europa y Asia”. <http://www.barranquilla.gov.co/> (Consultado el 2 de octubre de 2014).

⁷ El paludismo es una enfermedad infecciosa producida por un protozoo transmitido por la picadura del mosquito Anopheles. Actualmente conocida como malaria, ésta encontró en Colombia el lugar propicio de expansión debido a su clima húmedo y la falta de higiene y salubridad públicas. Desde el siglo XIX, en la región del Alto Magdalena, se localizan brotes de epidemias con fiebres recurrentes que en la actualidad están siendo combatidas con la vacuna sintética desarrollada por el científico colombiano Manuel Elkin Patarroyo. http://www.gfmer.ch/Columbia_Pilar/Historia-Epidemiologia.htm (Consultado el 1 de noviembre de 2014).

una carpa instalada en un predio del edificio James & Coy's, en la esquina de las calles Front y sexta, se realiza la primera proyección pública de cine en Colombia, en el puerto de Colón de Panamá, en ese entonces parte del territorio colombiano. La función, que se realizó en un vitascopio de Edison que traía la Compañía Universal de Variedades liderada por el señor Balabrega, incluyó números de magia, de canarios, de tiro al blanco y a Mademoiselle Elvira, en la Danza de la Serpentina. El periódico *The Colon Telegram* comentó de aquella exhibición: "En una inmensa pantalla son proyectadas las vistas de tamaño natural, las cuales representan los movimientos de los actores. El efecto es sumamente realista y da prueba de los avances hechos por la ciencia en nuestros días"»⁸.

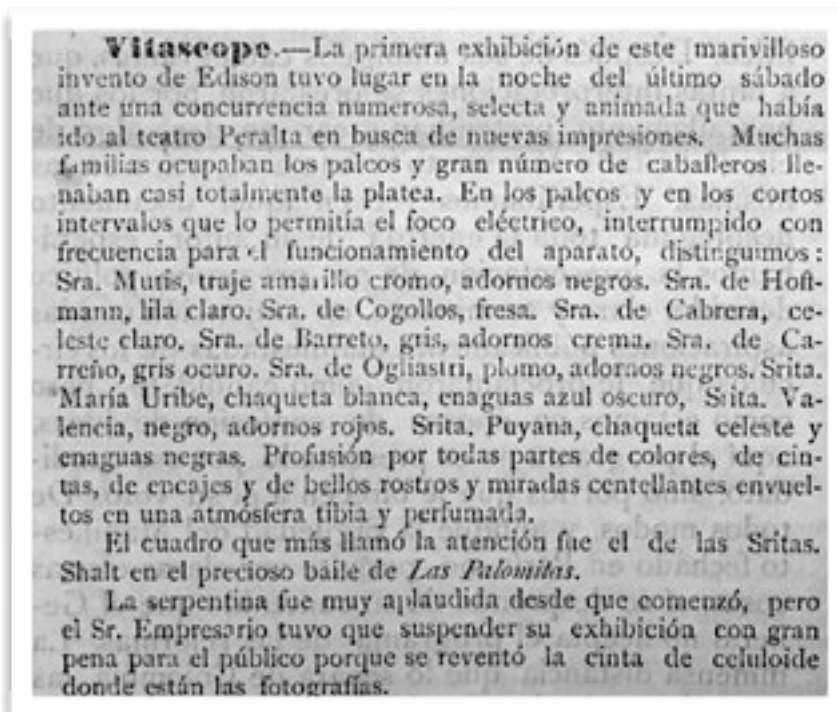


Fig. 1: Noticia del Vitascopio en el diario *El Norte* el 27 de agosto de 1897

Meses después, en agosto, tendrá lugar la primera proyección, con el mismo aparato, en en el Teatro Peralta de Bucaramanga, siendo ésta la considerada como primera proyección colombiana dado que Panamá ya no forma parte de sus fronteras. Así, el

⁸ <http://www.patrimoniocinematografico.org.co/anterior/noticias/040.htm> (Consultado el 16 de febrero de 2013).

vitascopio⁹ es la llave que abre la puerta a un sinfín de posibilidades ampliamente explotadas no mucho después por el cinematógrafo en Colombia.



Fig. 2: Vincenzo y Francesco Di Doménico, respectivamente

El 13 de junio del mismo año desembarca el cinematógrafo en el Puerto Colón de Panamá, traído por Gabriel Veyre, uno de sus operadores y en septiembre del mismo año tiene lugar la primera actuación del cinematógrafo en la capital andina, proyectándose las primeras imágenes que acompañaron al aparato de los Lumière en su periplo por las principales ciudades del mundo. La próxima noticia que se tendrá del genial invento en Bogotá será en anuncios de proyecciones de informativos extranjeros y algunos programas cortos en 1905¹⁰, que no sólo se proyectarían en teatros adaptados a la nueva

⁹ Proyector de cine creado por Thomas Alva Edison y Thomas Armat exhibido por vez primera en Estados Unidos en 1895.

¹⁰ DURÁN CASTRO Mauricio, “Ciudad y cine: dos y más patrimonios”, en *Bogotá fílmica, ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Colombia, 2012, p. 48.

actividad¹¹, sino que la aceptación recibida por parte del público es tal, que se procede a la construcción de nuevos teatros más adecuados a las proyecciones, tales como el “Salón Olympia”, el “Teatro Bogotá” y el “Teatro Faenza”¹². Así, la llegada del

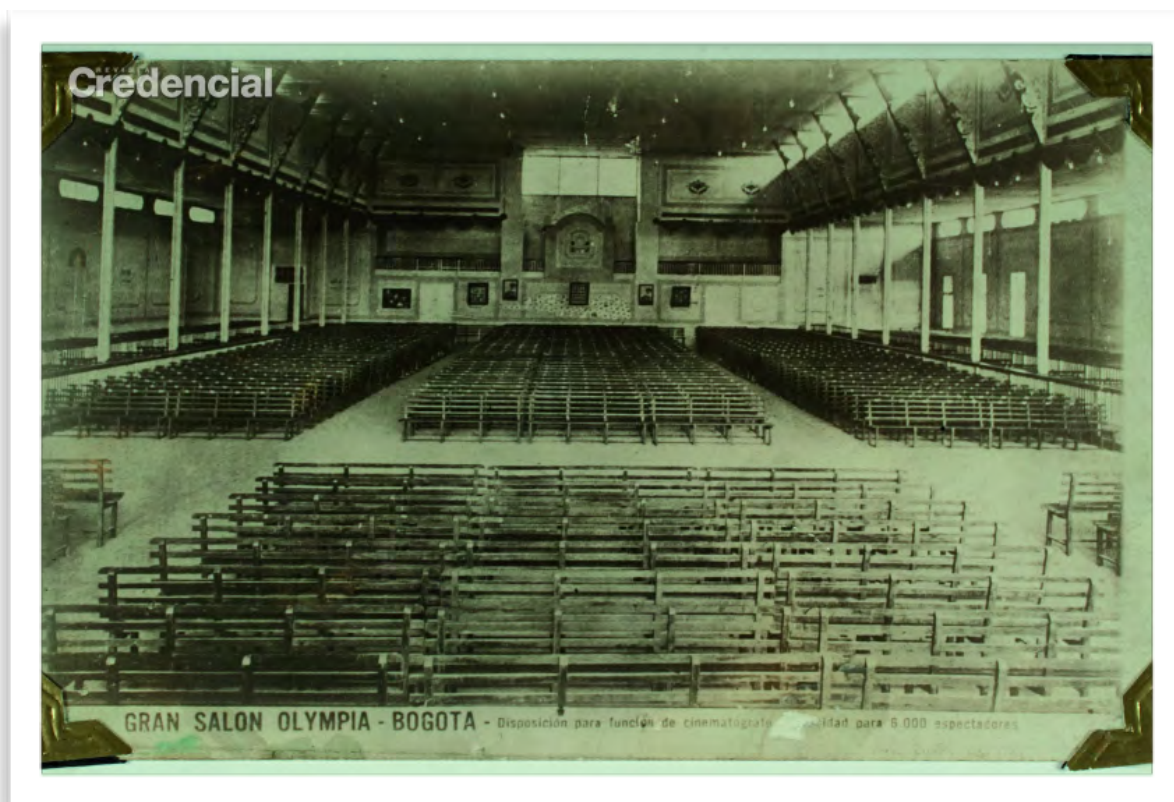


Fig. 3: Gran Salón Olympia (Bogotá, Colombia)

¹¹ Casos similares se encuentran por todas las ciudades el mundo. Sobre ello, en el caso particular de la ciudad de Granada (España) escribe Salvador Mateo Arias Romero en su obra *Granada: Sociedad, Cine y Arquitectura*, Editorial Zumaya, Colección Biblioteca de Arte número 3, Granada, 2011.

¹² De estos tres, sólo se conserva el último.

cinematógrafo al, ahora, Distrito Capital¹³, supuso mucho más que una mera anécdota. Era la antesala de la transformación de una ciudad, aún con aires provincianos, en una gran metrópoli, no sólo por la expansión geográfica que iba a sufrir, sino por los cambios culturales y económicos que se avecinaban.

El cine en Colombia, toma entidad propia con los hermanos Di Doménico¹⁴, que se inician en el “Teatro el Dorado” y que luego se dieron a conocer en la capital colombiana donde tuvieron una gran acogida. “En 1909 se establecieron en Bogotá con dos proyectores, un generador y varias cintas y, en 1914, fundaron la SICLA. Desde un comienzo los Di

¹³ Los Distritos son municipios de carácter especial en cuanto a su cultura, historia, economía, recursos, política o geografía. Desde mediados del siglo XIX se reconocía la importancia de Bogotá como capital y se creó el primer distrito del país, Bogotá Distrito Federal, posteriormente Distrito Especial en 1954 y, finalmente, en la Constitución de 1991, denominado como Distrito Capital. Es el único Distrito que económicamente se organiza de forma especial, el resto de los Distritos tienen una administración similar al resto de las de los municipios de sus Departamentos. En la Constitución Política de 1991 se reconocía también como Distritos Cartagena, Santa Marta y Barranquilla. El Acto Legislativo 02 de 2007 establece una enmienda a los artículos 328 y 356 y reconoce la existencia de otros seis: Distrito Turístico y Cultural de Cartagena de Indias; Distrito Turístico, Cultural e Histórico de Barranquilla y Santa Marta; Distritos Especiales, Industriales, Portuarios, Biodiversos y Ecoturísticos de Buenaventura y Tumaco; Distrito Histórico y Cultural de Tunja; Distrito Especial Portuario de Turbo y Distrito Especial Fronterizo y Turístico de Cúcuta. Posteriormente, en el año 2009 por faltas en el Acto Legislativo de 2007, declararon inexecutable algunas de las enmiendas que realizaba, dejando únicamente elevados a la categoría de Distritos las ciudades de Bogotá, Buenaventura, Cartagena de Indias, Santa Marta y Barranquilla. <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2009/C-033-09.htm> (Consultado el 21 de febrero de 2013).

¹⁴ “[...] Francisco y Vincenzo Di Doménico fueron primos hermanos de Juan y Donato, yo, aunque en los negocios todos figuramos en la razón social “Di Doménico Hermanos & Cía.”, de la que también formaron parte José y Herminio Di Ruggiero. Vincenzo, Francisco, Juan y Herminio, inicialmente se establecieron en Martinica, donde se enteraron de que en Colombia todavía no se conocía el cine. Entonces resolvieron venir al país con su modesto equipo de exhibición y algunas películas para explotarlas. [...] En 1909 en Bogotá. En el teatro del Bosque del Parque de la Independencia se exhibieron películas como *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* y *La lámpara de la abuelita*, películas que tuvieron gran éxito por su novedad y, también, por lo barato de las localidades, que costaban 30 centavos la luneta y 10 la galería. Hay que tener en cuenta que el impuesto municipal por función era de sólo dos pesos. [...] Francisco y Vincenzo, mucho antes de ser exhibidores de cine en Martinica, tuvieron un negocio de tejidos en ese mismo país. Pero en uno de sus viajes a Italia, Francisco conoció el cinematógrafo Lumière, y luego, de paso por París, le interesó aún más el nuevo invento. Entonces decidieron cambiar de negocio, dejando los tejidos y explotando el cine en Martinica con gran éxito, pero, como dije antes, les llamó la atención trasladarse a Colombia con su nuevo negocio, por ser un país más grande para explotarlo. [...] No pude venirme con mis primos y mi hermano Juan cuando ellos se establecieron en el país por estar prestando mi servicio militar en Italia, donde llegué a ser subteniente de artillería. Llegué a Colombia en 1911 e inmediatamente comencé mi trabajo de exhibidor de películas en Medellín. Un tiempo después vine a Bogotá para el estreno del salón Olympia en 1912”. Entrevista concedida por Juan Di Doménico (Panamá 1913-Colombia 2007), hijo de Francesco Di Doménico. SALCEDO SILVA Hernando, *Crónicas del cine colombiano, 1897,1950*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, pp. 35-36.

Doménico entendieron intuitivamente el negocio del cine y, paralelamente a la exhibición de películas, editaron revistas como la *Olympia y Películas*. De la misma manera que registraban con su cámara de cine los paseos matutinos de los "principales" habitantes de una Bogotá que llegaba en ese entonces hasta la actual Calle 26. En la noche, después de revelar esas "vistas", las brindaban a la audiencia como suplemento previo a la exhibición de los largometrajes franceses e italianos que exhibían demostrando como este gancho comercial la astucia para atraer y convocar al público"¹⁵. Propulsaron lo que sería el embrión de la industria del cine, trayendo divas italianas y desplazándose por los más



Fig. 4: Publicidad creación de la SICLA

¹⁵ <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/128.htm> (Consultado el 1 de octubre de 2014).

variados lugares con su máquina de producir imágenes. Fue tal la aceptación que su actuación propició la venida de más familiares, lo que a su vez ayudó a incrementar la producción y, esto, el uso de máquinas alemanas.

Se hacían documentales para exhibirlos previamente a los largometrajes y comprendían los motivos más variados: desde las procesiones del Corpus a fiestas de estudiantes y otras populares, como el carnaval¹⁶. Todo era primigenio: la máquina de filmación, los lugares desde donde se grababa (ya no tenía por qué ser únicamente a ras de suelo), métodos de exhibición (tan rústica como mover los rollos con una manivela a mano, girando la muñeca para que no se notara en la pantalla el desfase)... Tampoco las salas de proyección estaban muy conseguidas, así, el “Salón Olympia”¹⁷, creado por estos hermanos, aunque constituyó un hito importante, era bastante primario, como se deducía de que los espectadores estaban unos delante del telón y otros detrás, facilitándosele a éstos un espejo para que pudieran ver la imagen correctamente. Pero esta precariedad visual se veía compensada por la magnífica orquesta que amenizaba la proyección. Pedro Moreno Garzón¹⁸, uno de los pioneros del cine colombiano, que colaboró en algunos proyectos con los hermanos Di Doménico, se refería a ella en los siguientes términos: “Durante la proyección de las películas, los espectadores también oían la célebre orquesta del Salón Olympia, en la que tocaron músicos de la calidad del trompetista Prisciliano Sastre. El repertorio musical era principalmente de ópera donde, naturalmente, predominaba la italiana, la que más gustaba al público, aspecto que, me parece, contribuyó a la cultura musical de los bogotanos, porque había que oír, a la salida de la galería, a los artesanos silbando música de Verdi, Rossini, Wagner y demás grandes

¹⁶ Las imágenes que se conservan a este respecto, forman parte del archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Una muestra de ellas puede ser visualizada en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=98Yv47_fVLk

¹⁷ Este teatro, situado junto a la escultura de La Rebeca (de la que hablaremos en el análisis del cortometraje *Agarrando pueblo*), tenía capacidad para tres mil espectadores.

¹⁸ Periodista colombiano nacido en Bogotá en 1895 y muerto en la misma ciudad en 1976. Colaborador de los hermanos Di Doménico en varias producciones y Secretario de la SICLA Films, trabajó en la revista *Cromos* y en 1927 creó la primera oficina de United Press en Caracas, ejerciendo de primer gerente para Venezuela. A finales de la década de 1930, el gobierno venezolano lo persiguió por haber informado exhaustivamente del número de muertos en las instalaciones petroleras de Maracaibo. Cuando este gobierno cesó, Pedro Moreno pudo regresar a este país donde, a partir de 1944 organizó el *Producer Esso*, uno de los mejores noticieros radiofónicos de Venezuela. [Apuntes tomados del diario *El Tiempo* de Colombia, en la nota de prensa del deceso de Pedro Moreno Garzón: <http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19760420&id=zkwqAAAIBAJ&sjid=slAEAAAIBAJ&pg=806,553123> (Consultado el 25 de octubre de 2014)].

compositores de ópera. Este tipo de música combinaba muy bien con los temas pasionales, trágicos, de las películas italianas y francesas de la época. Pero en las comedias se tocaba música más “movida” y, entonces, se recurría a los bambucos¹⁹ y pasillos que animaban las comedias de Harold Lloyd y Charles Chaplin. [...] La orquesta del salón Olympia estrenó composiciones del maestro Zamudio, de Emilio Murillo y otros músicos colombianos. En alguna ocasión el contratista de la orquesta, Rafael Pinzón, anunció que incluiría en el repertorio una obra del maestro Guillermo Uribe Holguín, proyecto que inicialmente no gustó a la empresa por considerar que la música del maestro Uribe Holguín era demasiado seria para ser interpretada ante un público de cine. Pero, ante la insistencia de Rafael Pinzón, al fin la aceptó y en su estreno tuvo tanto éxito que, con sus gritos y aplausos, todo el público logró que se repitiera, especialmente el de galería. De manera que el salón Olympia por esos años ejerció una buena influencia doble, porque no sólo interesó al público por el buen cine que presentaba, sino que, por el excelente repertorio musical de su orquesta, contribuyó a la buena educación musical del bogotano. Me parece que aún para los que no lo conocieron, debe ser imperecedero el recuerdo del enorme, pero acogedor, salón Olympia”²⁰. A esto hay que añadir que, además de servir como sala de proyección, en este teatro había espacios dedicados a servir de “estudios cinematográficos”, a los que se ven ligados títulos de renombre del cine colombiano como *Aura o las violetas*.

En su avance industrial, como ya anticipábamos, llegaron a crear la “Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana” (SICLA)²¹, empresa cinematográfica cuya actividad se

¹⁹ El bambuco es una danza popular colombiana que también se baila en la región ecuatoriana de Esmeraldas.

²⁰ SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Pedro Moreno Garzón” en *Crónicas del cine colombiano, 1897,1950*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, pp. 83-84. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci10.htm> (Consultado el 15 de octubre de 2014).

²¹ Compañía productora de películas “donde los socios aportábamos nuestro propio trabajo y los Di Doménico todos los materiales necesarios para filmar películas. [...] Parece increíble, pero el gran éxito económico de *Aura o las violetas* fue la disolución de la sociedad, porque seguramente Vincenzo Di Doménico pensó que era mejor repartir las ganancias entre su familia que compartirlas con los socios. Entonces decidió que él sería el único productor de sus próximas películas, repartió a cada socio lo que le correspondía y liquidó la SICLA Films, lo que fue una tontería porque continuarla por algunos años más, habría servido mucho al cine nacional”. SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Pedro Moreno Garzón” en *Crónicas del cine colombiano, 1897,1950*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, p. 89. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci10.htm> (Consultado el 15 de octubre de 2014).

mantuvo hasta 1928, fecha en que fue vendida (con todo el material con el que habían realizado sus producciones) a la recién creada “Cine Colombia” (empresa que se dedicaría en exclusiva a distribuir cine extranjero, con el consiguiente daño a la industria nacional colombiana). Fueron muchas y diversas las filmaciones que se hicieron bajo la promoción de esta sociedad, destacando las realizadas en escenarios de Barranquilla y Cartagena de Indias (entre 1914-1916) y *El drama del 15 de octubre*²² que recogía la

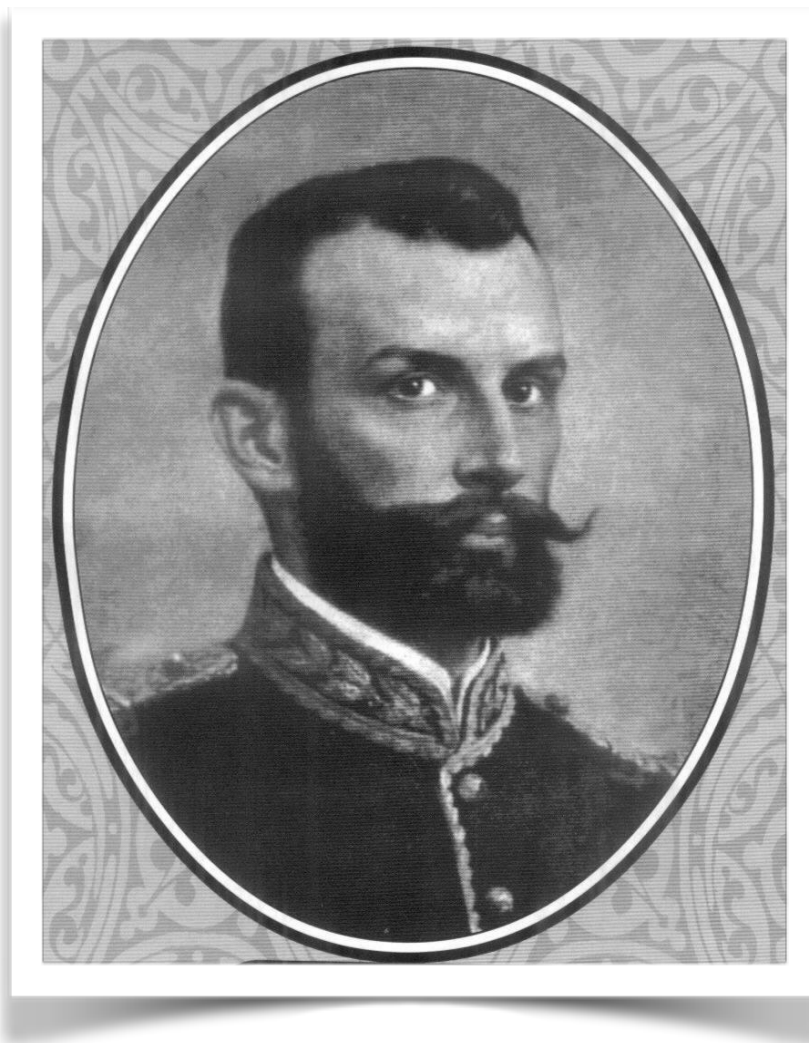


Fig. 5: General Uribe Uribe

²² Cinta desaparecida, filmada y producida por los hermanos Di Doménico en 1915. Fue tal la reacción del público en contra de ésta, que la censura terminó prohibiendo su reproducción en los cines.

filmación del asesinato del General Uribe Uribe²³, que alcanzó especial renombre, tanto por lo escabroso del asunto en sí²⁴, como porque intervinieron como actores los propios asesinos, lo que constituyó una expresión de realismo jamás alcanzada y luego repetida

²³ Rafael Uribe Uribe (Valparaíso 1859-Bogotá 1914). Doctor en Derecho, abogado, profesor de Economía y Educación Física en la Universidad de Antioquia, Procurador General del Estado, Fiscal del Poder Judicial en Antioquia y militar que participó activamente en los brotes violentos de las últimas décadas del siglo XIX. Fue jefe e ideólogo del Partido Liberal Colombiano. A pesar de haber dedicado a la guerra gran parte de su vida, en sus últimos años se inclinó por la defensa a ultranza de la paz del país. Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, artesanos analfabetos, lo asesinaron brutalmente por culparlo de la crisis en la que se hallaba sumido el país.

²⁴ La autopsia del General Uribe Uribe fue una de las primeras que se realizó en Colombia: “Herido de muerte el General en las escalas del Capitolio Nacional fue llevado a su residencia, ubicada a dos cuadras de éste. En el Libro Copiador número 33, con fecha septiembre 1 de 1914 a enero 15 de 1915, folio 346, número 4.406 de la oficina médico legal de Bogotá, se registra la siguiente acta: “Bogotá, octubre 15 de 1914 a las tres de tarde del día de hoy nos trasladamos a la casa de habitación del señor General Rafael Uribe Uribe, con el objeto de practicar el reconocimiento ordenado, pero encontramos a los señores cirujanos practicándole una operación de urgencia y no se pudo practicar reconocimiento. Firmado, R. Fajardo Vega, Julio Manrique.” Y, en el folio 360 número 4.141 del mencionado Libro Copiador, se registra la siguiente nota: “Bogotá, octubre 16 de 1914. En las horas de la mañana de hoy, acompañados del señor Jefe de la Oficina Central de Investigación Criminal y su secretario, en cumplimiento de lo ordenado en la nota adjunta, nos trasladamos a la casa de habitación del señor General Rafael Uribe Uribe, con el objeto de practicar el reconocimiento y autopsia legales en el cadáver del mismo señor General. Cumplidas estas diligencias, hacemos nuestra exposición así: ASPECTO EXTERIOR DEL CADÁVER. Hombre de talla de un metro con setenta y ocho centímetros, muy conformado y desarrollado, en aparente la lividez de los tegumentos por la hemorragia que sufrió. En la cara, al nivel del surco orbitario inferior izquierdo, hay una herida de dirección transversal, de cuatro centímetros de longitud que interesa la piel y parte de los tejidos blandos, y tiene los caracteres de la herida practicada con instrumento cortante. Sobre la región frontal izquierda, hay una herida de dirección transversal, de cuatro centímetros de longitud que interesa la piel y parte de los tejidos blandos, y tiene los caracteres de herida practicada con instrumento cortante. Sobre la región frontal izquierda se encuentra una erosión de la piel con equimosis, de forma circular y de un diámetro de tres centímetros, esta lesión es causada con cuerpo contundente. En la región molar derecha hay una herida de piel de centímetro y medio de diámetro, causada con cuerpo contundente, y una lesión semejante en la mejilla derecha. En el dorso de la nariz se encuentra una erosión de la piel, de un centímetro de longitud, causada con cuerpo contundente. En la cabeza, la región parietal anterior derecha, se encuentra una herida del cuero cabelludo, de dirección transversal, que mide doce centímetros de longitud, es ligeramente curva y se extiende desde tres centímetros del parietal izquierdo, sobre la región parietal derecha, tiene dos puntos de sutura sobre la extremidad derecha y según se nos informó por los señores cirujanos que practicaron la primera curación, esta herida fue ensanchada por ellos, por indicación quirúrgica. En la parte abierta de la herida se encuentra un tapón de gasa, quitada la cual se observa la herida, se encontró que la lesión, causada con instrumento cortante y contundente, interesó el cuello cabelludo, fracturó el parietal derecho, produciendo el desprendimiento de un segmento del hueso, abrió las meninges en una extensión de cuatro centímetros y penetró en la masa cerebral”. <http://www.elcolombiano.com/proyectos/vidaymuerte/autopsias/generalrafaeluribeuribe.htm>”(Consultado el 15 de octubre de 2014).

en *La vendedora de rosas*²⁵. En *El drama del 15 de octubre* las imágenes que se ofrecían de Bogotá fueron las del entierro del general, ya que el asesinato no tuvo lugar en esta ciudad, sino en la localidad de Girardot. La urbe se mostraba (según declaraciones del propio Francesco Di Doménico, ya que la cinta no se conserva), engalanada para darle el último adiós a tan ilustre personaje: carruajes con coronas de flores, discursos de honra a su memoria, desfiles militares, la multitud agolpada en el recorrido del féretro hasta el cementerio²⁶...

El periodo comprendido entre 1920-1928 (calificado como Edad de Oro del cine colombiano)²⁷, es un momento en el que sobresale la penuria de medios económicos y de competencia con el cine extranjero, americano y europeo. A ese espacio de tiempo corresponde la aportación de los Di Doménico a la infraestructura de la exhibición. Había que hacer frente al cine extranjero que superaba, en pantalla, al cine nacional. De esa época destacan *María* (1922), *Aura o las violetas* (1924), *La tragedia del silencio* (1924) y *Bajo el cielo antioqueño* (1925).

²⁵ Película dirigida por Victor Gaviria y escrita por él mismo junto con Carlos Henao, en 1998. Basada en la visión y la experiencia del director con los niños de la calle en Medellín. Muchos de los personajes están interpretados por "actores naturales" (personas que interpretan un personaje que ha vivido experiencias similares a las de éste). Las dificultades en las que estaban sumidos antes y después de realizar el filme, llevó a muchos de ellos a morir en lúgubres circunstancias o a ingresar en prisión, como le ocurrió a la protagonista, que fue liberada el pasado mes de mayo de 2014 tras cumplir una condena de 12 de años por asesinato.

²⁶ Así lo recoge la Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia: "No existe ninguna copia de *El drama del 15 de octubre*. La mención que hace Francesco Di Doménico en sus memorias es mínima. La prohibición de que fue objeto la película casi logra borrarla de la memoria. Los hijos de Francesco contaban que en la casa ni se mencionaba el asunto y de Uribe Uribe se hablaba "pasito". Así, sólo podemos describir el contenido a partir de los comentarios de prensa recopilados hasta ahora. La película se iniciaba con un retrato del general ("En Girardot fue disparado por mano desconocida un tiro de revólver sobre el retrato del extinto, impreso al principio de la película en cuestión"). A continuación, una puesta en escena mostraba la operación practicada a la víctima antes de morir, lo cual provocó airadas reacciones. Venían después las imágenes del entierro en Bogotá, que constituía la parte central del documental, filmada por Vincenzo Di Doménico. Se veía la salida del féretro de la basílica para ser conducido al cementerio, el desfile del pueblo bogotano, los carruajes con coronas, los oradores pronunciando sus discursos ante la tumba, la policía, el ejército, las descargas de fusilería. Una segunda puesta en escena, presentaba a los autores materiales del crimen, Galarza y Carvajal. En sus memorias, Francesco escribió: Filmamos a los sindicatos, escondiéndonos en todos los rincones del Panóptico para poderlos tomar infraganti y no en pose forzada". EL'GAZI Leila, "El drama del 15 de octubre (Francesco Di Doménico)", en *Revista Credencial Historia*, nº 112, (abril de 1999). <http://www.banrepcultural.org/node/73188> (Consultado el 5 de noviembre de 2014).

²⁷ Así se refiere el texto de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano a este periodo en su publicación *Historia del cine colombiano*, editado por la propia institución en 2012.

María es el primer largometraje dirigido por Alfredo del Diestro y con la colaboración de Máximo Calvo. Se puede considerar como una reliquia del cine colombiano. A pesar de los obstáculos encontrados para su filmación, ésta fue posible gracias a la visión y perseverancia del Padre Posada²⁸, quien, tras leer el relato de Jorge Isaacs, quedó prendado del mismo y promovió su filmación. Como obra pionera, padeció todos los inconvenientes y prejuicios de la época. Se dijo que no era de recibo que gente de categoría, formal, decente, interviniera en esto de hacer películas, refiriéndose a que fueron las hijas de un cónsul quienes la interpretaron. No fueron menos las dificultades económicas, no había dinero y costaba mucho su realización. Para superar tanto



Fig. 6: Fotograma de *María*

²⁸ Hermano franciscano, Doctor Antonio J. Posada. Fue de quien partió la idea de rodar *María*. Buscó a la muchacha que interpretara a la protagonista sin éxito, ya que por aquel entonces “nadie prestaba a sus hijas para ser artistas”, hasta que encontró a Federico López quien dio el visto bueno a la participación de su hija Stella como protagonista en el largometraje. El Padre Posada buscó a Máximo Calvo, en Panamá, para que filmara la obra. Tras el consentimiento del director, éste se trasladó a Colombia. La historia de esta película fue objeto de documental en 1985 por Luis Ospina y Jorge Nieto, bajo el nombre *En busca de María*.

obstáculo, todos los que intervinieron hicieron cuanto sabían. Consta así que el director, Alfredo del Diestro, filmaba y revelaba. Dato significativo de la situación era que los negativos se revelaban en la habitación que en la película aparecía como el oratorio de María²⁹. Empezaron en Buga y durante seis meses rodaron en la Hacienda “El Paraíso”, siguiendo fielmente las indicaciones de Del Diestro que había hecho la adaptación. De la película, que tenía mucha intensidad patriótica (se mostraba la bandera de Colombia, sonaba el himno nacional...), lo que contribuyó a su éxito, no se conservan (a pesar de haber habido 12 copias que se mostraron en Colombia y en el extranjero), sino apenas unos fotogramas y unas páginas del guión.

El cine en Colombia empezaba a nutrirse de la literatura y han sido varias las películas que se han hecho fundamentadas en obras escritas³⁰. A esta innovación corresponderán varias como la ya citada *María* (basada en la novela homónima de Jorge Isaacs) y *Aura o las violetas* (producida en 1924 por Vincenzo Di Doménico, a partir de un guión del que también fue su director, Pedro Moreno Garzón), basada en la novela, de igual nombre, de José M. Vargas Vila³¹. Tal era la coincidencia de la novela y la película que Vargas Vila llegó a escribir en el Periódico “El Tiempo”, que la obra estaba tan bien tomada en la cinta

²⁹ Así mismo lo relata Máximo Calvo en la revista concedida a Hernando Salcedo: “Los negativos. después de revelados y fijados, los lavaba en una represa improvisada que pasaba contigua a la casa, y por la cual bajaba agua fresca y cristalina. Nunca tuve negativos mejor lavados. No hubo técnicos ni colaboradores de ninguna clase. Yo mismo controlé y dirigí la técnica de la película, buena o mala, como el público haya querido juzgarla. [...] Las escenas interiores las filmamos en Buga y en Buga imprimí y armé las tres primeras copias positivas e imprimí, también, varias colecciones fotográficas y ampliaciones para la propaganda”. SALCEDO SILVA Hernando, *Crónicas del cine colombiano, 1897, 1950*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, pp. 35-36.

³⁰ Álvaro Cadavid recoge 113 títulos fílmicos basados en literatura colombiana desde 1920 hasta 2006. En Anexos, Tabla 1: Películas basadas en textos de la literatura colombiana; y Tabla 2: Textos de la narrativa colombiana llevados al cine. CADAVID MARULANDA Álvaro, *La memoria visual de la narrativa colombiana*, Editado por la Universidad de Antioquia, Colección Premios Nacionales de Cultura, Medellín 2006, pp. 75-86.

³¹ José M^a de la Concepción Apolinar Vargas Vila Bonilla (Piedras -Tolima- 1860-Barcelona 1933). Intelectual colombiano de tendencia anarquista que alternó su oficio de maestro con el de soldado en la diversas guerras civiles de su país natal desde temprana edad. *Aura o las violetas* (1889) fue su primera novela, narrada en primera persona e influenciada por su aversión a la Iglesia Católica, hecho que le valió la censura de sus escritos y su excomunió.

que hacía llorar como la novela³². Fue rodada en el solar del “Teatro Olympia”³³ pero apenas si se conservan fragmentos que recogen unos minutos de la filmación³⁴. Pedro



Fig. 7: Fotograma de *Aura o las violetas* (1924)

³² “Don José María Vargas le dijo a la prensa «muy bien la cinta, está tan bien tomada que hace llorar como la obra»”. Así se recoge en el diario *El Tiempo*, en su edición del 30 de julio de 1924 y en la publicación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano *Historia del Cine Colombiano*, editado por la propia institución en 2012, p. 20.

³³ “Al finalizar el salón Olympia hacia occidente, quedaba un gran solar que se utilizaba de depósito. Allí se levantó un tablado donde se construyeron los interiores de Aura, formados los bastidores forrados en cañamazo y, encima, papel de colgadura. Colocados en determinados sitios, servían de ángulos de filmación de las diferentes escenas que, por falta de reflectores, se iluminaban con planchas de lata que, al reflejar el sol, el reflejo se dirigía hacia los artistas que protestaban cuando era demasiado luminoso. Algunas escenas se filmaban hacia las cuatro de la tarde, cuando el sol era suave, ya bajo, y entonces su luz no era violenta, aunque también a los parasoles de lata se les ponía un velo para disminuir la intensidad del brillo”. SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Pedro Moreno Garzón”, recogida en las *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, p. 87. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci10.htm> (Consultado el 14 de octubre de 2014)

³⁴ Los fragmentos que se conservan fueron restaurados y preservados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y la restauración editorial se debe a Atanacio (Tato) Martínez. <https://www.youtube.com/watch?v=5BkAuLNWw1U> (Consultado el 7 de enero de 2016).

Moreno Garzón fue el responsable de que *Aura* fuera llevada a la gran pantalla: “Como yo era secretario de “SICLA Films”, me encomendaron que buscara un tema colombiano para adaptarlo al cine. Después de leer varios libros nacionales y de pensar en muchos temas, seleccioné la famosa novela *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila, por dos razones: la novela no era difícil de filmar, porque su argumento es sencillo y, además, siempre fue con *María* y *La vorágine*, una de las tres novelas colombianas más leídas y, por lo tanto, *Aura o las violetas*, adaptada al cine, necesariamente sería un éxito de taquilla. Estas consideraciones influyeron sobre los de “SICLA”, que aceptaron el proyecto, y se comenzó a preparar la película. [...] [Conseguir los actores] fue la parte más difícil de todo, hasta el grado de pensar en no filmar la película por falta de actores. Por ese mismo tiempo los hermanos Acevedo comenzaron la filmación de un largometraje basado en un guión que cambiaron varias veces, me parece que por falta de experiencia en el cine, lo mismo que nosotros. El padre de los Acevedo, don Arturo, se empeñó en formar compañías nacionales de teatro, empresa que le costó bastante dinero, pero con la compensación de lograr buenos grupos teatrales con un buen repertorio. Entonces para ellos no había los problemas que para nosotros, porque les servían los mismos actores de las compañías que organizaba don Arturo. Es cierto que podían aprovecharse las actrices, actores y comparsas que actuaban con bastante frecuencia en el teatro Municipal por esos años, pero ninguna actriz española daba el tipo de Aura que se buscaba. Y otro problema más: pensando que sería la mejor solución, organizamos un concurso para seleccionar a los actores colombianos que pudieran actuar en la película, pero no resultó, porque en ese tiempo existía el prejuicio entre la gente de que los "cómicos", como se les llamaba, actrices y actores, eran personas muy poco honestas, y el solo hecho de presentarse profesionalmente en un escenario y, por afinidad, en una película, era muy mal mirado. [...] [El problema se resolvió] en una casa del costado oriental de la avenida de la República, entre calles 24 y 25 se asomaba al balcón de su casa (lo que hacían diariamente señoras y señoritas bogotanas al caer de la tarde), una muchacha muy bonita de rostro suave y dulce, el ideal para representar a Aura. Se llamaba Isabel Van Walden y, al proponerle que si quería trabajar en el cine, aceptó por ser hija de extranjeros y no compartir los prejuicios contra los actores. Encontrar el galán también fue muy difícil, pero se encontró en Roberto Estrada Vergara, joven de aspecto agradable, distinguido, "durito" de actuar como una piedra, debido a su falta total de experiencia de actor, falla que compartía con su compañera, aunque para ambos el resultado final fue bastante

satisfactorio”³⁵. A pesar de las dificultades, ésta fue un gran éxito de taquilla y propició un gran beneficio económico para los Di Doménico, hecho que los llevó a enfrentarse con Vargas por cuestiones relativas a los Derechos de Autor y las relaciones entre ellos se enfriaron. Años más tarde, Gustavo Nieto Roa³⁶ dirigiría un largometraje de título similar³⁷.

Después de *María*, la obra más destacada, fue *La tragedia del silencio* (1924). Mediante ella, los Acevedo entraron en el sector de la cinematografía. Proveniente de un campo tan distante (la odontología), Arturo Acevedo realizó esta película con ayuda de sus hijos. El director y productor de teatro bogotano Arturo Acevedo Vallarino fue el que inició la andadura por los senderos del cine al comprar una cámara en 1920, fundando con ella la “Casa Cinematográfica Colombia”, antecesora de lo que después será “Acevedo e Hijos”. Arturo Acevedo era dentista, pero su amor por el arte lo llevó a fundar una pequeña compañía teatral, la “Scala de Chapinero”. El buen funcionamiento de ésta desembocó en la creación de la “Compañía Nacional de Teatro”. Pero la difusión del cine produjo la decadencia del teatro, por lo que Acevedo comenzó a exhibir películas en el “Teatro El Bosque” (en el Parque de la Independencia). La experiencia que había tenido en el teatro en Colombia lo llevó a pensar que, del mismo modo que había teatro con actores colombianos, debería hacer cine colombiano con actores vernáculos³⁸. El mayor de sus hijos, Alfonso Acevedo Bernal, se ocupó de la labor empresarial de la productora y de la redacción de los textos; a su hermano Gonzalo, que fue uno de los primeros en dedicarse

³⁵ SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Pedro Moreno Garzón”, recogida en las *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, pp. 84-87. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci10.htm> (Consultado el 15 de octubre de 2014).

³⁶ Director de cine nacido en Tunja (Boyacá, Colombia) en 1942. Tras estudiar Comunicación en Estados Unidos trabajará en este país como director y productor de televisión y, posteriormente, como director de cine en el departamento de comunicación de las Naciones Unidas. En 1972, ya de vuelta en Bogotá, crea la Mundo Moderno Ltda., productora en la que desempeñará varios cargos y con la que llevará a cabo diversas producciones. Su carrera es prolija como productor, productor ejecutivo, jefe de producción, director, director de fotografía, director de arte, cámara, etc.

³⁷ *Aura o las violetas*, largometraje de 100 minutos de duración dirigido en 1974 por Gustavo Nieto Roa. Una muchacha de extracción humilde se ve forzada a contraer matrimonio con un hombre mucho mayor que ella para poder sacar a su familia del estadio de pobreza en que se encontraba. Pero Aura se enamora de un joven con el que no puede vivir su amor, lo que le lleva a un estado total de desesperanza.

³⁸ SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Pedro Moreno Garzón”, en *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, p. 87 <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11a.htm> (Consultado el 12 de octubre de 2014).

a la empresa familiar, se le debe la primera película nacional sonora; Álvaro aprendió la técnica de su hermano Gonzalo y destacó como camarógrafo y experto laboratorista que trucaba la edición y modificaba las máquinas; el menor, Armando, aprendió a filmar y revelar con sus hermanos aunque abandonó el negocio del cine para dedicarse al del automotor³⁹. Todos ellos empezaron la industria cinematográfica del país, haciendo documentales, noticieros y publicidad. Estuvieron asociados a los Di Doménico, con los que compartieron días de gloria y de catástrofes que siempre asumieron sin ayuda de clase alguna.



Fig. 8: Interior del Teatro Faenza la noche del estreno de *La tragedia del silencio*

³⁹ Información obtenida de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/acevfami.htm> (Consultado el 14 de octubre de 2014).

Es una muestra de la dramaturgia de esos años y nos enseña la gran escasez de medios con que se contaba por entonces pero, al mismo tiempo, la transcendencia política y social que tenía el cine. Se estrenó en el “Teatro Faenza” en 1924 y asistieron importantes personalidades como el Presidente de la República y el Arzobispo de Bogotá, entre otros. Del día del estreno, Gonzalo Acevedo narra: “Desgraciadamente esa noche hubo un breve apagón de luz, se desenfocó el proyector y se presentaron otros inconvenientes, a pesar de que, por tratarse de una película nacional que debía presentarse de la mejor manera posible, nos esmeramos en que todo saliera bien, mi padre, mis hermanos, el gerente del Faenza, Joaquín de Francisco, y el operador Gustavo de Francisco el "mudo", incidentes que se presentaron porque todos estábamos muy nerviosos. Sin embargo, el público la recibió muy bien, lo mismo que la crítica en los periódicos, éxito que se repitió al exhibirse en Venezuela y Panamá”⁴⁰. Respondiendo a su título, su argumento mostraba el aislamiento de un sujeto que padecía lepra, la intromisión de un estudiante en un matrimonio y lo mal parado que salió el intruso.

En 1925 se rueda *Bajo el cielo antioqueño*, largometraje silente de Arturo Acevedo Vallarino, producida por la “Compañía Filmadora de Medellín” y por la alta sociedad antioqueña⁴¹. Destacó la figura de Gonzalo Mejía Trujillo que intervino en la producción (hasta el punto de que varios planos se filmaron en una finca de su propiedad)⁴² y escritura del guión, además de interpretar al padre de la protagonista. Era destacable el que se apartara del estereotipo, pues siendo su argumento una tragedia de amor, con diferencias de clase, los actores eran personas de la clase alta, lo que le daba naturalidad

⁴⁰ SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Gonzalo Acevedo”, recogida en las *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, p. 95. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11a.htm> (Consultado el 12 de octubre de 2014).

⁴¹ Así lo recoge Jorge Nieto en su reseña de la película para la Biblioteca del Banco de la República: “Un título mítico de nuestra modesta filmografía silente, anterior al período sonoro que comienza en 1930, es *Bajo el cielo antioqueño*: por su carácter de "superproducción" (guardadas las proporciones con otras cinematografías) conseguido por su productor y actor principal, el también legendario pionero antioqueño Gonzalo Mejía, quien reclutó a toda la "alta sociedad" del Medellín de 1925 para que actuara ante la cámara de los Acevedo”. <http://www.banrepcultural.org/node/73190> (Consultado el 25 de octubre de 2014).

⁴² MARTÍNEZ PARDO Hernando, *Historia del cine colombiano*, Librería y Editorial América Latina, Bogotá, Colombia, 1978, p. 50.

a la película y ponía de manifiesto la idiosincrasia de la región de Antioquia⁴³ en su máximo esplendor. Trascendente fue, también, además de la inversión económica que supuso, su aportación a la industria cinematográfica colombiana y al cine antioqueño posterior. De esta película no se conservó ninguna copia completa por lo que la labor de la “Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano” fue determinante en la reconstrucción de una versión muy cercana a la original a partir de la localización y restauración de los fragmentos que hallaron, a partir de los cuales ensamblaron la copia que se puede visualizar actualmente⁴⁴.



Fig. 9: Fotograma de *Bajo el cielo antioqueño*

⁴³ Departamento de Colombia cuya capital es Medellín. Región económicamente muy desarrollada desde antes de la llegada de los primeros españoles. Para ella supuso un fuerte impulso convertirse en una de las principales regiones cafeteras del país lo que la llevó a acoger el ferrocarril a finales del siglo XIX. Actualmente es una de las zonas industriales y comerciales más prósperas de Colombia.

⁴⁴ *Bajo el cielo antioqueño* fue restaurada en 1997 por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano contando con el patrocinio de la Gobernación de Antioquia, el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), la Fundación Para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República, la UNESCO y TV Cable. FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. *Bajo el cielo antioqueño, versión restaurada*, p. 7. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/bajo-cielo-ant.pdf> (Consultado el 13 de mayo de 2013).

No obstante los éxitos obtenidos y la acogida por el público de estas películas y otras, los Acevedo y los Di Doménico no vieron claro el futuro del largometraje y se remitieron a los noticieros de la exhibición, lo que, si bien supuso un paréntesis de inactividad en el avance anteriormente iniciado, es un archivo de valor incalculable para la reconstrucción del ambiente social y económico en expansión de la Bogotá de esas fechas. Es un amplio repertorio que recoge la intención, de una capital emergente, de ascender en su posición mundial copiando modas extranjeras, mostrando su poderío con desfiles militares, su desenfado con carnavales estudiantiles, pero que, a pesar de todo esto, no puede esconder otra realidad, que aparece, eso sí en segundo plano, como es la realidad social de aquellos que vienen a la gran ciudad buscando una vida mejor, de los obreros de los barrios industriales, de un sector de la población que aún sigue reclamando su lugar.

Félix Joaquín Rodríguez aúna la realidad del país con el horizonte de la modernidad, en una producción que combina imágenes de la capital con otras de un profundo sentimiento de regionalismo. *Alma provinciana* (1926), fue rodada en paisajes reales de la capital colombiana, de la Sabana y de Santander. De ella se conserva⁴⁵ un 80 u 85%, lo que es relevante si se tiene en cuenta cómo el infortunio se cebó con otras como fue el caso de *María* o *Nido de Cóndores* (1926)⁴⁶, por citar un par de ejemplos. Destacan en la cinta las imágenes del Carnaval Estudiantil⁴⁷ de 1925 convocado para festejar el aniversario de la capital del país. Esta secuencia llama la atención al presentar una interpretación musical que aparece como incompleta, ya que la película es silente. A pesar de ser también una tragedia romántica provocada por la diferencia de clases de sus protagonistas, ésta, a diferencia de *Bajo el cielo antioqueño*, fue interpretada por actores y figurantes de clase

⁴⁵ “Esta película fue restaurada y preservada en los laboratorios de Filmoteca de la UNAM (México) y Fundación Cinemateca Nacional (Venezuela), con el apoyo de los Ministerios de Cultura y Comunicaciones (Colombia), Agencia Española de Cooperación Internacional – AEI, y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos FIAF”. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=12 (Consultado el 25 de octubre de 2014).

⁴⁶ *Nido de cóndores*, largometraje dirigido por Alfonso Mejía Robledo en 1926. Película que muestra la historia de amor entre dos jóvenes como excusa para acercarnos al creciente desarrollo que estaba alcanzando la ciudad de Pereira, capital del Departamento de Risaralda. De ésta quedan testimonios de su existencia pero sólo se conserva un fotograma.

⁴⁷ “La Semana Cultural Universitaria tuvo su origen a principios de los años 20 durante el siglo pasado en Bogotá. En esa época era conocida como el Festival Estudiantil Universitario de Bogotá, el cual era uno de los eventos más importantes del país en esa época y estuvo influenciado en gran parte por la Universidad Nacional de Colombia”. En <http://www.cartauiversitaria.unal.edu.co/nc/detalle/article/carnaval-estudiantil-de-bogota-el-origen/> (Consultado el 25 de octubre de 2014).

popular con los que se pretendía alcanzar mayor realismo⁴⁸. Se estrenó en febrero de 1926 en el Teatro Faenza de Bogotá y destacó por ser prueba fehaciente de las habilidades técnicas de su director en el campo de la fotografía⁴⁹.

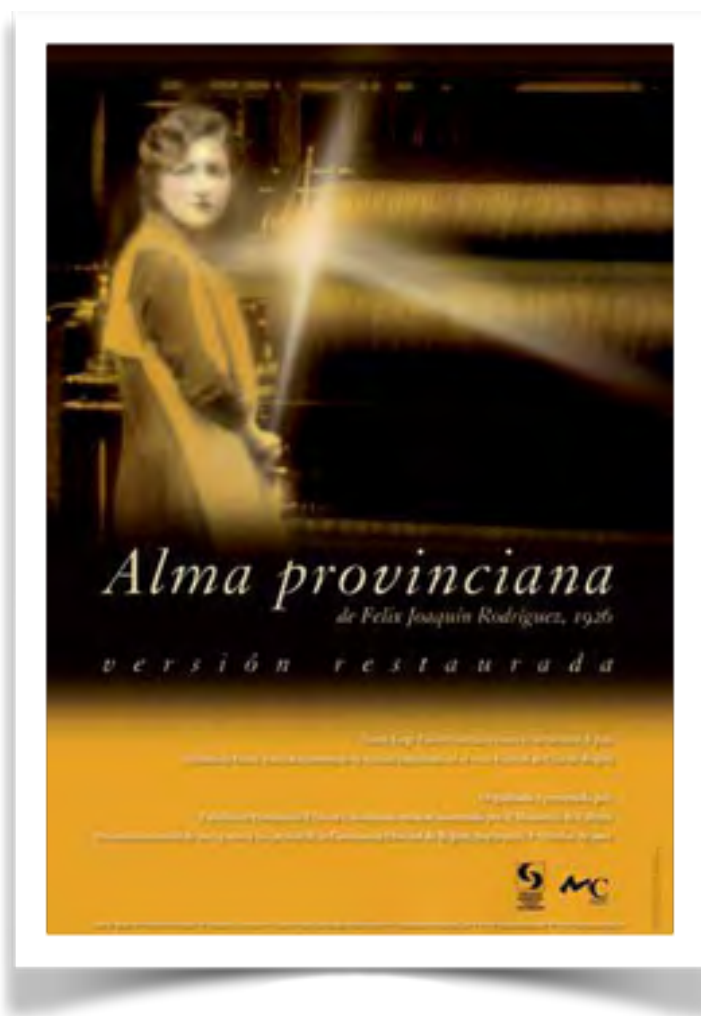


Fig. 10: Cartel para la proyección de la versión restaurada de *Alma provinciana*

También rodada en Bogotá, se estrena en 1926 en el “Salón Olympia”, *El amor, el deber y el crimen*, de Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Doménico. Fue la tercera película de la

⁴⁸ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. *Historia del cine colombiano*, p. 26.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 25.

“Sociedad Industrial Latinoamericana”, que habían fundado años antes los hermanos Di Doménico con el propósito de industrializar el cine colombiano. Estuvo protagonizada por Mara Meba que daba vida a una muchacha que, a punto de casarse, se hace retratar y acaba enamorándose del pintor que lleva a cabo la tarea. Fue fácil de filmar ya que se disponía de fluido eléctrico y eso permitía hacerlo a cualquier hora. No obstante el empeño puesto en ella, económicamente no alcanzó las expectativas previstas⁵⁰. Ésta también se hace eco del carnaval estudiantil así como de diversos escenarios que contribuyen a la idea de la incipiente modernización de la capital andina, como los planos picados de las calles por las que transitan numerosos vehículos, mujeres ataviadas a la moda europea, las construcciones más modernas de la ciudad... Pero ese halo de modernidad no sólo será recogido en la filmación de las imágenes, sino a lo largo de todo el proceso de su producción. Las escenas de interior fueron rodadas en el que, por aquel



Fig. 11: Fotograma de *El amor, el deber y el crimen*

⁵⁰ SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Donato Di Doménico”, en *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, p. 43. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci05b.htm> (Consultado el 14 de octubre de 2014).

entonces, era uno de los mejores estudios de Iberoamérica, sito en el lugar que hoy ocupa el “Teatro Jorge Eliécer Gaitán” en Bogotá, y se cuidó especialmente el proceso de iluminación y de revelado. Esta película fue de las primeras en mostrar sectores destacados de la ciudad de Bogotá como el barrio de la Candelaria y la zona entre los desaparecidos Parque de la Independencia y la Terraza Pasteur⁵¹.

Con ejemplos como éstos se ponen de manifiesto dos hechos significativos: uno, el anhelo de Colombia de tener una industria cinematográfica; otro, el reflejo social de la época. Pero poco ayudó a estos esfuerzos el momento histórico en el que se situaban. Finalizando la década de 1920, el cine mudo está en sus postrimerías, dando paso al cine sonoro (denominado, en este país iberoamericano, como parlante cuando incluía locuciones) que surgirá en 1927⁵² y llegará dos años más tarde a Colombia. Contra lo que podría suponerse, no fue nada beneficioso para el cine colombiano, incluso se dijo que fue un golpe mortal para la industria cinematográfica en este país. Hubo férreos intentos de que la transición hacia el cine sonoro fuera posible y fluida, hasta el punto de desarrollar un aparato en la industria nacional que sincronizaba imagen y sonido

⁵¹ Actualmente en este enclave se localiza un centro comercial de escasa valía arquitectónica sobre lo que antes fue una bella casa de estilo republicano.

⁵² La proyección de la primera película con el sonido completamente sincronizado tuvo lugar en Nueva York en 1927, concretamente con la proyección de *The Jazz singer* el 6 de octubre del citado año.

perfectamente: el “cronofotófono”⁵³ desarrollado por Carlos Schroeder⁵⁴. Pero el uso de este aparato no terminó de consolidarse, si bien lo que propició fue un retraso en la adopción de las técnicas comunes hasta la década siguiente. Pero no fue únicamente este hecho el que llevó al cine colombiano a la catástrofe, “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 la primera muestra de recesión producto de la Gran Depresión de 1929, por lo que solamente hasta

⁵³ Llama la atención el nombre impuesto a este aparato ya que existían con anterioridad el “cronófono” y el “sincrófono”, precursores del cine sonoro y del invento de Schroeder, utilizados desde los primeros años del siglo XX en Colombia.

⁵⁴ Carlos Schroeder (1897-1965), ingeniero bogotano de origen alemán que trabajó en Europa en la Mester Film A.G. De regreso a Colombia, fijó su sede en Manizales con la intención de ser exhibidor en un teatro que tuvo la fatalidad de sufrir un incendio que alcanzó sus películas. Sus primeros pasos fueron junto a los Di Doménico. Posteriormente, entró en contacto con los Acevedo, con los que se asoció en 1937 y con quienes produjo la primera cinta con sonido sincrónico registrado en pista óptica: *Los primeros ensayos del cine parlante nacional* (con una duración total de 25 minutos de los que sólo se conservan 7). Fue el inventor del “cronofotófono”, aparato íntegramente hecho en Colombia para la reproducción del sonido en el cine. “Parece ser que tomó para adaptarlo el modelo Photophone que la RCA de Estados Unidos había comprado a la General Electric para instalarlo en todos sus teatros. Mediante este sistema el sonido, impresionado fotográficamente en la película a su paso por una celda fotoeléctrica, se convierte en impulsos eléctricos que devuelve el sonido grabado originalmente que es luego amplificado. La prensa nacional de la época, como lo muestra Martínez Pardo, se vanaglorió del que llamaron “invento” y decidieron 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” y agregándole ventajas ya que fue “construido sin tanta combinación como lo aparatos parlantes americanos”. Sin embargo, se puede percibir la dificultad que tuvieron los exhibidores colombianos 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 lograr de esta forma atraer el público que exigía sonido. El sistema Vitaphone que implicaba que unos discos, donde música y diálogos estaban grabados, se sincronizaran con la imagen que venía del proyector, se usaba también por esos años, pues en 1930 el ingeniero Schroeder introduce al mercado el “Cine Voz Colombia” un aparato “fabricado enteramente en el país” y que fue adoptado en el primer momento por 32 teatros de varias ciudades colombianas. Este equipo permitía que tanto el sistema Vitaphone de discos y el Movietone de sonido óptico fueran reproducidos “con perfecta exactitud”. TORRES Rito Alberto, *La llegada del cine sonoro y parlante a Colombia*, en www.patrimoniocinematografico.org.co/anterior/docs/cinesonoro.rtf (Consultado el 30 de octubre de 2014).

1933 se estrenaría el documental sonorizado *Colombia victoriosa*⁵⁵, de Gonzalo Acevedo Bernal⁵⁶.



Fig. 12: Álvaro y Gonzalo Acevedo en la filmación de *Colombia Victoriosa*

Para entonces, años 30, los Acevedo desarrollaban una intensa actividad en la esfera de los documentales silentes y Gonzalo Acevedo presentó una recopilación de cinematografía nacional que incluía, entre otras, *María*, *La tragedia del silencio*, cien *noticieros (1927-1932)*, *Funerales del General Benjamín Herrera (1924)*, *Campaña electoral que eleva al poder al Dr. Enrique Olaya Herrera (1930)*, etc. Pero tras los éxitos de las películas anteriormente citadas (*María*, *Aura o las violetas*, *Bajo el cielo Antioqueño...*), el cine sufrió un bajón con el consiguiente fracaso económico y ruina de

⁵⁵ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. *Op. cit. Historia ...*, p. 32.

⁵⁶ *Colombia victoriosa* es un largometraje de 60 minutos dirigido por Gonzalo Acevedo Bernal y Álvaro Acevedo Bernal, estrenada en 1933 en Bogotá. En ella se recrea la guerra sostenida por Colombia y Perú entre 1932 y 1933. Las imágenes registradas se complementan con secuencias animadas que pueden ser consideradas las primeras de este género en Colombia. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/largometrajescv01.pdf> (Consultado el 14 de octubre de 2014).

las empresas. No fue ajena a esta crisis la llegada del cine norteamericano de acción y de comedia: su ventaja en cuanto a técnica y temática supuso que se convirtiera en referencia de un cine que por entonces resultaba anacrónico. Abundaron otros factores, como la deficiente narración cinematográfica, la tozuda persistencia en seguir al cine europeo, lo que llevó al alejamiento del público del cine nacional que fue creciendo de 1928 a 1940.

Hay que destacar, en este punto, que en la restauración y conservación de las producciones de los Acevedo juega un papel importante la “Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano”, que no se circunscribe únicamente a las obras más conocidas de éstos, sino que su labor va más allá, llegando incluso a hacerse cargo de otras que ni siquiera aparecen citadas en obras escritas a propósito del cine colombiano. Tal es el caso de *Cuántos somos?*, cortometraje realizado en 1937, promovido por la Contraloría General de la República⁵⁷, para la promoción del censo que tendría lugar en Colombia al año siguiente. Es una cinta con función didáctica que no pierde la ocasión de promocionar destacadas ciudades de Colombia, como Medellín, Barranquilla, Cartagena de Indias, Cali, Quibdó⁵⁸ y Bogotá, de la que la locución del texto nos cuenta: “Bogotá, la metrópoli que como ninguna otra ciudad colombiana, ofrece uno de los más impresionantes contrastes con sus sitios que guardan intacto el paisaje (del corazón)⁵⁹ de la colonia al lado de las imponentes construcciones que proclaman las nuevas formas de la

⁵⁷ Máximo órgano de control fiscal en Colombia.

⁵⁸ Puede sorprender la inclusión de Barranquilla y Quibdó en una calificación de “ciudades renombradas de Colombia”, pero lo cierto es que es este momento lo eran. Barranquilla gozaba de una posición destacada ya que en ella desemboca el Magdalena y por tanto no sólo poseía uno de los puertos marítimos más importantes del país sino, asimismo, el más destacado de los fluviales. Con el paso de los años, la importancia del río Magdalena en Colombia como vía de comunicación se ha ido perdiendo y, con ésta, la importancia de la citada ciudad. Por otro lado, Quibdó era una gran ciudad en potencia, cuyo desarrollo agrícola y minero se esperaba que repercutiera mucho más en esta ciudad de lo que finalmente ha sido.

⁵⁹ Un fallo en la conservación del sonido de esta cinta, impide escuchar con claridad la palabra exacta que cita en este lugar.

arquitectura”⁶⁰. En este cortometraje, la ciudad aparece con entidad propia, no es el escenario de otra historia, es historia en sí misma. Comienza a cobrar una importancia en la que van a incidir sucesivos gobiernos de Colombia, fomentando su crecimiento y la



Fig. 13: Fotograma de *Cuántos somos?*

⁶⁰ La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, a través de sus redes sociales, promociona el conocimiento y visualización de este cortometraje de gran calidad técnica y estética: “*Cuántos somos?* Acevedo e Hijos (sonoro, blanco y negro, 1937). El año 1937 fue prolífico para los Acevedo: realizaron la primera película con sonido sincrónico en la historia del cine colombiano, *Los primeros ensayos del cine parlante nacional*, y también el largometraje documental sonoro *Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la cuna al sepulcro*. *Cuántos somos?* (así, con un solo signo de interrogación al final y sin la tilde que establece la Academia), es un corto de tipo promocional y educativo, sonorizado, que buscaba preparar a la población para lo que sería el censo de 1938 conocido como el «primer censo moderno» de Colombia. Las imágenes de Bogotá, Medellín, Barranquilla, Cali, Cartagena y Quibdó reafirman la calidad en el encuadre y la composición que los Acevedo dejaron como sello y legado de su trabajo cinematográfico. Este corto no está referenciado en las publicaciones, que se han realizado sobre estos pioneros del cine nacional, sólo se vino a descubrir en el año de 2012 gracias a la labor que desde la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se lleva a cabo en el marco del programa Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano”. <https://www.facebook.com/video.php?v=789492377779173> (Consultado el 8 de noviembre de 2014).

importancia cultural que le correspondía en el país desde el mismo momento de su creación. Como indica la locución de Fernando Gutiérrez Riaño, la capital colombiana empieza a despertar como metrópoli, combinando el sabor histórico de sus construcciones coloniales con la modernidad y el desarrollo de los últimos tiempos. Esta idea será recogida en otras filmaciones que también tienen a la ciudad de Bogotá como protagonista, como veremos a lo largo de este estudio.



Fig. 14: Cabecera de las producciones de “Acevedo e Hijos”

Todo fue trabajo y tesón, aquí estuvieron las claves de sus éxitos y fracasos, que acabaron en gran decepción cuando definitivamente “Acevedo e Hijos” quebró, en 1946, tras 23 años de producción cinematográfica colombiana. Pedro Moreno Garzón atribuyó estos fracasos en las empresas cinematográficas colombianas a la falta de experiencia en muchos campos: “Me parece que el fracaso de este antiguo ensayo por establecer la industria de cine en Colombia, en primer lugar se debió a la falta de conocimientos

técnicos de todos nosotros, conocimientos que de ninguna manera podíamos suplir con el entusiasmo que sentíamos por el cine y que permitió la realización de las películas señaladas en esta entrevista. Por ejemplo, en lo que a mí me tocaba, o sea la dirección de actores, por falta de los necesarios ensayos para que representaran bien su respectivo personaje, no se "ponían en situación", y así se filmaban, aunque luego estas fallas fueran muy visibles en la película. Y como tampoco podían repetirse las escenas, como le expliqué antes, por no gastar la película Pathé y, posteriormente, Kodak, entonces todo salía mal. Casi en la misma situación terminaron la empresa "Acevedo e Hijos", que por la misma época realizó dos películas: *Bajo el cielo antioqueño* y *La tragedia del silencio*. Pero a pesar de sus fallas, vale la pena recordar estos primeros intentos de establecer nuestro cine nacional en el país"⁶¹. Gonzalo Acevedo atribuye este fracaso a otro factor: "Acevedo e Hijos se vio forzado a suspender la producción por no tener laboratorios propios, ya que los únicos que funcionaban en el país pertenecían a los Di Doménico, en Bogotá, y "Colombia Films", en Cali. En 1928 la empresa Di Doménico vendió su empresa por dos millones de pesos a "Cine Colombia"⁶², obligándose a retirarse del negocio del cine en el país. Al cerrar "Cine Colombia" el laboratorio de los Di Doménico, no había dónde revelar películas. Y un pleito entre los accionistas de "Colombia Films" obligó al cierre definitivo del otro laboratorio. [...] Pero el alto costo del equipo y la falta de una distribuidora que apoyara al cine nacional, nos impidió que invirtiéramos un capital en una empresa aún no bien establecida. [Además] a "Cine Colombia" le interesaba mucho más exhibir películas extranjeras con gran éxito de taquilla, y que adquiría a bajo costo, explotándolas en todo el territorio del país, que películas nacionales de alto costo de producción (unos \$35.000 de la época), costo que debía amortizarse dentro del mismo

⁶¹ SALCEDO SILVA Hernando, "Entrevista a Pedro Moreno Garzón", recogida en las *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, p. 91. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci10.htm> (Consultado el 15 de octubre de 2014).

⁶² La empresa Cine Colombia se constituyó el 7 de junio de 1927. Inicialmente, sólo se previó su funcionamiento en Medellín (donde tuvo lugar su primera exhibición, concretamente en el Circo España), aunque, posteriormente, la empresa fue adquirida por el empresario Belisario Díaz que trasladó su sede a Bogotá, prestando servicio también en otras ciudades. En 1928 Cine Colombia compra la empresa de los hermanos Di doménico y en 1986 se convierten en socios fundadores de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/117.htm> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

territorio nacional, deduciendo además el cuarenta por ciento que exigían los productores de películas nacionales”⁶³.

La lista de cineastas colombianos que pasarán a la historia, si bien está encabezada por los Di Doménico y continuada por los Acevedo, está repleta de personalidades que conforman el imaginario de un país que, a través de la estampa de su capital, se va a encontrar en lucha constante por reivindicar un puesto en la historia, acorde a su realidad y a su prestancia. La historia del cine colombiano (y con ella la imagen de Bogotá), está unida de manera indeleble, a la par que indefectible, a una nómina de artistas (en tanto que el cine es arte), en la que no podemos olvidarnos de algunos como Alfredo del Diestro Cavaletti⁶⁴, Máximo Calvo Olmedo⁶⁵, Félix Joaquín Rodríguez⁶⁶, P. P. Jambrina⁶⁷, Gonzalo

⁶³ SALCEDO SILVA Hernando, “Entrevista a Gonzalo Acevedo”, recogida en las *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981, p. 99. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11a.htm> (Consultado el 12 de octubre de 2014).

⁶⁴ Bogotá (Colombia) 1877 - Ciudad de México (México) 1951. Actor y director de cine que fundó la compañía “Juan del Diestro” junto con su hermano menor, también llamado así. Fue codirector, junto con Máximo Calvo, del largometraje silente *María*. Su marcha a México, país en el que falleció, fue debida a que de allí era procedente su esposa. Allí se dedicó al cine desde 1924 hasta su muerte.

⁶⁵ León (España) 1886 - Cali (Colombia) 1973. Máximo Calvo partió de España con 18 años buscando fortuna en “las Américas”. Viajó por el Caribe donde se ganó la vida como pintor y fotógrafo y llegó a Panamá donde aprendió el oficio del cine y donde conoció a Francisco Antonio Posada, fraile que lo contrató para la dirección técnica y fotografía de *María* en 1921. En 1923 se estableció en Cali, donde produjo una revista cinematográfica muda. En 1936 creó la “Calvo Film Company de Cali” que produjo varios documentales. Fue pionero en el cine argumental colombiano y corresponsal del Noticiero Nacional Colombia.

⁶⁶ Chima 1897-1931 Bogotá (Colombia). Artista integral, director de cine, actor, pintor, orfebre y dramaturgo que después de probar suerte en Estados Unidos, regresó a Colombia donde le sacó el máximo rendimiento a un proyector de cine que había adquirido y con cuyos beneficios estudió la carrera de Derecho, lo que le permitió ejercer de abogado hasta que puso fin a su vida en la última localidad en la que vivió, Girardot.

⁶⁷ Bajo este nombre reza la dirección del film *Garras de Oro*, película que versa sobre el papel de Estados Unidos en la separación de Panamá respecto de Colombia. La película fue producida por la “Cali Films”, pero de su director se desconocen más datos que su nombre, del que se piensa que puede responder a un seudónimo. *Garras de oro*, de P. P. Jambrina estuvo desaparecida hasta que 1980 aparecieron rollos en Cali y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En total 55 minutos de más de dos horas que tenía el total del film. Quizás se comprendan las dificultades si se tiene presente que el tema era la separación de Panamá y el incumplimiento de promesas de Theodor Roosevelt, lo que debió alcanzar tal virulencia, que incluso los que la hicieron quisieron mantener secreta su identidad. Fue una película que destacó por su técnica cinematográfica, por sus intérpretes y sus decorados. Para comprender el sentir colombiano ante la pérdida de Panamá no hay más que tener en cuenta el dato de que aún el escudo de Colombia acoge el Istmo de Panamá.

Mejía Trujillo⁶⁸, Oswaldo Duperly Angueyra⁶⁹, Marta Rodríguez de Silva⁷⁰, Francisco Norden⁷¹, Julio Luzardo González⁷², José María Arzuaga, Carlos Mayolo, Sergio Cabrera⁷³... y entidades, privadas unas y públicas otras, como “Cofilms” (“Productora Colombiana de Películas”), “Empresa Cinematográfica Latinoamericana”, “Laboratorio de Cinematografía Colombiano”, “Bolivariana Films”, “FOCINE”, “Cine Club Colombia”,

⁶⁸ 1884-1956, Medellín (Colombia). Empresario cinematográfico, productor de cine y actor, de buena posición económica, lo que le permitió fundar, en 1914, la “Compañía Cinematográfica Antioqueña” (destinada a distribuir películas por todo el país) y la “Filmadora de Medellín” (ésta ya sí, para producirlas). En 1927 fundó la “Sociedad Cine Colombia” y el “Circuito Antioquia”. Los negocios de Gonzalo Mejía no se limitaron al mundo del cine, sino que intervino activamente en varios aspectos de la economía colombiana, entre los que destacaremos su impulso para la construcción del Aeropuerto Olaya Herrera. MEJÍA CUBILLOS Javier, *Diccionario biográfico y genealógico de la élite antioqueña y viejocaldense. Segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX*. Sello Editorial Alma Mater. Marzo de 2012, Pereira, Colombia, p. 130.

⁶⁹ 1908-200 Bogotá (Colombia). Su padre era francés y su madre cubana, lo que unido a los años en los que residió en Estados Unidos, proporcionó una amalgama cultural que se reflejará en todos los aspectos de su vida. Su padre se dedicó al comercio, actividad que seguirá Oswaldo y que le llevará a inclinarse por el cine como actividad empresarial rentable. Autor de *Lo que se hereda no se hurta*, memorias autobiográficas en las que narra con detalle los aspectos más importantes acaecidos en su vida. La ausencia de una industria cinematográfica sólida en Colombia lo llevan a formar con unos amigos (Leopoldo y Jorge Crane Uribe) en 1938 la “Sociedad Ducrane Films”. Con ella buscaba hacer algo inédito en Colombia: cinematografía sonora. Dos de sus obras más destacadas fueron el *Noticiero* y *Sinfonía de Bogotá*.

⁷⁰ Realizadora bogotana nacida en 1933 cuyos estudios de sociología, unido a su acercamiento al cine tenido lugar durante su estancia en Barcelona y París, la llevan a desarrollar un cine de denuncia social que evidencia las malas condiciones de los obreros y de varias poblaciones indígenas. Tiene algunas producciones con su hijo, Lucas Silva.

⁷¹ Hijo de padre austríaco y madre colombiana, Francisco Norden nació en Bruselas (Bélgica) en 1929. Pasa sus primeros años en Bogotá, donde inicia sus estudios, completando los de cine en París y Londres. A su regreso a Colombia, en la década de 1960, trabajó como director de cine publicitario y realizó varios cortometrajes institucionales. Entre sus largometrajes documentales destaca *Camilo, el cura guerrillero* (1974).

⁷² Nacido en Bogotá en 1938, hijo de padre colombiano y madre estadounidense. Director, guionista, productor, camarógrafo y editor colombiano considerado como uno de los grandes de la industria cinematográfica colombiana. Estudió cine en Los Ángeles (EE.UU.) y volvió a Colombia a desarrollar su actividad cinematográfica. Tiene múltiples cortometrajes, largometrajes y montajes teatrales y entre sus últimas obras destaca *Historia del cine colombiano*, promovida por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

⁷³ De José María Arzuaga, Carlos Mayolo y Sergio Cabrera no se especifica más en este punto ya que su biografía es extensamente analizada al tratar de sus películas en páginas posteriores de este estudio.

“Fundación Rómulo Lara”, “Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano”⁷⁴, Departamento de Cine del Ministerio de Educación⁷⁵ y la Dirección General de Cinematografía, entre otros.



Fig. 15: Logotipo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

⁷⁴ El papel de esta entidad es clave a la hora de hablar de la conservación del patrimonio fílmico en Colombia. “Aunque desde 1986 Colombia cuenta con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, entidad que se dedica a recuperar, almacenar y custodiar un acervo compuesto por más de cien mil elementos entre rollos de cine, casetes de video y registros sonoros; el deterioro y la obsolescencia de los soportes que contienen las obras audiovisuales, así como la carencia de sitios de almacenamiento técnicamente adecuados para la gestión del archivo, son algunas de las dificultades que atentan contra la preservación y divulgación de la memoria de imágenes en movimiento en nuestro país. [...] Por este motivo, el Convenio de Cooperación firmado entre el Ministerio de Cultura y la Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF) disminuirá la brecha tecnológica en la que se encuentra el país, ya que facilitará la adquisición de equipos de vanguardia para los procesos de conservación y permitirá la formación en nuevas tecnologías para la recuperación de imágenes en movimiento y el entrenamiento específico en técnicas de restauración de preservación para la operación del área técnica”. <http://www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/w3-article-153664.html> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

⁷⁵ Fundado por Jorge Eliécer Gaitán en 1938 para promover la actividad cinematográfica con función pedagógica. Se encargaron producciones a diversos cineastas del país, entre los que se encontraban los hermanos Acevedo, además de realizar importantes inversiones en equipo de realización y proyección para su posterior difusión.

Aún así, las productoras aparecían y desaparecían, sucediéndose unas tras otras, a veces sin dejar más rastro que el de unos cuantos fotogramas. Era cine hecho en Colombia, de Colombia, pero aún no aparecía el aglutinante que permitiera hablar del cine colombiano como un ente con personalidad propia.

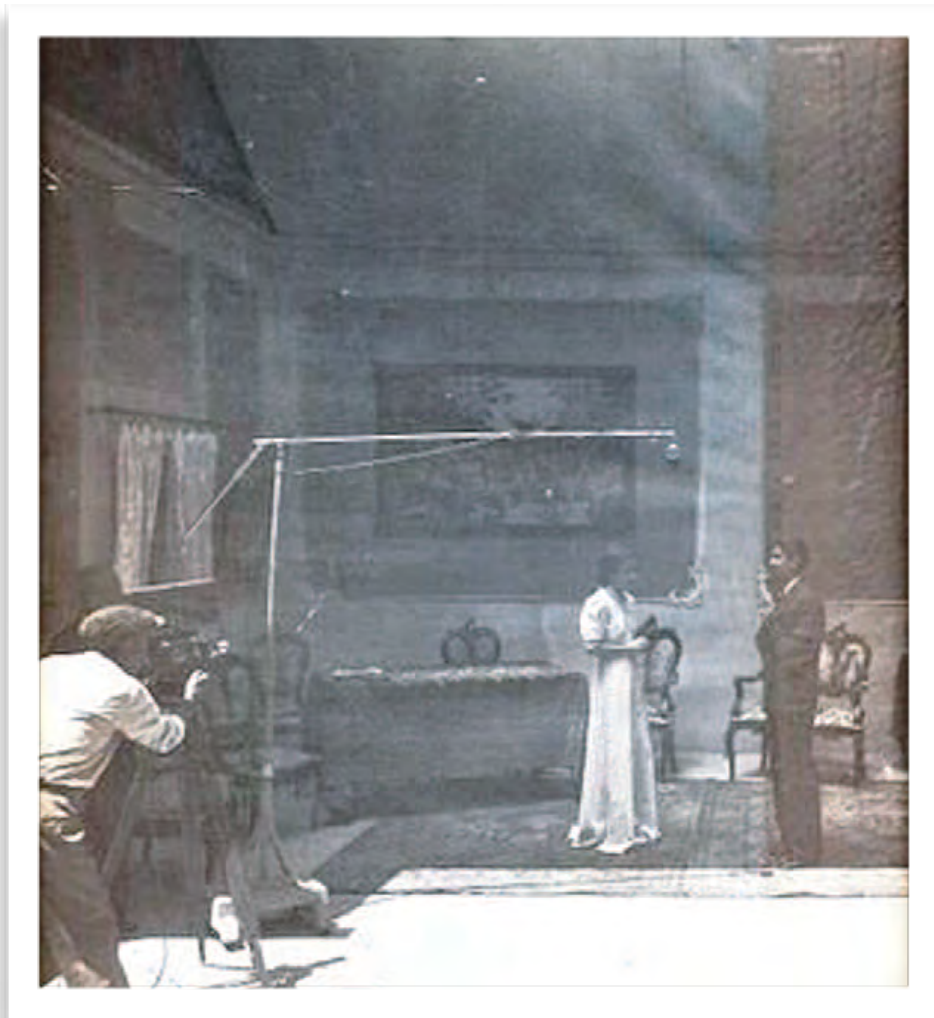


Fig. 16: Filmación de *Flores del Valle*

Con estos precedentes, pocos años antes del meridiano del siglo XX, se produce un hecho hito en la historia del cine en Colombia. Con *Flores del Valle*⁷⁶ (1941) se inicia el cine sonoro y parlante de este país marcando la pauta de lo que sería la cinematografía de los años cuarenta. Fue la obra por excelencia de los Calvo, ya que Máximo Calvo⁷⁷ estuvo en la realización, dirección, etc., y sus hijas fueron las intérpretes. La importancia de esta película, en su contexto histórico, no se ve mermada por la existencia de defectos técnicos en su producción (el aislamiento de las cámaras del ruido se logró acolchando las cajas; la cámara permanece fija en todo momento; el sonido se hacía aparte y después era incorporado a la película; el sonido fue grabado en vivo durante el rodaje; la utilización unidireccional del micrófono propició la grabación desigual de los diálogos, no existió mezcla de audio, etc), que quedan en un plano irrelevante teniendo en cuenta el gran avance que suponía la inclusión del sonido en la gran pantalla. Asimismo, su carácter costumbrista y la profusión musical que se hallaba en la misma contribuyeron a la aceptación de ésta por parte del público⁷⁸.

Se salvaba, así, un paréntesis abierto en 1928, año desde el que no se había producido ninguna película colombiana; sólo quedaba la obra de los Acevedo y el triste recuerdo de tantos fracasos de productoras que creyeron en el futuro de la industria cinematográfica. De este modo, queda patente en la historia del cine colombiano, el sentimiento de admiración por quienes, en los años cuarenta invirtieron su talento, su dinero y su trabajo en el empeño del resurgimiento de la producción nacional del largometraje que, por si no fuera suficiente, se había topado con otro obstáculo añadido, el hecho de que el capital nacional industrial había encontrado otros mercados con mayores garantías de beneficios. En este contexto, a “Acevedo e Hijos” se le hizo imposible continuar y la empresa tuvo

⁷⁶ *Flores en el Valle*, largometraje de 67 minutos de duración, escrita y dirigida por Máximo Calvo Olmedo y protagonizada por su hija, Esperanza Calvo en 1941. La hija de un próspero hacendado es presentada en sociedad en la ciudad de Cali, si bien su origen rural le proporciona el desaire de un sector de la clase social más alta al que ella hace frente antes de volver a su lugar de origen. A pesar de la campaña de expectativa lanzada por los Acevedo y Schroeder en la que, desde 1939, se difunden pinceladas del incipiente film, la película no obtuvo la acogida prevista por trabas impuestas por los distribuidores mexicanos y algunos cronistas de la época que la calificaron de “provinciana”. <http://www.banrepcultural.org/node/73191> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

⁷⁷ “Máximo Calvo, español de origen, quien es pionero absoluto del cine argumental colombiano pues había estrenado en 1922 el otro primer largometraje de ficción el de la época del cine mudo: *María*”. TORRES Rito Alberto, *La llegada del cine sonoro y parlante a Colombia*, en www.patrimoniocinematografico.org.co/anterior/docs/cinesonoro.rtf (Consultado el 30 de octubre de 2014).

⁷⁸ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. *Historia del cine colombiano*, p. 34.

que cerrar. Toda la familia se apartó de ese mundo y tuvieron que renunciar al cine como medio de vida.

En este periodo era frecuente la proyección de películas extranjeras en Colombia, sobre todo mexicanas y argentinas, pero no colombianas. En este país no se había hecho cine sonoro pero, afortunadamente, esto cambiaría inminentemente. El embrión se gestó en el Club de los Lagartos al contactar Oswaldo Duperly⁷⁹ con los Crane⁸⁰. Allí se generó el nacimiento de la “Ducrane Films”⁸¹, empresa cinematográfica de gran peso durante los años centrales del pasado siglo. Los recién asociados de la “Ducrane” tenían medios económicos pero escasos medios técnicos (algo tan básico para la producción audiovisual como las cámaras), en cuya solución tuvo decidida influencia el camarógrafo austriaco



Fig. 17: Logotipo de la Ducrane Films

⁷⁹ El abuelo de Oswaldo Duperly Angueira había creado la “Duperly & Son”, un laboratorio y estudio fotográfico en Jamaica, donde residió un tiempo antes de llegar a Bogotá, donde el padre de Oswaldo creó la empresa “Gabinete Artístico: Duperly & Son” de importación de productos diversos (automóviles, pianolas, proyectores de cine...). De hecho es Ernesto V. Duperly (padre de Oswaldo) el que trae a Colombia el primer cinematógrafo portátil). Oswaldo participo, además, en la redacción de la Ley de Cine de 1942, fundamento de la legislación de cine en Colombia hasta nuestros días.

⁸⁰ Hermanos Jorge y Leopoldo Crane Uribe, socios capitalistas de la Ducrane Films.

⁸¹ Ducrane Films Ltda.Sociedad, cuyo nombre proviene de la unión de los apellidos de los socios fundadores, fue creada por Oswaldo Duperly y Jorge y Leopoldo Crane Uribe en 1938. La primera película de esta empresa fue *Sinfonía de Bogotá*, estrenada en marzo de 1939.

Hans Brückner⁸² que había llegado a Colombia contratado por "Colombia Films" (empresa que poco después quebró por problemas financieros). Este vacío laboral del austriaco fue una oportunidad inmejorable para Duperly que lo contrató. "Ducrane Films" se había dedicado hasta entonces, fundamentalmente, a la realización de espacios informativos⁸³ (70 ediciones desde 1940 hasta 1949), pero ahora, con la participación de Bruckner⁸⁴, producirían la película *Allá en el trapiche*⁸⁵, estrenada en el "Teatro Faenza de Bogotá", en 1943, en cuya producción intervendría también "Patria Films", Sociedad de la "Compañía de Revistas Álvarez-Sierra" en la que participaba el protagonista de la película, Tocayo Ceballos. Fue tal el éxito económico y popular, que la empresa pasó a convertirse en Sociedad Anónima, aumentar su capital, sus encargos y con todo esto, su renombre, hasta el punto de ser contratada por la "United Artists"⁸⁶ para la grabación de 200 metros de cinta con espectáculos y fiestas populares⁸⁷.

⁸² Hans Brückner, Austria-Hungría 1901-Colombia 1976. Realizador, camarógrafo y cineasta austriaco que había trabajado para el gobierno de su país en diversas películas y documentales. Las tensiones políticas generadas por el nacionalsocialismo en su país de origen lo obligan a marchar de allí, llegando así a Colombia en 1938 al aceptar Brückner el contrato propuesto por la empresa "Colombia Films" para realizar largometrajes. Posteriormente trabajó con la "Ducrane Films" y con la "Gran Colombia Films", empresa fundada en 1947 por el documentalista Marco Tulio Lizarazo y que destacará por la calidad de sus documentales. <http://www.caliwood.com.co/en-colombia.html> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

⁸³ Llamados en Colombia "noticieros".

⁸⁴ Hans Brückner actuó como fotógrafo, editor y asesor de *Sinfonía de Bogotá* (1939), producida por la Ducrane y de la que hablaremos más profundamente en el estudio de *Rapsodia en Bogotá*.

⁸⁵ Largometraje de 85 minutos (de los cuales 28 han sido restaurados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo a través de la Cinemateca Distrital de Bogotá, con el apoyo del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y la Filmoteca Española) estrenada en exhibición privada en marzo de 1943 y en el Teatro Faenza en abril del mismo año. Dora, la hija del dueño de la finca "El Trapiche" es prometida al heredero de otra gran finca, pero antes de contraer matrimonio viaja a Estados Unidos donde mantiene un romance con un amante. Mientras tanto, el padre de Dora está en la ruina y tiene que hacer frente a sus deudas.

⁸⁶ "Artistas Unidos", compañía cinematográfica estadounidense fundada por David Griffith, Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks en 1919. Su meta de desafiar a los grandes estudios de la época se vio truncada cuando, tras la ruina que le ocasionó el fracaso de la producción de la película más cara hasta el momento (*Heaven's gate*), fue adquirida por la Metro Goldwyn Mayer.

⁸⁷ <http://elcalderodebruji.blogspot.com.es/2011/01/artista-o-mercader-oswaldo-duperly-como.html> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

“Patria Films” produjo, también, *Bambucos y Corazones*⁸⁸ en 1945, un musical muy ligero y con aire juvenil que se rodó en exteriores de la Sabana de Bogotá. A pesar de que la crítica lo calificara como un film de características técnicas muy limitadas, su éxito fue una sorpresa⁸⁹. No así *El sereno de Bogotá*⁹⁰, del mismo año, duramente criticada por la prensa, lo que provocará la ruina a la compañía “Álvarez-Sierra” que, después de estrenar esta película entra en liquidación, vende sus equipos y marcha del país. El dramatismo y



Fig. 18: Cartel de cine de *El sereno de Bogotá*

⁸⁸ Esta película (cuyo título provisional, antes de estrenarse fue *Ruanas, bambucos y corazones*) fue filmada en cuatro semanas y de ella no se conservan sino unos escasos minutos en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Trata de la vida corriente y desocupada de un pueblo de la Sabana en la que los chismes corren por doquier. http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=27 (Consultado el 30 de octubre de 2014).

⁸⁹ <http://www.caliwood.com.co/en-colombia.html> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

⁹⁰ *El sereno de Bogotá*, largometraje de 60 minutos dirigido por Gabriel Martínez en 1945. Basado en la novela histórica, homónima, de José Ignacio Neira Acevedo, respeta el contexto original y es ambientada en los años finales del siglo XIX.

la afectación propias del teatro, a los que la compañía productora del film estaba acostumbrada, son un rasgo definitorio de *El sereno de Bogotá*, en la que la ambientación, vestuario y decorados hacen pensar más en una obra de teatro que en una película. Un vigilante nocturno de las calles de Bogotá, garante de la seguridad de los ciudadanos, encarna el reflejo de las contradicciones de la vida cuando tropieza con un viandante una noche, en la que le cuenta la dura realidad de su vida, antes de caer muerto en sus brazos. En ella la dualidad del ser está servida. Una gran ciudad que engulle a sus habitantes, unos seres, que desde su pequeñez, intentan alcanzar esa grandeza que la gran urbe les muestra desde lejos y que será la misma que los lleve a su

Fig. 19: Cartel de cine de *Sendero de Luz*



fin. Los habitantes del país acuden a ella llamados por la modernidad, por el desarrollo, por la evolución que, una vez allí, no va a ser para ellos, sino a costa de ellos. Un fiel reflejo de algo que se prolonga en el tiempo hasta nuestros días, en los que miles de personas siguen acudiendo a la capital buscando mejorar una vida en la que vivir para trabajar va a ser su único camino.

También con una durísima crítica, en 1945, la “Ducrane” estrena *Sendero de Luz*⁹¹ que será la última película en la que participa Oswaldo Duperly, ya que desavenencias durante el rodaje de ésta, sumadas a la precaria situación económica en la que Duperly se hallaba sumido por aquellas fechas, lo llevan a vender sus acciones de la empresa y abandonar definitivamente el mundo del cine.

En nuestro recorrido por las fechas destacadas para la producción fílmica en Colombia no podemos olvidar algunas que, históricamente, son ineludibles y que marcaron, profundamente, el devenir del país y más concretamente la ciudad en la que tuvieron lugar, Bogotá. En 1948 se produjo el “Bogotazo”, nombre con el que se conoce a los hechos acontecidos a raíz del asesinato del candidato a la presidencia de Colombia, por el partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en Bogotá. Dos impactos de bala en la cabeza y uno en el pecho acabaron con su vida de forma casi instantánea. Según testigos oculares del hecho, el asesino fue Juan Roa Sierra quien, minutos después fue linchado por la población enfurecida y su cadáver arrastrado por las calles de la ciudad. Los días siguientes fueron un caos total en la ciudad que quedó prácticamente devastada y con varios miles de personas contabilizadas como desaparecidas o muertas. Este hecho conllevó a tal desorden social que parte de la ciudad quedó devastada y saqueada. Fue la transición de la vieja a la nueva Colombia. El desconcierto que se originó tomó por sorpresa a las productoras fílmicas colombianas, aunque el hecho de que en estas fechas se estuviera llevando a cabo en esta ciudad la IX Conferencia Panamericana con el correspondiente eco en los medios internacionales de la época, propició que fueran estos medios extranjeros los que captaran, con sus cámaras, las únicas imágenes que de ese momento se conservan en la actualidad, siendo la “Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano” la entidad que custodia las que se

⁹¹ Largometraje dirigido por Emilio Álvarez Correa y estrenado en 1945 en el Teatro Faenza de Bogotá a la vez que se estrenaba el documental *Popayán* producido por la misma empresa. Un hombre busca venganza tras el asesinato de su padre. Persiguiendo al que fuera el asesino, conoce a una prima de éste, de la que acaba enamorándose.

encuentran en Colombia aunque son más las que siguen fuera del país, ya que los camarógrafos extranjeros, que en esa fecha andaban por la capital, volvieron a sus países de origen con el material registrado en Bogotá. Pero no todo lo que trajo consigo el “Bogotazo” fue desastre. Realmente este hecho supuso la llegada a Colombia de un aire de renovación que llegará también a la gran pantalla y a los hogares de los colombianos con la introducción, en 1954, de la televisión⁹².

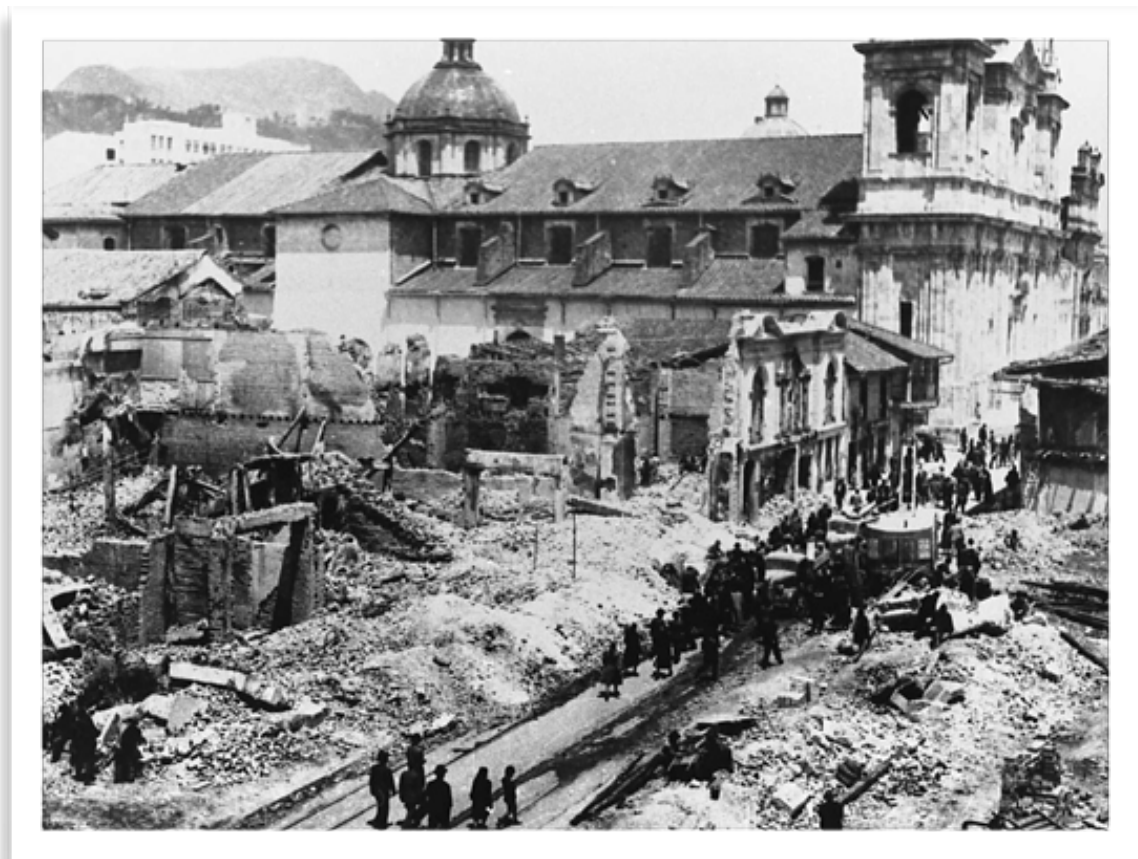


Fig. 20: Imagen del centro de la ciudad de Bogotá tras el “Bogotazo”

Aún así, no fueron estos hechos históricos los únicos que llevaron a la pérdida de gran parte del material filmado en este país iberoamericano hasta el momento. La autocombustión que en ocasiones sufría el material en el que se registraban las imágenes (nitrate de celulosa) fue extremadamente perjudicial para los archivos fílmicos de una

⁹² FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. *Op. cit.*, *Historia ...*, p. 42.

nación que ha perdido gran parte de su legado fílmico⁹³. Así ocurrió, por ejemplo, con lo archivos de la "Ducrane Films" y de varios teatros de Colombia. Incluso había quien conservaba de modo particular películas filmadas en este material y se deshacía de ellas por temor a que su vivienda pudiera sufrir daños como los que venimos reseñando. Así le ocurrió a Manolo Narváez, yerno de Máximo Calvo, que cuenta cómo se dispuso a destruir los rollos de nitrato del archivo de la "Calvo Film Company" en su casa de Cali y que, una vez comenzada la masacre, el calor era tal que le pareció mejor cortar y tirar a la basura el resto de rollos que no habían sucumbido ya⁹⁴.

De este modo, los años cincuenta del pasado siglo fueron la transición de las antiguas técnicas a las nuevas tecnologías. Se retiran los Acevedo y empiezan las filmaciones en color, de la mano de Marco Tulio Lizarazo⁹⁵ quien con esto toma ventaja sobre los demás cineastas del país. Por su parte, Antonio Ordoñez⁹⁶ importa equipos para largometrajes y sienta las bases para una posterior producción nacional. En 1958, dirigida por Luis Moya Sarmiento (quien fue una gran aportación al cine colombiano, procedente del cine mexicano en el que había dirigido un centenar de cortometrajes y dos largometrajes), se

⁹³ La peligrosidad que conllevaba la manipulación y conservación del nitrato de celulosa (que ardía incluso bajo el agua), llevan a descartar este material como soporte fílmico en beneficio del acetato de celulosa (introducido con estos fines a partir de 1908 por Kodak), que no tenía un riesgo tan alto de combustión y presentaba la capacidad de absorber y exhalar parte de la humedad ambiental. "1908 - Kodak produce comercialmente la primera película de seguridad práctica del mundo, que utilizaba una base de acetato de celulosa en vez de una base de nitrato de celulosa, que era sumamente inflamable". http://www.kodak.es/ek/ES/es/About_Kodak/Our_Company/1878-1929.htm (consultado el 30 de octubre de 2014).

⁹⁴ FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO. *Op. cit., Historia...*, p. 44.

⁹⁵ Marco Tulio Lizarazo, Bogotá 1899-1988. Publicista colombiano que tras estudiar en Los Ángeles (Estados Unidos) vuelve a su país de origen donde, en 1947, se iniciará en el mundo del cine produciendo, de forma independiente, su primera película, *La huerta casera*. Un año más tarde, creará la "Gran Colombia Films" que se mantendrá vigente hasta 1961, fecha en la que cierra sus puertas. A pesar de esto, Lizarazo se mantuvo como uno de los principales impulsores del cine en su país hasta el final de sus días. Fue contratado durante el mandato de Ospina Pérez por su gobierno para promover su difusión.

⁹⁶ Antonio Ordóñez Ceballos (1913-2004), abogado, político, economista y músico entre otras actividades. Fue miembro del gobierno de Cundinamarca y autor de varios libros sobre economía y leyes. Fue Contralor General de la República y promovió la mayor participación de las regiones de Colombia en las decisiones de gobierno. Fundador de la empresa de cine publicitario "Cinematográfica Colombia", su condición de economista le llevó a plantear la solución para la rentabilidad de un negocio que cada vez se veía más mermado por la presencia de la televisión, lo que le hizo abrir el campo argumental del cine colombiano a temáticas alejadas del ya tan trillado costumbrismo.

produce *El milagro de sal*⁹⁷, que fue muy bien recibida por el público, aunque tuvo que superar las trabas de la autoridad al anuncio que de ella puso el Teatro Nacional en la Carrera 7 de Bogotá. Con ésta, Ordóñez abre el abanico de la temática cinematográfica a un nuevo campo: el cine de ficción. La buena posición económica de este productor le permitía arriesgarse con un “experimento” que, si funcionaba, pondría freno al declive al que la televisión, desde su llegada, arrastraba al cine colombiano.



Fig. 21: Cartel de cine de *El milagro de sal*

⁹⁷ *El milagro de sal*, largometraje de 105 minutos de duración dirigido por Luis Moya Sarmiento en 1958, que narra las penurias a que se someten los mineros de sal diariamente. A pesar de su escaso éxito nacional, fue el primero exhibido en un festival internacional en Europa, en el Festival Internacional de San Sebastián.

También innovadora en su género fue *La langosta azul*⁹⁸: primer corto experimental colombiano (1954), con la participación de Álvaro Cepeda Samudio, Luis Vicens, Alejandro Obregón y Gabriel García Márquez⁹⁹. Con una escasa inversión económica, pero reflejo de estos nuevos aires que corrían para el cine en Colombia esta película fue producida por los que fueron conocidos como el “Grupo de Barranquilla” o “Grupo de La Cueva”¹⁰⁰. En esta película se deja ver la influencia del surrealismo de Luis Buñuel. La libertad artística con que vuelan los que la llevaron a cabo se deriva de la ausencia de obligación alguna de ajustarse a un determinado rango económico que definiera una

⁹⁸ Cortometraje silente de 29 minutos dirigido en 1954 por Álvaro Cepeda Samudio. Considerado como el primer corto experimental colombiano que recoge la influencia de la vanguardia europea y de las tendencias underground de Estados Unidos. Persiguiendo un monstruo de naturaleza incierta, un agente secreto llega a un pueblo en el que encontrará personajes de muy diversa índole.

⁹⁹ La atracción que Gabriel García Márquez sentía por las artes, no se reducía simplemente a la literatura. El realizador Guillermo Angulo, en entrevista realizada por Margarita Vidal para el diario El País, comenta: “Un día me dijo [García Márquez]: “lo único que he estudiado es cine y nunca he hecho una buena película”. Lo que pasa con él es muy simple: su literatura es tan literaria que no es posible llevarla al cine. Todo lo de “Gabo” es así, tan bellamente literario que pone a bullir la imaginación y ésta no tiene rivales. Pero lo más bonito es que Rodrigo García Barcha, su hijo, es un gran director de cine y, óigame esta predicción -que es muy fácil: va a ser la primera vez que en una familia haya un Nobel y un Oscar. Rodrigo es excelente. No tiene nada que ver con “Gabo” porque su personalidad es como la de un sueco, un sueco que conoce mucho a las mujeres. Él es mi maestro de mejicano. Por ejemplo, cuando hay una cosa que ya no se puede detener me dice: ¡Encaminado el peine, chingue a su madre el piojo! Risa. Que bien traducido significa: ‘eso no tiene reversa’ ”. <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/nombren-chaman-ministro-medio-ambiente-guillermo-angulo> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

¹⁰⁰ Gabriel García Márquez en 1962 había decidido dejar esa carrera de escritor porque después de publicar tres libros él no veía mucho futuro en eso. Los primeros años en México —1962, 63, 64— se dedicaba exclusivamente al cine, a escribir guiones”. En efecto, la que durante toda su vida había sido una pasión de la que se ocupaba como espectador y crítico, se convertía ahora, en la etapa inmediatamente anterior al boom mediático y comercial que significaría la publicación en 1967 de *Cien años de soledad*, en su modo de subsistencia. La conformación de un equipo de trabajo cinematográfico había sido antes de eso una especie de divertimento en la vida de García Márquez en una escasa oportunidad, cuando en 1954 se unió a sus amigos del grupo “La Cueva”, de Barranquilla, para escribir y realizar un cortometraje argumental que valía más por el entusiasmo y la personalidad del grupo creador que como una verdadera obra: *La langosta azul*. Cine mudo en plena mitad del siglo XX, por cuenta de las precariedades económicas y técnicas de la provincia caribe. El grupo incluía a personajes como Álvaro Cepeda Samudio, Luis Vicens y Alejandro Obregón, y el cortometraje ha pasado a la historia de la cinematografía colombiana casi como una curiosidad. Sin embargo, y quizá por la misma presencia entre sus realizadores de las figuras emblemáticas del más importante grupo de intelectuales colombianos de mediados de siglo, hay quienes reconocen en este cortometraje la condición de obra experimental y de ruptura con una cinematografía que en esa época se dedicaba a la exaltación de lo bucólico y popular. “Con *La langosta azul*, el grupo de Barranquilla propuso un cine de autor al que la crítica asociaría inevitablemente a las posturas del surrealismo, utilizado en 1928 por Luis Buñuel, en su manifiesto *Un perro andaluz*”, comentan Adriana Carrillo y Cira Mora”. <http://festicineantioquia.com/index.php/contenido/gabriel-garcia-marquez-en-el-v-festival-de-cine-colombiano.html> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

imposición estética como había ocurrido con aquellas que estuvieron sujetas a la necesidad de recuperar la inversión realizada para su producción.

Ya en color, la primera película argumental fue *La gran obsesión*¹⁰¹. En ella trabajó el conocido barítono Carlos Julio Ramírez¹⁰². Al productor, Tito Mario Sandoval Llanos (que también ejerció como camarógrafo durante el rodaje), le satisfizo el resultado final de la



Fig. 22: Fotograma de *La gran obsesión* en el que aparece Carlos Julio Ramírez

¹⁰¹ Largometraje de 60 minutos de duración dirigido por Guillermo Ribón Alba (quien también se encargó del guión y el montaje), estrenada en 1955 en el Teatro Colombia de Cali. Una muchacha provinciana decide ir a vivir a la ciudad de Cali donde se casa con un millonario. El asesinato de éste la transformará en una persona completamente diferente.

¹⁰² Colombia 1916-Estados Unidos 1986. Cantante y actor colombiano, con registro de barítono que comenzó su carrera cuando aún era un niño, cantando en los barcos que recorrían el río Magdalena. Tras debutar en la radio a los doce años mostrando así su talento, marchó a Argentina en busca de triunfo que hallaría años después al ser contratado en el Casino de Río de Janeiro (Brasil). A principios de los años cuarenta la Metro Goldwyn Mayer lo contrató en varias producciones de la época y, ya en los cincuenta, realizará sus primeras grabaciones de música colombiana.

película que, si bien prometía por innovación técnica, el elenco de actores, la participación de músicos de renombre, la aparición de planos de París y de la Costa Azul, etc., no fue bien acogida ni por el público, ni por la crítica, lo que la convirtió en una ruina. Tanto así que el productor perdió su capital invertido en ella y quedó arruinado¹⁰³.

Con todo esto, lentamente, comienza a florecer un germen que lleva a los intelectuales a tomarse en serio el cine nacional. Colombia se muestra como un país en el que hay mucho cine por hacer. De este modo, acudieron muchos aventureros (como si se tratara de la fiebre del oro), que querían participar en el desarrollo del cine colombiano que se hallaba en un momento de modernidad y alta capacitación tecnológica¹⁰⁴. Así, ya en la década de los sesenta el rumbo del cine experimenta cambios que se ponen de manifiesto en la búsqueda de formas estéticas y de realización. Estas innovaciones coinciden con las actuaciones de personajes que llegaron a definir esta época como la era de los “Maestros”, dando la apariencia de una coordinación de criterios, ideas y formas que respondían a principios homogéneos, propios de una escuela que funcionara a un dictado común. Sin embargo, este grupo de los llamados “Maestros” no fue más que eso, un grupo heterogéneo con personalidades individualizadas, cada una de las cuales actuaba conforme a sus propios criterios y preferencias, pero que dieron lugar a una nueva forma de hacer cine (quizá importada del extranjero, del que muchos de ellos habían vuelto por estas fechas)¹⁰⁵ y a una evolución en el desarrollo industrial de la cinematografía en este país, que será la base del cine colombiano posterior. El título de “Maestros” provino de la forma de saludar que tenían Jorge Pinto Escobar¹⁰⁶ y Guillermo

¹⁰³ <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/199.htm> (Consultado el 31 de octubre de 2014).

¹⁰⁴ Así llegaron muchos como el español José María Arzuaga, en el que profundizaremos más adelante.

¹⁰⁵ Jorge Pinto y Francisco Norden volvían de estudiar cine en Francia; Julio Luzardo de California; Guillermo Angulo de Italia y Alberto Mejía de Brasil. DURÁN CASTRO, Mauricio, *Ciudad y cine: dos y más patrimonios*. En *Bogotá filmica, ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Colombia, 2012, p. 74.

¹⁰⁶ Realizador colombiano, impulsor del cine de tinte erótico en Colombia a raíz de la producción de su cortometraje *Ella* en 1963, coproducción con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Fue la primera vez que se incluyó un desnudo femenino en una película colombiana. Así lo declara Augusto Bernal en el texto de la Conferencia III (“Nuestros años maravillosos: El largometraje colombiano 1962-2002”), para la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/conferenciaiii.rtf (Consultado el 30 de octubre de 2014).

Angulo¹⁰⁷: “Hola, maestro”. Además de los ya citados, este “grupo” estaba integrado por Julio Luzardo¹⁰⁸, Francisco Norden y Álvaro González¹⁰⁹. Gracias a ellos se produjo una renovación del cine colombiano mostrando una mayor actitud social que llevó al público colombiano a verse reflejado en la gran pantalla y, por tanto, a verse atraído por ella.

La influencia del cine extranjero no será únicamente teórica, sino que son tangibles ciertas aportaciones técnicas como la llegada al cine colombiano de la primera lente en cinemascopio, que lo hace de la mano de Roberto Quintero, quien montó su propio laboratorio y empezó a planear la coproducción de la película *Carmentea*¹¹⁰, basada en una canción de Miguel Ángel Martín¹¹¹. De esta película, que fue filmada en exteriores de

¹⁰⁷ Colombia, 1928. Realizador, fotógrafo, cineasta y pintor colombiano que marchó de Colombia con la intención de estudiar a los grandes muralistas, recorriendo gran parte de América, y que posteriormente recaló en Italia con firme vocación de estudiar cine. Actualmente vive dedicado al estudio de las flores, concretamente de las orquídeas, flor nacional de Colombia, denominada como tal por la Academia Colombiana de la Historia en 1936. <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/nombren-chaman-ministro-medio-ambiente-guillermo-angulo> (Consultado el 30 de Octubre de 2014).

¹⁰⁸ El propio realizador cinematográfico Julio Luzardo, en declaraciones recogidas por el Capítulo 7 de la serie de documentales realizados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (*Historia del cine colombiano*), correspondiente a la etapa comprendida entre 1960-1970, afirma que los “Maestros” no eran más que una serie de personas que se dedicaban a hacer cine pero que no tenían más en común que el hecho de ser amigos. <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc> (Consultado el 3 de agosto de 2014).

¹⁰⁹ Álvaro González Moreno, Colombia, 1928-2001. Realizador colombiano inclinado hacia el género documental, en cuyas declaraciones recogidas por el Capítulo 7 de la serie de documentales realizados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (*Historia del cine colombiano*), correspondiente a la etapa comprendida entre 1960-1970, afirma que el título de “Maestros”, a pesar de lo que se suele pensar, provenía simplemente del saludo entre Pinto y Angulo. <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc> (Consultado el 3 de agosto de 2014).

¹¹⁰ Largometraje de 79 minutos de duración dirigido por René Cardona Jr. en 1964. Tres muchachas viajan a Colombia para recibir una herencia que no podrán obtener si no han contraído matrimonio previamente.

¹¹¹ *Carmentea* es una de las piezas más importantes del folklore llanero. Así reza la canción: “Cantar del llano, cantar de brisas del río / Ay! Carmentea tu corazón será mío. (bis) / Si (Tú) te esquivas de mis labios, / si (y) te alejas de mi vida, / no olvides (fíjate) que de este amor, / tú serás correspondida. (bis) / Ay Carmentea cuando estés bajo la luna, / recuerda quien te quiere como a ninguna. (bis) / Si en tus noches de desvelo / (al calor de mi cantar) / al gallo escuchas cantar, / recuérdalo (ten cuidado) Carmentea, / (si te mira el caporal) / que hiciste mi alma llorar. / Ojazos negros que matan cuando me miran, / Ay! Carmentea mi pecho por ti suspira. (bis) / Tu cuerpo de palma real, / tus labios de corocora, / y esos (tus) cabellos tan negros / de que mi alma se enamora”.

los Llanos Orientales de Colombia y en estudios de “Inravisión”¹¹², no se conservan más que algunas fotografías del rodaje. Fernando Vallejo Rendón, escritor y cineasta colombiano¹¹³, escribe lo siguiente sobre la producción de esta película: “De los locos de este mundo no he conocido uno más loco que Roberto Quintero, director y productor de los que he dicho. Cincuenta años trabajó en la IBM de Nueva York y, el día que se jubiló, lo que recogió en cincuenta años lo gastó en máquinas viejas: una cámara, una copiadora, una reveladora, una moviola, viejas, viejísimas, de los tiempos de Edison. Y regresó a Colombia a hacer cine. Trajo hasta un anamórfico para filmar Cinemascope. Ése es un lente mágico que comprime las figuras y las deja alargadas como apóstoles del Greco. Otro lente, luego, en el proyector desalarga las figuras, las infla y las achaparra y las convierte a lo normal, pero el resultado es que se ahorra el ahorrador la mitad del negativo, que hay que importar dándole coimas a la Aduana. Filmando con el anamórfico, empezó don Roberto su película: *Carmentea*, así llamada, creo, por su mujer. Una

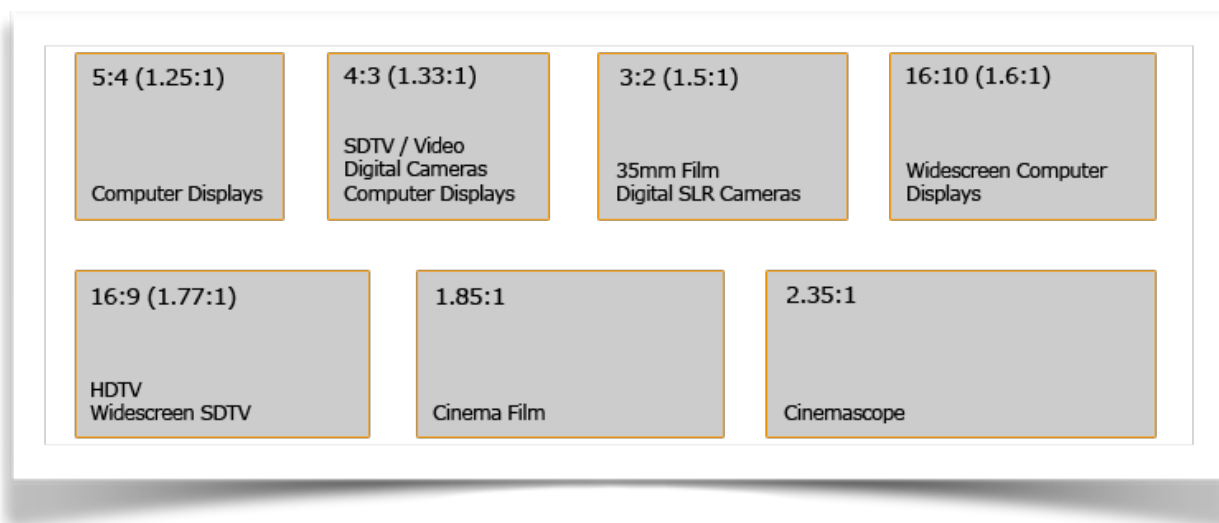


Fig. 23: Ratio de aspecto de la imagen cinematográfica

¹¹² Instituto Nacional de Radio y Televisión de Colombia (INRAVISIÓN), era una sociedad dependiente del Estado colombiano, vinculada al Ministerio de Comunicaciones y de la que dependía la Radiodifusora Nacional de Colombia y el canal de televisión Señal Colombia. Inravisión desapareció recientemente bajo el mandato del gobierno presidido por Álvaro Uribe Vélez, por su mal estado económico y tecnológico.

¹¹³ Por motivos ideológicos, Fernando Vallejo renunció a su nacionalidad colombiana en 2007, adquiriendo la del país en que reside, México. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/CMS-3925334> (Consultado el 30 de octubre de 2014).

película de los Llanos de Colombia, de campo abierto, de optimismo, lo más opuesto a mí. Pues con todo y optimismo, la película se le quedó como el anamórfico: en la mitad. Y no la pudo acabar: ni de filmar, ni de revelar, ni de copiar. Una escena alcancé a ver en la moviola, con las figuras alargadas: una pelea de dos llaneros matándose por Carmentea”¹¹⁴.

Tímidamente, el cine en Colombia sigue su andadura. Las productoras que van desapareciendo son sustituidas por otras como la “Colombia National Film” (CNF), creada por el alemán Alejandro Kerk, Enrique Gutiérrez y Simón¹¹⁵, Felisa Ochoa y Humberto Wilches Vera. La primera obra de esta productora fue *Amor y bambucos*¹¹⁶, a la que

¹¹⁴ En *Años de indulgencia*. Editorial Aguilar, Bogotá (Colombia), 2011. <http://josechalarca.blogspot.com.es/2008/03/anos-de-indulgencia.html> (Consultado el 3 de abril de 2014).

¹¹⁵ Periodista, abogado, director y productor cinematográfico español, nacido en Madrid en 1933, galardonado en 1962 en el Festival de Cine Latinoamericano de Nueva York con el premio a la Mejor Producción con *San Andrés, isla de ensueño*.

¹¹⁶ Cortometraje de 1945 basado en la obra de Henry Cardona, de 30 minutos de duración, dirigido por Gabriel Martínez y filmado en Medellín. En él intervinieron el Grupo de Danzas Nativas de Gilberto Ospina y el grupo de teatro “El Trapiche”. “Esta comedia musical costumbrista fue anunciada el 14 de septiembre de 1944 con el título provisional de “Ruanas, bambucos y corazones”. Se desarrolla, dice una crónica del estreno citada por Hernando Martínez Pardo: “en un encantador y chismoso pueblo de la Sábana, que llaman ‘Alpargatoca’. Las viejas tías se sorprenden de todo y murmuran por todo, y no aceptan las costumbres modernas de sus sobrinas, embriagadas por el amor, los deportes y la vida un poco libre, sin esos cuidados del qué dirán”. En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se conservan 2 minutos y 36 segundos de esta película”. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=27 (Consultado el 10 de enero de 2016).

siguieron cuatro más: *Antioquia, crisol de libertad* (1960)¹¹⁷, *Chambú* (1961)¹¹⁸, *Contrabando de pasiones* (1962)¹¹⁹ y *San Andrés, isla de ensueño* (1962)¹²⁰.

Chambú y *San Andrés, isla de ensueño* se hicieron en 35 mm. Las dificultades a la hora de encontrar laboratorios que trabajaran con este formato hizo que la película se tuviera que rodar sin verificar los negativos¹²¹, y que, al finalizar el rodaje, Kerk se los llevara a España para revelarlos. Pero Kerk no dio más noticias, desapareció y, con él, todos los rollos, por lo que la película no pudo ser exhibida en Colombia. Este hecho no sólo tuvo consecuencias nefastas para con estas películas, sino que llevó a la ruina a la “Colombia National Film”, de la que se estaba haciendo cargo Enrique Gutiérrez y Simón. Éste, tras la caída de la “CNF”, colaboró en la fundación del “Círculo Cinematográfico Colombiano” y, años después, fundó la “Tacueyó Films” y la “Productora Cinematográfica de Occidente”, con escaso eco. De regreso a España en 1985, se dedicó a actividades relacionadas con el periodismo y las artes gráficas, así como breves incursiones en la literatura.

¹¹⁷ Largometraje de 110 minutos de duración, estrenado en el Teatro Junín de Medellín en 1960 y dirigido por el propio Kerk. Es una cinta encaminada a ensalzar el honor de una región determinante en el proceso libertador de Colombia.

¹¹⁸ Largometraje de 100 minutos de duración también dirigido por Alejandro Kerk. Fue estrenado en el Teatro Imperial de Pasto y es un reflejo de la dureza de la vida de los trabajadores de las canteras de piedra de Colombia. Está basada en la novela, homónima, de Guillermo Edmundo Chaves, editada en 1946, compartiendo ambas “una efímera pero no poco intensa fama. Parte de su mala fortuna se debió a que pocos años después de su estreno fue enviada a España para arreglarle el sonido, y allá las latas se refundieron y finalmente se perdieron, quedando sólo 16 minutos de la película que ahora están en manos de Patrimonio Fílmico”. http://www.culturapasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=248:guillermo-edmundo-chaves&catid=48:poetas&Itemid=48 (Consultado el 1 de noviembre de 2014).

¹¹⁹ Largometraje de 106 minutos de duración, dirigido por el español José de Caparrós y estrenado en 1962 en el Teatro Colombia de Bogotá. Una banda de narcotraficantes enfrentados a la autoridad del país, en medio de una historia de amor fortuita y una bala errada.

¹²⁰ Largometraje de 90 minutos dirigido por Alejandro Kerk y estrenado en 1962. Fue la primera narración fílmica del actual departamento de la región insular de Colombia, San Andrés. Un grupo de mujeres visita la isla de San Andrés donde, además de bellos parajes, alguna encontrará el amor, en un personaje del que ella desconoce su verdadera identidad.

¹²¹ Es curioso que, posiblemente, esta película fuera la primera en no poder comprobar los negativos, pero no fue la última. La precariedad económica de FOCINE durante la realización de *La estrategia del caracol* obligarán a su director, Sergio Cabrera, a verse en una situación semejante, que se mostrará más adelante en este estudio, al hablar de esta institución, ilustrando este hecho con material inédito del propio Cabrera.

A pesar del impulso extranjero, de las innovaciones técnicas, del (aparente) éxito de las películas, seguían sin ser buenos tiempos para el cine en Colombia. La competencia con el cine realizado en México o en Hollywood no era fácil y las inversiones de los productores, la mayor parte de las veces, no eran un buen negocio. Así ocurrió con algunos como Enoc Roldán¹²², que cuenta cómo su película *El hijo de la choza*¹²³ (1961), sobre la vida y los orígenes humildes del que fue Presidente de la República de Colombia,



Fig. 24: Logotipo de la Colombia National Films (CNF)

¹²² Enoc Roldán Restrepo, fundador de la compañía de distribución y exhibición “Error Films”. Era curiosa su forma de publicitar sus producciones: de pueblo en pueblo, megáfono en mano, proyectando él mismo la película al estilo de los culebreemos antioqueños (figuras de las que se hablará, más tarde, en *La estrategia del caracol*).

¹²³ Largometraje estrenado en 1961 en Medellín en el que Enoc Roldán será el encargado del guión, la cámara, la producción y la dirección de fotografía.

Marco Fidel Suárez¹²⁴, “se hizo a base de hambre, miseria y humillación”¹²⁵. Pero, a pesar de este duro comienzo, finalmente la película fue exitosa económicamente. Del mismo año es *Farándula* (1961), filmación de aproximadamente una hora, dirigida por Carlos Pinzón. Este film se completaba con música y show de los propios actores que eran todos los personajes del mundillo del espectáculo colombiano del momento. De las condiciones en que se rodó da muestra el hecho de que para hacerla tuvieron que alquilar, únicamente, una cámara y un lente. Su estreno generó gran expectación (tuvo lugar en el “Teatro México” cuyas puertas fueron reventadas por la muchedumbre agolpada para la visualización del film), pero, tras éste, la audiencia, en general, no mostró gran aceptación, ya que ésta no respondió a lo que el público esperaba de ella. Por entonces también se inicia *Mares de pasión* (1961)¹²⁶, escrita y dirigida por Manuel de la Pedrosa y coproducida por éste y la productora cinematográfica colombiana “Panamerican Films”. En esta película intervinieron gran cantidad de profesionales del cine cubano (artistas, director de fotografía, técnicos de sonido, camarógrafos, asistentes de cámara, etc.) y el propio Pedrosa que, aunque nacido español, estaba nacionalizado en Cuba¹²⁷. La historia narrada en esta película (una pareja de enamorados vive una romántica historia de amor en barco, surcando el río Magdalena) sirve como excusa para la promoción turística de varias ciudades colombianas entre las que se encuentra Bogotá.

¹²⁴ Marco Fidel Suárez (Hatoviejo 1855-Bogotá 1927). Político colombiano y miembro de la Academia Colombiana de Historia y de la Academia Antioqueña de Historia, Presidente de la República entre 1918-1921. Seguidor de los deseos de Simón Bolívar, Suárez soñaba con unir los países liberados por éste en una sola nación. En medio de turbios asuntos de gobierno y de una fuerte crisis económica, fue sucedido en la presidencia del país por Pedro Nel Ospina. Sus dotes literarias, históricas y gramaticales han hecho que pase a la historia como uno de los ejemplos clásicos de la literatura colombiana <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/suarmarc.htm> (Consultado el 5 de noviembre de 2014).

¹²⁵ Como él mismo declara en el documental *Historia del Cine en Colombia. Capítulo 7: Llegan los Maestros (1960-1970)*, realizado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc> (Consultado el 1 de octubre de 2013).

¹²⁶ Largometraje de 93 minutos, estrenado en el Teatro Colombia en 1961 en el que el viaje desde la capital hasta el Mar Caribe es excusa para ver ciudades hermosas como lo son Barranquilla, Bogotá, Cartagena de Indias y La Habana.

¹²⁷ Según testimonio de Gustavo Barrera (realizador cinematográfico colombiano) en el documental *Historia del Cine en Colombia. Capítulo 7: Llegan los Maestros (1960-1970)*, realizado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc> (Consultado el 5 de octubre de 2013).

La primera película de Julio Luzardo fue *Tres cuentos colombianos*¹²⁸ (1962), una serie de medimétrajes de aproximadamente media hora, conformada por tres cuentos: *Tiempo de Sequía*, *La sarda* y *El zorrero*. El primero estaba basado en un cuento de Manuel Mejía

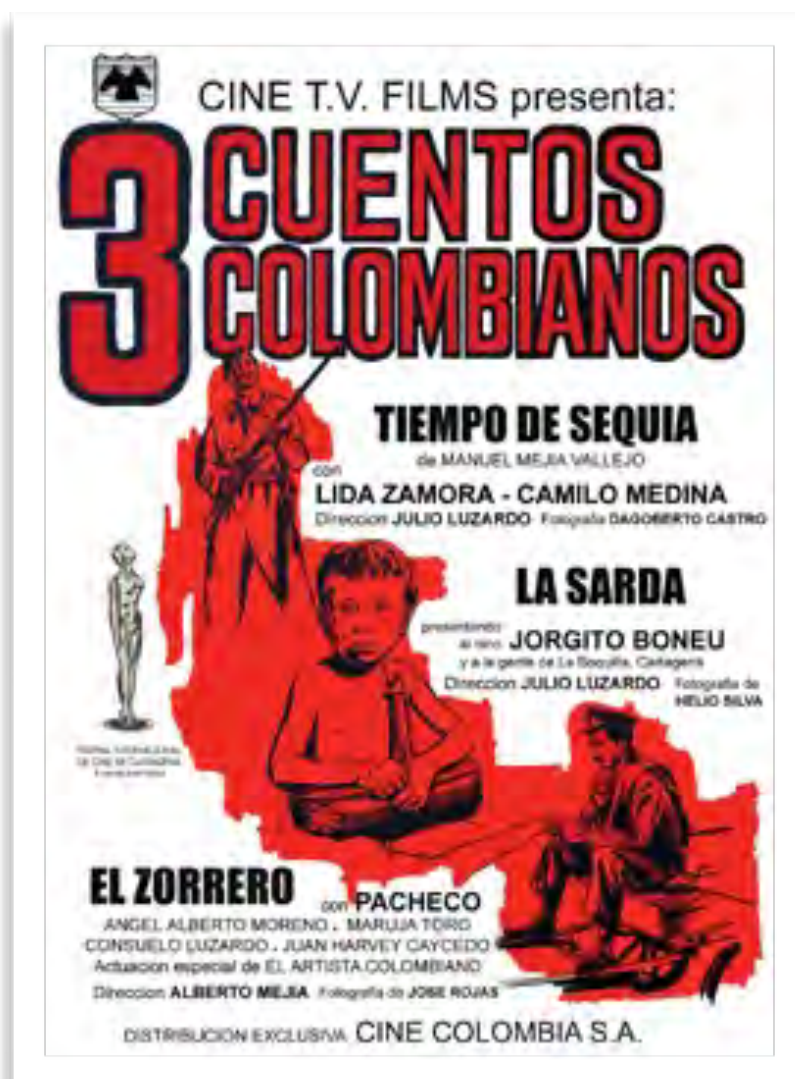


Fig. 25: Cartel de cine de *Tres cuentos colombianos*

¹²⁸ Tres cortometrajes que suman 87 minutos, realizados en 1962 y dirigidos por Julio Luzardo (*Tiempo de Sequía* y *La sarda*) y Alberto Mejía Estrada (*El zorrero*). Los tres versan sobre personajes cuya vida está marcada por la dureza de su trabajo y su posición social: unos campesinos (en *Tiempo de sequía*), un pescador (en *La Sarda*) y un hombre que vive de los ingresos que le reporta su carreta tirada por un caballo (en *El zorrero*). Fue filmada en Bogotá, Cartagena de Indias y Valle de las Tristezas (Departamento de Huila).

Vallejo¹²⁹. Julio Luzardo recuerda cómo ésta fue su película más cuidada: “cada encuadre, cada corte, todo estaba muy bien estudiado, era una película muy académica”¹³⁰. Lejos de este academicismo fue rodada *La Sarda*, basada en un cuento del padre de Héctor Echeverri (productor de los cortometrajes), Luis Guillermo Echeverri, que versaba sobre un pescador que empleaba dinamita para sus labores, ante cuyo acto reaccionan el resto de pescadores de la localidad. Fue filmada en la Boquilla (Cartagena de Indias), donde escogieron personajes basados en la realidad tras convivir con ellos durante un cierto tiempo, lo que les llevó a la producción de una película auténticamente colombiana, lejos de la influencia del cine mexicano que se había percibido en las producciones anteriormente citadas. *El zorrero* fue protagonizada por Fernando González Pacheco¹³¹ e íntegramente rodada en Bogotá. El presupuesto para la realización de ésta fue más que ajustado, lo que redundó en ciertas carencias técnicas y artísticas. No obstante, es una muestra ineludible de lo que era la ciudad de Bogotá. Incluso de algo que aún pervive: en medio de la vorágine de la gran ciudad, de la capital de un país iberoamericano en auge, conviven clases sociales con realidades bien distintas. El zorrero deambula por la ciudad preocupado por su supervivencia mientras que, las que él mismo denomina “clases oligárquicas”, recorren la ciudad despreocupadas de sí mismas y de cuánto les rodea. La ciudad se muestra desde los Cerros Orientales (zona donde habita el zorrero y su familia) hasta el centro de la ciudad y sus escenarios principales: Plaza de Simón Bolívar, Avenida Gonzalo Jiménez de Quesada, Carrera Séptima y Parque Nacional, entre otros. Luzardo estaba consolidando algo que ya había introducido el español José María Arzuaga en el cine colombiano y que será un elemento recurrente en el celuloide de este país en estos años: la realidad social, política y cultural con una mirada crítica, recogida en un cine marginal, político e independiente.

¹²⁹ Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), escritor y periodista colombiano autor de varias novelas, ensayos y un gran número de cuentos de la contemporaneidad colombiana y galardonado con varios premios de literatura a nivel nacional e internacional. Varias de sus obras han sido adaptadas para ser llevadas al cine y a la televisión. Así ocurre con *Tiempo de sequía*, escrito en 1955, una de sus obras más publicadas y conocidas. Responde al título de uno de sus cuentos así como de la primera edición de un volumen de sus cuentos en 1957.

¹³⁰ Así lo narra el propio director en el documental *Historia del Cine en Colombia. Capítulo 7: Llegan los Maestros (1960-1970)*, realizado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc> (Consultado el 5 de octubre de 2013).

¹³¹ Fernando González-Pachecho Castro, Valencia (España), 1932 - Bogotá (Colombia) 2014. En 1936 llegó a Colombia con su familia, huyendo de la Guerra Civil de su país de origen. Fue actor, locutor, animador y presentador de televisión y recibió multitud de premios por su impecable carrera artística.

Increíblemente, muchos de los aspectos reconocibles como comunes en el cine colombiano que se hará en los años posteriores a la década de 1960, vinieron de la mano de Arzuaga. De los extranjeros que habían trabajado en Colombia en la década de los sesenta se podía decir que “eran profesionales de segunda o tercera línea. Se filmaban historias locales, dramas sin ninguna proyección internacional. La cuota principal la aportaron México, Italia, Cuba y, en menor número, España y Alemania. Nombres como Alejandro Kerk, Manuel de la Pedrosa, René Cardona o Roberto Ochoa, poco o nada dicen a la hora de establecer un balance de aportes o influencias. El único nombre que escapa a esta generalización es el del español José María Arzuaga, quien tras un exilio voluntario aprovechó su larga estancia en Colombia para indagar en la construcción de un cine con mirada propia sobre la realidad nacional, un cine con una actitud no extranjerizante que se atrevía a observar las formas y los comportamientos del desarrollo social y político de nuestro país, a la par que intentaba articular una propuesta estética honesta y auténtica. Películas como *Raíces de piedra* (1961) y *Pasado el meridiano* (1967) son verdaderos aciertos donde se retrata y denuncia la marginalidad de personajes



Fig. 26: Imagen de un fotograma de *Raíces de piedra* tomado de una copia en papel

de carne y hueso que rompen con el estereotipo en una temática que entronca directamente con la corriente del neorrealismo italiano¹³². A pesar de las dificultades técnicas y formales de sus películas, Arzuaga se zambulle y describe una sociedad que lentamente abandona su tradición rural para adentrarse en una tardía modernidad. Lo social se combina con lo existencial, vislumbrando un camino profundo hacia el análisis de nuestra realidad”¹³³.

La impresión de la ciudad de Bogotá que se había mostrado en el cine hasta estos años era, por así decirlo, una visión cuasi romántica de una ciudad que poco a poco se desarrolla, se expande, que se esfuerza por convertirse en una gran metrópoli cuyo desarrollo industrial, social y cultural hay que mostrar al mundo. Pero ésta era una realidad no exenta de matices, de unos matices que no eran tan poéticos ni motivadores y que van a ser los que empiecen a interesar a algunos cineastas como el que en este momento nos ocupa y que, con el paso de los años, dejarán de ser meras pinceladas para convertirse en el centro de la temática del cine colombiano, alentado por el “sobrepeso” primero y por el amarillismo después, hasta el punto de ser la única realidad que se muestra de una ciudad que sigue teniendo dos caras. De un cine de denuncia, que podría servir para mejorar la situación de los desfavorecidos que se agolpan en Bogotá siendo rechazados e ignorados por las clases más altas, se pasará a una recreación constante de la miseria (existente, exagerada e incluso inventada) para comerciar con ella.

Y así pasó con *Raíces de Piedra* (1963) y *Pasado el meridiano* (1966), dos películas en las que la realidad social se muestra tan real que ni la crítica, ni el común, estaban preparados para verlas y asumir la denuncia que realizaban. No encajaba en la visión del cine a la que el espectador estaba acostumbrado, una dramaturgia más tradicional. Tal fue el impacto que generaron que no pudieron exhibirse tal como Arzuaga las había

¹³² Movimiento cinematográfico surgido en Italia de la mano de Roberto Rossellini, que se alejaba del cine triunfal impuesto por el fascismo para centrarse en la realidad social de las clases populares.

¹³³ BUITRAGO Jairo, *Extranjeros en el cine colombiano. Segunda parte (1958-2005)*, p. 3. <http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/CuaCinecolom8.pdf>. (Consultado el 28 de octubre de 2014).

concebido¹³⁴. La ciudad pueblerina abandona esa condición para alcanzar una modernidad que lleva a un sector de sus habitantes a una marginalidad que forma parte también del ser de la ciudad.

En *Raíces de piedra*¹³⁵, primer largometraje de Arzuaga, se muestra la dualidad de ambientes que se pueden encontrar en la misma ciudad: el trasiego de la ciudad moderna, en el norte, en la que uno de los protagonistas cometerá sus hurtos y la dura realidad de los trabajadores de la industria ladrillera de los barrios del sur de la capital colombiana donde vive un albañil que cae gravemente enfermo. El norte frente al sur, la modernidad frente a la tradición, la honradez frente a la pillería, la vida frente a la muerte. Toda la película es un recorrido por la dualidad de la existencia misma del ser humano y, cómo no, de su hábitat, en este caso una bella ciudad que en ocasiones es una inmensa

¹³⁴ El Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, Proimágenes Colombia, es una organización sin ánimo de lucro que pretende apoyar la actividad cinematográfica colombiana. En la ficha recogida en su página web, sobre *Raíces de piedra*, cita las siguientes como causas de la censura del film: “Este proyecto realizado en 1962 originalmente estaba concebido para ser un largometraje documental pero en su evolución se transformó en una película argumental. Prohibida entre 1962 y 1964 cuando se autorizó para mayores. Recortadas las siguientes nueve escenas: el sacerdote preocupado por hacer un templo, explotando con ello a los feligreses; la extracción de sangre a dos hombres en un hospital. Uno es gordo y el otro flaco. El gordo se desmaya porque está anémico; el lanzamiento de los locos de un manicomio por exceso de locos. Debido a esto no reciben a Clemente; el atropello de una jovencita a manos de un terrateniente, propietario de las canteras, chantajeándola con el cobro del arriendo; la muerte de Eulalia, una mujer que sucumbe en medio de la total indigencia sin poder ser socorrida siquiera con un vaso de agua, porque hasta de eso se carece en las canteras; la extrema pobreza de un rancho al que llega una mujer a la que le leen un periódico; la destrucción de un humilde rancho por el Caterpillar, el éxodo de los habitantes y el arrasamiento de algunos de sus haberes por el ejército de vehículos y enviados de los urbanizadores; la muerte de un joven obrero que perece bajo un derrumbe, producto de la inseguridad en los sistemas de trabajo, sin conseguir lo que se proponía: ganarse unos pesos para liberar a su familia prisionera; el final, el niño abandonado por las gentes que van al entierro de Clemente, mira hacia el futuro representado por el cruce rápido de un jet”. http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=49&lang=es (Consultado el 7 de noviembre de 2014).

¹³⁵ Largometraje de 79 minutos de duración, estrenado en 1963 en los siguientes festivales internacionales: Festival Internacional de Cine de Sestri Levante (Pesaro- Italia); IV Festival Internacional de Cine de Cartagena (Colombia); XVI Festival Internacional del Film de Locarno (Suiza); Festival Internacional de Cine (Moscú - Rusia); y en el III Festival Artístico de Cali (Valle - Colombia), recibiendo los siguientes galardones: India Catalina en el IV Festival Internacional de Cine de Cartagena (Colombia) 1963; Primer Premio Mejor Película Gobernación del Valle en el III Festival Artístico de Cali (Colombia) 1963; Medalla de Oro a la Mejor Realización y Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de cine de Sestri Levante (Pesaro - Italia) 1963; Diploma de Honor en el XVI Festival Internacional del Filme de Locarno (Suiza) 1963; Diploma Fuera de Concurso en el Festival Internacional de Cine (Moscú - URSS) 1963. Un albañil cae gravemente enfermo y no tiene medios para su curación. Un amigo de éste, dedicado a delitos pecuniarios menores, intenta reunir la cantidad necesaria para pagarle el tratamiento, cuando lo consigue es tarde, el obrero ha muerto.

jaula en la que las clases mas humildes están olvidadas e ignoradas por una modernidad que las engulle. Tal fue la sacudida moral que *Raíces de piedra* trajo consigo que la proyección de esta película en Colombia no estuvo permitida hasta un año después de estrenarse y únicamente se “autorizó su exhibición para mayores con nueve escenas recortadas”¹³⁶.

Pasado el meridiano también va ser objeto de la censura; el pretexto: algunos giros verbales y escenas contra la moral pública del momento; la realidad: esta película incidía, al igual que la anterior, en una nueva visión “non grata” de la realidad social del país¹³⁷. Al igual que hizo Arzuaga años antes en *Rapsodia en Bogotá* (1963), la acción se desarrolla en el transcurso de un día, en el que el portero de una agencia de publicidad debe pedir permiso al jefe para ausentarse con motivo del deceso de su madre. También en ésta se



Fig. 27: Fotograma de *Pasado el Meridiano*

¹³⁶ En <http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/cronocolom.pdf> (Consultado el 15 de noviembre de 2014).

¹³⁷ CAICEDO Andrés, “Raíces de piedra y Pasado el meridiano”, *Ojo al cine* 1 (1974), p. 66.

pone de manifiesto el contraste entre la realidad de la sociedad pudiente (encarnada en los publicistas) y la de los habitantes de los barrios marginales (a los que se visita para promocionar un complejo vitamínico que acabará con su desnutrición). Andrés Caicedo apunta que “La secuencia en el barrio pobre con los publicistas, tiene por objeto desintegrar todo el aparente orden de la maquinaria, vía anarquía interna (incapacidad del personal humano) o desencadenamiento de los elementos (viento, lluvia). Lo que pasa es que la anarquía se hace presente a nivel de la captación o filmación del material dispuesto. El orden que sigue Arzuaga es bastante semejante al desorden de los publicistas, como quien dice: el desorden haciendo burla al desorden, una secuencia completamente circular, empujada por el viento”¹³⁸. El portero, a medio camino entre ambas realidades, consigue al fin viajar a su pueblo, pero llega tarde al sepelio. Este personaje está solo en una de las mayores ciudades de Iberoamérica. Su sitio ya no está en su pueblo, sin su madre, y Bogotá se le hace una fría urbe de la que tampoco se siente partícipe. Pero la innovación del cine de Arzuaga no se va a circunscribir únicamente a la temática: sus encuadres y movimientos de cámara van a constituir una nueva forma de hacer cine. El sistema de producción de Arzuaga, estaba fuera de serie, se rebelaba contra la gramática cinematográfica: la cámara fluctuaba, basculaba, mostrando la relación del espacio con los personajes. Gustavo Barrera, camarógrafo del film, cuenta que Arzuaga huía de los convencionalismos del cine que se había hecho hasta entonces en Colombia, quería una película innovadora, con mayor dinamismo. Para ello, el director recurrió a un personaje más, que será la visión subjetiva de la propia cámara que seguirá los movimientos del resto de los personajes subida en un artilugio construido expresamente para la película, que haría las veces de Dolly o estabilizador de cámara. Este aparato permitía un movimiento mucho más versátil de la cámara llegando incluso a rodear completamente a los personajes lo que contrastaba fuertemente con el tipo de imagen a la que el público estaba acostumbrado¹³⁹. Arzuaga suprimió el guión, permitió la improvisación de los actores y los diálogos fueron resarcidos para la locución que doblaría la cinta. Así lo comenta el propio Arzuaga en entrevista con Andrés Caicedo: “Yo no tuve guión, intencionadamente suprimí el guión con una idea embrionaria. [...] Propuse a mis actores unas situaciones marcadas, un cierto sentido, que es lo que quería, y hubo

¹³⁸ *Ibidem*, p. 70.

¹³⁹ Declaraciones de Gustavo Barrera recogidas por el Capítulo 8 de la serie de documentales realizados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (*Historia del cine colombiano*), correspondiente a la etapa comprendida entre 1960-1970. <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc> (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

libertad, es decir, ellos repentizaron. Siempre. Naturalmente se hacían varias tomas, si alguna vez el diálogo al parecer no convenía, porque claro, un actor quizá se manifiesta mucho más claramente con un diálogo marcado... [...] Así que los diálogos los rehice durante el doblaje, empleé un procedimiento de sonido completamente en desuso, quizá era el que Eisenstein empleaba en sus películas, es decir, ante cualquier situación había que encajar los diálogos cortando la banda de sonido y metiéndola, de ahí ese mundo de defectos... [...] Entonces yo lo que hice fue, aquí en la casa, una especie de desglose de los diálogos y adjudicar a cada personaje todo su diálogo sin respuesta. Es decir, cada uno leía su página y, naturalmente, yo trataba de darle la entonación”¹⁴⁰. Toda esa revolución en la técnica de *Pasado el meridiano* fue innovación, para unos, e improvisación para otros. De cualquier manera, sea para bueno o para malo, lo cierto es que es un rasgo definitorio del cineasta y que ha contribuido a forjar el nombre de este español como uno de los principales directores de cine colombiano.

Tras las cintas de denuncia social de Arzuaga, el cine entra en una vertiente que los “Maestros” no se atreverían a mostrar porque iba en detrimento de la imagen del país. La confrontación a nivel político entre los partidos nacional y conservador, repercute en el cine que se ve envuelto en un maremagnum de variantes, diversificación de tendencias, cine de denuncia, cine documental y otra, meramente de arenga política. José María Arzuaga se ve a sí mismo fuera de esta espiral: “Lo que yo trataba de hacer era un cine -quizás equivocadamente- que tuviera para mí una determinada importancia, un cine muy a nivel de autor, que ahora, repasándolo no lo veo muy de acuerdo a unas situaciones reales, concretas. Era que yo venía con un lastre almacenado hace mucho tiempo, represado, y tal vez no tuve muy en cuenta ciertas condiciones de orden industrial. En una u otra forma, igual le ha sucedido a todo el que ha intentado hacer en Colombia cine de largometraje. Pero, por ejemplo, Julio Luzardo tiene ahora en cartel una película de bastante éxito. Leí el otro día en la prensa que era como de tres millones la recaudación. Se trata de una comedia, un cine que a nivel de discusión -yo no la conozco todavía, pero sí he conversado mucho con amigos que la han visto- de contenido, no significa mayor cosa, y él lo sabe. Pero ha tratado de hacer un producto comercial y ha tenido éxito. Quizá se acercó al millón en gastos pero ya le ha dado tres millones. Es decir, ya salvó su plata. Entonces pienso que tal vez el caso de Luzardo marque el principio de una nueva etapa para la cinematografía en Colombia, que no tenga que gastarse lo que tiene, como

¹⁴⁰ CAICEDO Andrés, “Entrevista con José María Arzuaga”, *Ojo al cine* 1(1974), p. 58.

me ha pasado a mi, y que se quede después cinco años haciendo cuñas, cine comercial, consiguiendo unos centavos y almacenando como una hormiga, para poder hacer otra película. [...] Creo que el propio Julio Luzardo ha sido una de las personas que ha empezado haciendo cine queriendo decir algo y también ha tenido un naufragio total. Así que su posición ahora es crear una solvencia económica, una posibilidad de poder seguir haciendo”¹⁴¹.

Inciendo también en las malas condiciones en las que se encuentran los obreros de los barrios periféricos de Bogotá, Marta Rodríguez y Jorge Silva dirigen *Chircales* (1972)¹⁴², un documental cuya chispa se había prendido en Marta Rodríguez de la mano del sacerdote Camilo Torres¹⁴³, cuando en 1954 lo conoció al ingresar en la Facultad de

¹⁴¹ *Ibidem.*, p. 56-57.

¹⁴² Documental de 42 minutos de duración en el que tras cinco años de investigación, sus directores muestran una dura realidad social pero no recreándose en su miseria, sino resaltando y llevando a primer plano la dignidad de los personajes que se muestran en pantalla. Fue galardonada con multitud de premios nacionales e internacionales: En 1972: Premio “Palma de Oro” Mejor Film, Festival Internacional de Cine - Leipzig (Alemania); Premio “Fiprecsi” Mejor Film, Federación Internacional de la Crítica Cinematográfica (Alemania); Mejor Documental Colombiano, Muestra Internacional de Cine sobre la problemática social y urbana / Sociedad Nacional de Planificación de Bogotá (Colombia); en 1973: “Grand Prix” Festival Internacional de Tampere (Finlandia); Premio “Evangelischen Film Centrum”, Festival Internacional de Cine - Oberhausen (Alemania); Mención del “Katholischen Filmarbeit” - Oberhausen (Alemania); y en 1976 “Primer Premio” Festival de Cine Educativo (México). Información obtenida de la página de la Fundación de Cine Documental de la directora Marta Rodríguez. http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Video_Chircales.html (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

¹⁴³ Camilo Torres Restrepo (1929-1966) fue un sacerdote colombiano inscrito en la corriente denominada como “Teología de la Liberación”, en la que se permite la lucha armada contra los medios opresivos de las clases desfavorecidas. Desde 1965 traslada la teoría revolucionaria a la práctica, formando parte del Ejército de Liberación Nacional (ELN) con el que intervino activamente hasta su muerte a manos de un soldado del ejército nacional de Colombia. Francisco Norden llevará a la gran pantalla la vida de este personaje, bajo el título *Camilo, el cura guerrillero*, largometraje de 96 minutos de duración estrenado en 1974 en Bogotá. Esta película se fraguó sobre la idea de que los movimientos revolucionarios venían siendo dirigidos por la pequeña burguesía, que era más lúcida, más culta, pero muy impaciente y que entraba a la revolución, no por convicción sino por resentimiento. En la crítica a la película, chocaron dos tendencias: la de la inteligencia política de la extrema izquierda, y, del lado contrario, la de la jerarquía colombiana que se vio representada en esa clase oligárquica.

Sociología de la Universidad Nacional¹⁴⁴ y con el que realizó diversos trabajos de campo en Tunjuelito¹⁴⁵, barrio donde años después Marta grabaría *Chircales*¹⁴⁶. El citado barrio



Fig. 28: Fotograma de *Chircales*

¹⁴⁴ Se cumplen 50 años de la muerte del sacerdote Camilo Torres Restrepo. *El Espectador* reproduce este artículo escrito por su madre y que hizo parte del libro: “Camilo, obras del cura revolucionario” publicado en 1968. “Cuando regresó a Colombia fue nombrado Capellán de la Universidad Nacional, cargo que más tarde perdió por defender a dos estudiantes expulsados. Luego fue fundador de la Facultad de Sociología y decano de la Escuela Superior de Administración Pública. Después, yo creo que a consecuencia de sus visitas de muchacho al Llano, fundó en Yopal una Granja Experimental. Porque según yo supe después, fue en el Llano, ante esa inmensidad silenciosa, que resolvió darle sentido a su vida. Fue en el Llano donde encontró a Dios. Allí estaban, dijo: “Tantos dones a repartir y tantos hombres excluidos”. Fue allí donde deseó, por primera vez, la reforma agraria. Cristo reafirmó su deseo de accionar por los humildes. Y el amor por los despojados lo llevó a considerar, como expresó: “que sólo con la toma del poder por la clase popular se cambiaría eficazmente la situación”. <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/camilo-mi-hijo-articulo-616461> (Consultado el 19 de febrero de 2016).

¹⁴⁵ <http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Biografia.html> (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

¹⁴⁶ Un chircal es un bosque de chircas, un árbol de hojas ásperas y madera dura natural de la región de los Montes Orientales de Colombia que se empleaba para hacer el fuego para la cocción de los ladrillos. SIMBAQUEBA R. Luis R., *Apuntes lexicográficos sobre la industria del ladrillo en Bogotá*. Tesauros, Tomo XIII, números 1,2 y 3 (1958). En http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/13/TH_13_123_065_0.pdf (Consultado el 20 de noviembre de 2014).

está situado al sur de Bogotá, donde el terreno arcilloso favorece el desarrollo de esta actividad desde tiempo inmemorial. La fabricación artesanal de ladrillos y tejas de barro ha sido una práctica llevada a cabo en Bogotá desde el periodo de la Colonia, y las malas condiciones de los artesanos dedicados a este menester, también. La opresión a la que éstos fueron sometidos por parte de los terratenientes afincados en la zona, se prolonga hasta fechas presentes en las que aún el “chircalero” es el responsable de todo el proceso de la fabricación de las piezas, desde extraer el material, amasar el barro, mantener su cocción o transportar las piezas aún calientes. Esta dura situación es la que Marta Rodríguez y Jorge Silva quieren hacernos llegar de una forma veraz, sin artificio. Para ello, se integraron en la comunidad de chircaleros de Tunjuelito para establecer un grado de conocimiento mutuo que les permitir a ellos grabar con libertad, y a los protagonistas (la familia Castañeda) sentirse cómodos con la filmación, resultando ésta lo más natural posible. Fueron cinco años (1966-1971) de observación y rodaje en los que salvar el aspecto económico no fue tarea fácil. Ante la ausencia de equipo de filmación, realizaron



Fig. 29: Cartel de cine de *Camilo, el cura guerrillero*

un guión con fotos que presentaron ante la Casa de la Cultura, gracias a la cual recibieron una subvención y el equipo de grabación gracias a un contacto de Marta Rodríguez en la UNESCO¹⁴⁷.

Marta Rodríguez y Jorge Silva no fueron los únicos. Otros cineastas como Gabriela Samper¹⁴⁸ con *El páramo de Cumanday*¹⁴⁹ y *El hombre de la sal*¹⁵⁰; Carlos Álvarez con *Asalto*¹⁵¹; o Pepe Sánchez con *Chichigua*¹⁵², dieron vida a una alternativa del cine nacional encaminada a la idea de una industria del cine documental, en la que prevalecía la idea de fomentar la idiosincrasia del pueblo colombiano sobre lo estrictamente cinematográfico.

¹⁴⁷ Así lo narra la propia directora en el documental *Historia del Cine en Colombia. Capítulo 8: El cine toma su rumbo (1960-1970)*, realizado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc> (Consultado el 15 de noviembre de 2014).

¹⁴⁸ Gabriela Samper (1918-1974) fue una directora de cine y teatro colombiana comprometida con la realidad social de su país hasta el punto de participar en política de una forma virulenta, lo que la llevó incluso a estar en prisión durante unos meses tras los que se exilió a Estados Unidos donde permaneció hasta poco antes de morir, momento en el que regresó a Colombia.

¹⁴⁹ Cortometraje de 18 minutos de duración, a color, finalizado en 1965, dirigido por Gabriela Samper en el que se muestra la dura vida de los habitantes del páramo. Para su realización, al igual que Marta Rodríguez para la producción de *Chircales*, la directora vive durante un año en la zona que va a retratar, donde recoge la realidad de los arrieros de la región de Caldas.

¹⁵⁰ Cortometraje de 12 minutos, en blanco y negro, realizado en 1969. Se resaltan los valores de la tradición y la identidad de un pueblo a través de los trabajadores de una mina de sal que ven amenazada su actividad ancestral por la proximidad de una refinería.

¹⁵¹ Documental realizado por Carlos Álvarez en 1967, con el que inaugura una serie de documentales de corte político que lo llevaron al exilio. Desde su regreso a Colombia ha dictado clases en varias universidades y es miembro del Comité de Cineastas de América Latina y Miembro Fundador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y de su Consejo Superior.

¹⁵² Chichigua en español de América, concretamente en Colombia y Ecuador es, como aclara el Diccionario de la Real Academia Española, “una cosa o cantidad pequeña, insignificante”. Pepe Sánchez (en realidad Luis Guillermo Sánchez Méndez, apodado “Pepe” por su hermano y quedándose éste como nombre artístico) nació en Bogotá en 1935. Dirigió el cortometraje *Chichigua* de 21 minutos de duración en 1963, en la que narra la historia de un niño de la calle. No se conserva ninguna copia de esta cinta. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha jugado un papel fundamental en la reconstrucción parcial de esta película: “En cuanto a los cortos en soporte de acetato (safety film) que requirieron intervención, se preservó Chichigua, apuntes para un largometraje (Pepe Sánchez, 1963, blanco y negro, 21 minutos), el proceso se hizo luego de conformar, desde diversos materiales, una copia lo más completa posible, lo que presentó una complejidad, al momento de su copiado óptico a un nuevo soporte fílmico para obtener los contratipos negativos de imagen y sonido. De *La víbora* (Alfonso Gimeno, 1967, blanco y negro, 75 minutos), largometraje, del cual sólo se tenía en el archivo una copia positiva con sonido en 35mm, se logró su duplicación fotoquímica con el fin de obtener los elementos de tiraje”. Informe de 2012 de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En <http://www.fiafnet.org/pdf/AR2012/Bogota%20FPFC.pdf> (Consultado el 20 de noviembre de 2014).



Fig. 30: Fotograma de *El páramo de Cumanday*

En un intento por competir con el cine internacional y apoyar al cine nacional, tanto en su producción, como en su exhibición, el 6 de septiembre de 1972, el Estado de Colombia aprueba el Decreto 871, una enmienda a la Ley 9 de 1942, publicada en la Resolución 315 de la Superintendencia de Precios por la que se establecía el cobro al espectador de una cuota adicional al precio de la entrada de cine (llamada comúnmente sobreprecio, lo que le valió el sobrenombre a esta ley, apodada “Ley del Sobreprecio”) en todas las salas de exhibición que proyectaran producciones colombianas. La ley obligaba a las salas de cine a proyectar un cortometraje (de no más de 15 minutos de duración) de factura colombiana antes de cada largometraje. La idea era producir una acumulación de capital y que el productor que hacía los cortos, según la legislación, hiciera un largometraje. Este decreto que debía servir para fomentar la producción de cortometrajes en Colombia, lo que en esencia era una buena idea, en la práctica no lo fue al corromperse el sistema y producirse cortometrajes sin ningún tipo de calidad ni estética ni argumental, sólo con la

finalidad de beneficiarse de la recaudación que llevaba implícita la proyección. En esto jugó un papel decisivo la Junta de Calidad, que si bien en un primer momento tenía como función descartar las producciones de bajo nivel o que fueran en contra de los valores nacionales, se sirve de este poder para convertir todo el proceso en un negocio en el que los dueños de las salas de exhibición se erigirán en productores, quedándose así con el cien por cien del beneficio que generaba esta ley. Mauricio Durán Castro, docente en el campo audiovisual en varias de las mejores universidades de Colombia, dice al respecto:

Director	1972-1978
Gustavo Nieto Roa	25
Julio Nieto Bernal	22
Herminio Barrera	17
Luis Alfredo Sánchez	15
Lizardo Díaz Muñoz	14
Francisco Norden	13
Leopoldo Pinzón	13
Fernando Laverde	12
José María Arzuaga	12
Diego León Giraldo	9
Otros	273
Sin dato	14
Total	439

Fig. 31: Principales documentalistas del sobreprecio según cantidad de documentales producidos

“En 1971 se decreta la Ley del Sobreprecio, que protege la producción de cortometrajes nacionales al exigir su proyección en todas las salas que exhibían películas extranjeras. Esta protección estatal incrementó la producción de cortos que ascendió de 10 en 1970 a 103 en 1976, su mejor momento. Pero el público era quien sufragaba los costos del sobreprecio que se repartía entre el exhibidor y el productor del corto, pues además de pagar obligatoriamente su exhibición, muy pronto fue atacado en su sensibilidad con

productos de pésima calidad, a pesar de haberse instaurado en 1974 la Junta Asesora de calidad. Los realizadores y productores no se molestaban en entregar a los exhibidores cortos argumentales con todos los tics y actores de la televisión nacional, historias que no pasaban de ser un chiste bien o mal contado, documentales de propaganda turística o, lo peor, documentales de supuesta denuncia que no hacían más que repetir el mismo esquema: filmar miseria y marginales que luego se acompañaba de un discurso en voz en off, carente de investigación, sensibilidad e imaginación. Quizá estos eran los cortos más baratos y que por tanto rentaban más a sus productores. Pero además los exhibidores los reciclaron por años sin control de sus productores y luego empezaron a producir sus propios cortos, monopolizando todo el negocio. Para Luis Ospina todo esto causó la “leyenda negra del cine colombiano” en el público, su rechazo hacia el cine nacional”¹⁵³.

Principales compañías productoras según la cantidad de documentales, 1972-1978

Compañías productoras	1972-1978
Producciones Mundo Moderno Ltda.	37
Bolivariana Films	26
Producciones Díaz-Ercole	22
Nexos Ltda.	14
Documental Films	13
Cinesistema	12
Din-Pro	8
Procinor Ltda.	8
Producines Ltda.	8
An-Films Ltda.	7
Otros	212
Sin dato	72
Total	439

Fig. 32: Principales compañías productoras según la cantidad de documentales, 1972-1978

¹⁵³ <http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/art%C3%ADculos/luis-ospina-en-el-cine-colombiano-independencia-o-resistencia-por-mauricio-dur%C3%A1n-castro/> (Consultado el 24 de noviembre de 2014).

Llegado el día el “sobrepeso” entró en crisis y entre sus causas aducían la discordancia entre los que programaban el cine y los que lo hacían y por la clara ventaja que favorecía al exhibidor. Se llegó a una situación casi de monopolio en manos de las compañías exhibidoras y la reacción fue la aparición de autores independientes. No obstante, hay que reconocerle a esta ley el hecho de que diera la posibilidad a muchos, que después se convertirán en cineastas consagrados, de realizar sus primeras producciones con escasos recursos y con una libertad de expresión y creación que han sido las bases de sus trabajos posteriores.

Carlos Mayolo y Luis Ospina dan la estocada final al “sobrepeso” con *Agarrando pueblo*¹⁵⁴ (1978), cortometraje sobre cómo las miserias de la población colombiana son explotadas por productores de cine nacionales e internacionales sin más finalidad que la de lucrarse a costa del prójimo, sin tener en cuenta la dignidad del propio pueblo y sus condiciones particulares.

En el intento por hacer un cine puramente colombiano, algunos, como Isadora de Norden¹⁵⁵, ex-directora de la Cinemateca Distrital de Bogotá, manifiestan que a partir de la década de los setenta se puede empezar a hablar de una industria nacional, pero no todos están de acuerdo: “Hoy, día 21 de abril (el mes más cruel) y casi dos semanas después de haber terminado *Soplo de vida*, estuve donde el médico. ¿Por qué? Porque tenía el corazón destrozado, los nervios de punta y el estómago vuelto mierda. Y sin un peso en el bolsillo. ¿Por qué? Por pendejo, por tratar de hacer cine en Colombia. En

¹⁵⁴ Sobre ésta incidiremos más profundamente en páginas siguientes de este estudio.

¹⁵⁵ Fundó la Cinemateca Distrital de Bogotá de la que fue directora, así como de Focine (Compañía de Fomento Cinematográfico). En el Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA desempeñó el cargo de Subdirectora de Bellas Artes y posteriormente el de Directora General, desde donde apoyó el trámite de la Ley General de Cultura, que entre otros legados, dio origen al Ministerio de Cultura de Colombia. Fue corresponsal de la Unión Latina en Colombia y Asesora para asuntos culturales de la misma entidad en París. Asimismo ha trabajado en las artes plásticas como directora de la Galería Diners y como curadora de varias exposiciones itinerantes. En el sector editorial trabajó como gerente en Colombia del Fondo de Cultura Económica y ha sido parte de la Junta Directiva de Fundalectura, fundación que se encarga de la promoción de lectura. Igualmente en dos ocasiones tuvo a cargo la Dirección General de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia y en 1998 le fue encomendada la participación y el montaje del pabellón de Colombia en la Expo de Lisboa. Desde el año 2000 se ha encargado de la dirección y la coordinación académica de las cinco versiones que se han realizado del Encuentro de Promoción y Difusión del Patrimonio Folclórico de los Países Andinos. Datos proporcionados por Isadora de Norden en la entrevista que se le realiza en la sección Aula Abierta del Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. http://www.gestioncultural.org/entrevistas_videos.php?id_evento=104122 (Consultado el 24 de noviembre de 2014).

Colombia no hay cine, hay películas. ¿Por qué? Porque en Colombia nunca ha existido una industria de cine. Cada película es un esfuerzo aislado. En Colombia uno comienza a hacer la película que quiere y termina haciendo la que puede. Para aliviar este mal incurable del cine el médico me formuló dos drogas: Prozac, para la depresión y el insomnio y Floratil, para la flora intestinal. ¿Y todo por qué? Por divertir al pueblo. ¡Que los divierta su madre!”¹⁵⁶. Eso es el cine colombiano para Luis Ospina. Exponente de este espíritu son los cine clubes, que proliferaron sobre todo en Bogotá, con Salcedo Silva y la literatura sobre cine. Nacen revistas como Cuadro Cuatro, y Ojo al Cine, fundada por el grupo de Cali, del que forma parte Luis Ospina entre otros.



Fig. 33: Logotipo de la Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal (FOCINE)

La fecha exacta del fin de la “ley del sobreprecio” es algo sin determinar, aunque si *Agarrando pueblo* fue la primera “estocada” en este hecho, el “descabello” lo llevará a cabo la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal (FOCINE), creada el 28 de julio de 1978 mediante el Decreto 1244, para impulsar el desarrollo de la industria cinematográfica y administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico que había surgido un

¹⁵⁶ http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=431:una-historia-comun-y-particular-del-cine-colombiano&catid=30&Itemid=60 (Consultado el 24 de noviembre de 2014).

año antes¹⁵⁷. Creada por el Ministerio de Comunicaciones de Colombia para potenciar los éxitos incipientes de la industria cinematográfica en este país, en tres años vio la producción de casi una treintena de largometrajes, el establecimiento de talleres para técnicos de guiones, de fotografía, de montaje, etc., elementos, todos ellos, indispensables para apoyar la labor de los directores que, claramente, ya existían.

La política de Colombia cambió radicalmente. Hasta entonces nunca se había establecido una oficina encargada de pensar en cine, de producirlo y posibilitar que surgiera. Para ello se establecieron dos tipos de créditos, uno para proyectos comerciales y otro para los especiales, como apoyar los largometrajes de autor en los que el arte estuviera más presente que el interés comercial.

A esa época pertenecieron películas como *Canaguaro* (1981)¹⁵⁸, una de la máximas expresiones del cine colombiano, dirigida, curiosamente, por un chileno. Dunav Kuzmanich, exiliado tras el golpe del General Pinochet en su país de origen, se interesó a su llegada por la historia reciente del país que lo acogía que era muy complicada. En esta película hace referencia a los años de violencia posteriores al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. *Canaguaro* es el líder de un grupo guerrillero de los Llanos. Pero no es un film contra los grupos armados, más bien lo contrario. En ella se hace crítica de los políticos del país que han llevado a Colombia a un estado de precariedad social absoluta. Esta crítica fue lo que la llevó a ser censurada tres semanas después de su estreno. Tratando

¹⁵⁷ “La Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia, Focine, es una empresa industrial y comercial del estado adscrita al Ministerio de Comunicaciones, encargada de ejecutar la política que sobre el desarrollo de la industria cinematográfica fije el gobierno nacional. Focine fue creada en virtud del decreto 1244 de 1978, reglamentario de la ley 9ª de 1942, por el cual 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. Es así como mediante escritura pública núm. 4189 del 28 de julio de 1978 registrada ante la Notaría Cuarta del Círculo de Bogotá, se constituyó la Compañía de Fomento Cinematográfico y, posteriormente, mediante el decreto 3137 de diciembre de 1979, el gobierno nacional aprobó sus estatutos. Focine se rige por las disposiciones legales que regulan las sociedades de responsabilidad limitada, encargándose de la administración y recaudo del Fondo de Fomento Cinematográfico, Fondo que había sido creado por el decreto 2288 de 1977 y que hasta el inicio de operaciones de Focine manejó la corporación Financiera Popular. Sobre la base de los presupuestos legales mencionados Focine ha establecido una serie de funciones, a través de las cuales desarrolla múltiples programas, encaminados a lograr diversas acciones que en su ejecución redunden en un estímulo integral al desarrollo de la cinematografía colombiana”. <http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/autor.aspx?codigo=176> (Consultado el 1 de abril de 2015).

¹⁵⁸ Largometraje de 87 minutos de duración estrenada en 1981 en el Festival Internacional del Cine de Cartagena. Participó en el Tercer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana - Cuba) de 1981, en el que recibió la Mención Especial del Jurado.

también los hechos derivados del “Bogotazo” abundaron otros como Jaime “El Mono” Osorio con *Confesión a Laura* (1990)¹⁵⁹ o Francisco Norden, que dirigió *Cóndores no entierran todos los días* (1984)¹⁶⁰, basada en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeázabal¹⁶¹. En el marco de la violencia que estamos comentando, juegan un papel destacado los llamados “pájaros”, asesinos a sueldo de entre los que destaca uno: León María Lozano, apodado “El cóndor” por ser el más notorio de ellos¹⁶². Es una historia real, envuelta en un ambiente de fábula popular, que ocurrió en Colombia como lo podría haber hecho en cualquier país de Iberoamérica, en la que se pone de manifiesto la virulencia

¹⁵⁹ Largometraje de 90 minutos estrenado en 1990 en el Festival de Cine de Huelva y en 1991 en Colombia en el Festival Internacional de cine de Cartagena. Fue galardonada con la Mención de Honor al Guión en el Concurso de Guiones de Largometraje de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) en 1989. Los disturbios producidos por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán mantendrán sitiados en sus apartamentos a los tres protagonistas de este film, personajes ajenos al conflicto pero a los que el conflicto obliga a hacer confesiones íntimas e inesperadas.

¹⁶⁰ Largometraje de 90 minutos de duración dirigido por Francisco Norden en 1984, premiado con multitud de galardones a nivel nacional (Bochica de Oro a Mejor Película, Mejor Actor a Frank Ramírez en la 1ª Bienal de Cine Ciudad de Bogotá (Colombia) en 1984, Círculo Precolombino a Mejor Película, Mejor Sonido a Heriberto García, Mejor Edición a José Alcalde, Mejor Actor a Frank Ramírez, Mejor Actriz a Isabela Corona (compartido con Helena Romero “Maruja en el infierno”), en el 2º Festival de Cine de Bogotá: Nacional, Andino y Bolivariano (Bogotá - Colombia) en 1985, Medalla del Mérito de las Comunicaciones Manuel Murillo Toro. Premio FOCINE Ministerio de Comunicaciones (Colombia) 1985); e internacional (Mejor Actor a Frank Ramírez en el 20º Chicago International Film Festival (Chicago - Estados Unidos) en 1984, Premio de la Crítica, Colón de Oro Mejor Actor a Frank Ramírez en el 10º Festival de Cine Iberoamericano de Huelva - (España) en 1984, Mención de Honor en el 13º Festival Internacional de Cine de Portugal (Figueira da Foz - Portugal) 1984, Makhila de Honor, Premio Club de Arte y Ensayo en el 6º Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano de Biarritz - (Francia) 1984, Mención Especial del Jurado en el 6º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana - Cuba) en 1984, Oso Bernés, Primer Festival Cultural Colombiano (Berna - Suiza) en 1985). Información obtenida de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=161 (Consultado el 24 de noviembre de 2014).

¹⁶¹ Francisco Norden compró en 1975 los derechos de la novela *Cóndores no entierran todos los días* escrita en 1971 por Gustavo Álvarez Gardeázabal para realizar su película ocho años después. PÉREZ MURILLO M^a Dolores, *La historia reciente de Colombia a través de su cine*. Procesos Históricos 14 (julio-diciembre 2008), versión on line: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20071401> (Consultado el 1 de diciembre de 2013).

¹⁶² En la película, tras los créditos iniciales, se lee el siguiente texto: “En Colombia, desde la segunda mitad del siglo diecinueve, los dos partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, se enfrentaron en una serie de guerras civiles que durante cerca de cien años ensangrentaron al país. La última de éstas, conocida como “la violencia”, se inició a raíz del asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Ese día comenzó una época tenebrosa que habría de durar una década y en la cual cumplieron papel muy importante los asesinos a sueldo, los llamados “pájaros”, tales como León María Lozano, el más notorio de todos: *El cóndor*”.

con la que se enfrentaron los dos partidos políticos mayoritarios de Colombia¹⁶³. FOCINE financió esta película pero Norden no pudo pagarle la deuda a dicha institución y menos aún recuperar la inversión que requirió su producción. Pese a esto, el director, en



Fig. 34: Cartel de cine de *Cóncores no entierran todos los días*

¹⁶³ A este respecto comenta el propio director: "El debate [político] se va a dar porque salen liberales y conservadores. Pero yo enfoco la violencia de una manera más global: la violencia política de los años cincuenta como un momento de la historia de violencia del país que viene desde el siglo XIX. La violencia como un mecanismo represivo (lo estamos viendo en Chile). Creo que le va a interesar tanto a liberales como a conservadores porque *Cóncores* analiza el fenómeno de la violencia que también se presenta hoy bajo otros aspectos". <http://www.semana.com/cultura/articulo/condores-en-cannes/5170-3> (Consultado el 24 de noviembre de 2014).

declaraciones a la prensa con motivo de la selección de su película en el Festival de Cannes, comenta lo siguiente sobre FOCINE: “[Estar invitado al festival] Es un triunfo personal, pero también una revancha, un desquite contra todos los que atacan el apoyo estatal al cine. El Estado por medio de FOCINE puso en práctica una política de apoyo muy amplia y eso nos ha permitido a todos los cinematografistas realizar una película. Esta política fue puesta en tela de juicio de la noche a la mañana por una persona que no merece ningún respeto, sin ninguna estatura intelectual y que inexplicablemente encontró resonancia en la prensa y en otros medios de comunicación”¹⁶⁴.

En este halo de violencia, no podemos obviar la generada por el narcotráfico, recogida, recreada y en la que se regocijan multitud de cineastas colombianos a instancias de productoras, canales, subvenciones o simplemente peticiones del público extranjero. Desde que tuvo lugar la Guerra de Vietnam, el consumo masivo de drogas se propagó por todo el mundo y se hizo necesaria la creación de una red de producción y distribución mundial que atendiera la gran demanda. Con la marihuana primero y la cocaína después, Colombia se alzó en la década de los sesenta, y hasta los noventa (en que cede el “trono” a México), en uno de los países con mayor conflicto en temas de narcotráfico¹⁶⁵ del mundo. Pasaron de una época “de la Violencia” a otra.

Colombia connection (1979)¹⁶⁶ de Gustavo Nieto Roa es uno de los filmes que se hacen eco de esta temática pero no lo hará desde un punto de vista que se recree en las miserias de la nación iberoamericana, sino que muestra de un modo desenfadado y sin pretensiones, el problema del narcotráfico en Colombia y cómo Estados Unidos se vale de esa situación para irrumpir en Sudamérica con la lucha contra el narcotráfico como excusa.

¹⁶⁴ <http://www.semana.com/cultura/articulo/condores-en-cannes/5170-3> (Consultado el 24 de noviembre de 2014).

¹⁶⁵ ATEHORTÚA CRUZ Adolfo León y ROJAS RIVERA Diana Marcela, *El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos*. Artículo tipo 2: de reflexión, según clasificación de COLCIENCIAS. Forma parte del proyecto de investigación "Relaciones Estados Unidos - Colombia en las últimas décadas del siglo XX", con la participación del Grupo de Investigación en Relaciones Internacionales del IEPRI y el Grupo de Investigación Fuerzas Armadas y Relaciones Internacionales Universidad Javeriana- Universidad Pedagógica Nacional. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4015471.pdf (Consultado el 3 de enero de 2015).

¹⁶⁶ Largometraje de 95 minutos dirigido en 1979 por Gustavo Nieto Roa. En la sede de la Organización de las Naciones Unidas, un grupo de diplomáticos colombianos negocia con sus homónimos estadounidenses el modo para acabar con el narcotráfico, cuando, para sorpresa de los colombianos, los norteamericanos proponen invadir con sus tropas el país andino.

Volviendo al tema que nos ocupaba, y no obstante la bondad del proyecto, se objetó la fórmula de FOCINE para dar los préstamos, pues aunque era en condiciones favorables, al fin y al cabo era un prestamista que pedía unas garantías, como los negativos de la película, más las casas de los directores y productores, condiciones que resultaban más que onerosas. Eran tales las garantías requeridas por la institución que, prácticamente, ninguna película, le fuera bien o mal, podía pagar la deuda a FOCINE, lo que tuvo duras consecuencias con multitud de cineastas y productores de los que se apoyaron en la Compañía.



Fig. 35: Cartel de cine de *Colombia Connection*

Las exigencias de FOCINE eran tan cuantiosas debido a su penuria económica. María Emma Mejía, que fue gerente de FOCINE por nombramiento del Presidente Betancur, cuenta cómo la situación económica y jurídica de FOCINE era realmente lamentable, pero

que la falta de la industria de cine en Colombia era tal, que llegó un punto en el que no quedó más remedio que perdonarle la deuda a los cineastas para que pudieran seguir haciendo cine en el país¹⁶⁷.

El diario *El Tiempo* recogía al respecto, días antes de su liquidación: “En quince años de actividades el Fondo de Fomento Cinematográfico participó como productor o coproductor, o dio créditos a 31 largometrajes y 139 medimetrajes que incluyen 56 realizados para la serie de televisión Yurupari. Fue productor de dos cortometrajes y en video realizó un largometraje y once medimetrajes. En el período durante el cual FOCINE fue productor directo (1984-1990) se realizaron la mayoría de las películas. Según Javier Cortázar, el único largometraje producido por la Compañía, que se pagó en su totalidad fue *Tiempo de morir*, cuyos costos corrieron por cuenta del Icaic de Cuba y FOCINE que invirtió alrededor de 33 millones y medio de pesos. Los largometrajes hechos por FOCINE fueron: *A la salida nos vemos*, de Carlos Palau, 1986; *Ajuste de cuentas* de Dunav Kuzmanich, 1983; *Amazonas: infierno y paraíso* de Romulo Delgado, 1980; *Amenaza nuclear* de Jacques Osorio, 1981; *Caín* de Gustavo Nieto Roa, 1984; *Camilo, el cura guerrillero* de Francisco Norden, 1974; *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo, 1983; *Con su música a otra parte* de Camila Loboguerrero, 1983; *Cristóbal Colón* de Fernando Laverde, 1983; *El día de las mercedes* de Dunav Kuzmanich, 1985; *El día que me quieras* de Sergio Dow, 1986; *El embajador de la India* de Mario Ribero, 1986; *El tren de los pioneros* de Leonel Gallego Restrepo, 1986; *El manantial de las fieras* de Ramiro Meléndez, 1982; *La boda del acordeonista* de Luis Fernando Botía, 1985; *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera, 1990; *La mansión de Araucaima* de Carlos Mayolo, 1986; *La virgen y el fotógrafo* de Luis Alfredo Sánchez, 1982; *Los Emberá* de Roberto Triana Arenas, 1984; *María Cano* de Camila Loboguerrero, 1990; *Martín Fierro* de Fernando Laverde, 1988; *Pisingaña* de Leopoldo Pinzón, 1984; *Profundo* de Antonio Llerendi, 1987; *Pura sangre* de Luis Ospina, 1982; *Rodrigo D. No futuro* de Víctor Gaviria, 1988; *San Antoñito* de Pepe Sánchez, 1985; *Técnicas de duelo* de Sergio Cabrera, 1988; *Tiempo de morir* de Jorge Alí Triana, 1985; *Visa U.S.A.* de Lisandro Duque, 1986; *Un hombre y una mujer con suerte* de Gustavo Nieto Roa, 1991; *Andrés Caicedo: unos pocos*

¹⁶⁷ Declaraciones recogidas por el documental *Historia del Cine Colombiano- Capítulo 11- De la ilusión al desconcierto III (1970-1995)*. <https://www.youtube.com/watch?v=jOWtF1-mSiY> (Consultado el 14 de febrero de 2015).

buenos amigos de Luis Ospina, 1986; FOCINE no es la única productora que tiene los derechos de estas cintas. Derechos adquiridos por FOCINE”¹⁶⁸.

Los años 1984 y 1985 fueron los más duros para el cine en este país si bien esta situación comenzó a remontar en los años siguientes. Se empezaba a hacer medimétrajes para televisión con lo que se pretendía recuperar al pueblo y evidenciar que los cineastas podían ofrecer actuaciones atractivas. Fueron, como hemos indicado según la publicación del diario *El Tiempo*, más de cien medimétrajes, que fueron recibidos como una bocanada de aire fresco para el cine colombiano y que abrieron puertas a muchos trabajadores y artistas de esta industria. Surgió una generación nueva de colombianos que aprendió a hacer cine.

Otra de las causas del fracaso de FOCINE fue la fase de distribución. En multitud de ocasiones el Estado, que financiaba las películas, se contentaba con hacerlas y una vez finalizadas se guardaban en lugar de promover su distribución. Este aspecto era un campo desconocido para los que hacían cine, para FOCINE y para el gobierno, por lo que el negocio dejaba al descubierto una parte importante de su potencial beneficio.

La deuda de FOCINE con los exhibidores era tal que las actividades se redujeron a cero. Si los exhibidores hubieran cumplido con los requisitos establecidos, FOCINE podría haber salido del abandono en que cayó. Se fue descapitalizando hasta quedarse sin dinero, y nadie cobraba lo que se le debía. A pesar de esto, los exhibidores tampoco salieron bien parados, pues retrasaban la entrega del dinero y se producían situaciones que calificaban como de “negocios turbios, sucios e, incluso, mafiosos”¹⁶⁹.

El problema de FOCINE fue más de índole económica que fílmica. Era un instituto claramente defensor, había condonado muchas deudas, cuyo importe le hubiera venido muy bien al cine nacional.

¹⁶⁸ Publicación en la edición digital del diario *El Tiempo*. Sección Otros. Fecha de publicación 17 de enero de 1993. Autor: NULLVALUE. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16871> (Consultado el 20 de febrero de 2015).

¹⁶⁹ Declaraciones de Orlando Mora recogidas por el documental *Historia del Cine Colombiano- Capítulo 11- De la ilusión al desconcierto III (1970-1995)*. <https://www.youtube.com/watch?v=jOWtF1-mSiY> (Consultado el 14 de febrero de 2015).

Así recoge el periódico *El Tiempo* de Colombia el fin de FOCINE: “Ni proyecto cultural ni industria; Colombia no llegó a definir, en los quince años de actividades de FOCINE, unas políticas claras sobre qué tipo de cine quería realizar. Esa fue la causa de la desaparición de la Compañía: las acciones de los 16 gerentes, ocho encargados y ocho en propiedad, fueron disgregadas. En promedio, la mitad de vida de FOCINE estuvo en manos de gerentes encargados: podía definirse una filosofía de esa manera? Desde su creación en 1978, por medio del decreto 1244, FOCINE tuvo como tarea administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico, que en 1977 había empezado a funcionar. El Fondo nació para impulsar y fomentar el desarrollo del cine. Un concepto que, además de amplio, era ambiguo. Y para administrar los dineros del Fondo se creó la Compañía, a la cual acaba de dar muerte el decreto 2125 expedido el pasado 29 de diciembre”¹⁷⁰.

La última película que FOCINE, en teoría, debía apoyar, pero que a la postre derivó en una debacle financiera, fue *La estrategia del caracol*.

Desapareció FOCINE y el cine colombiano se quedó sin marco legislativo de apoyo y protección a la industria. Había películas colombianas más que un propio cine colombiano, ya que sin un apoyo del Estado (con medidas adecuadas para sortear los riesgos de esta industria, la producción constante de filmes que se pueden crear, distribuir y exhibir de forma continuada), no se puede hablar de verdadera industria cinematográfica como tal.

Son años en los que la producción de las películas son mérito de los directores y productores de cine que, por un tiempo, estarán “desamparados” por la Ley. De estas fechas es *La gente de la Universal*¹⁷¹, dirigida por Felipe Aljure Salame, rodada en Bogotá, en el centro de la ciudad que aparece retratada como una inmensa selva urbana.

¹⁷⁰ Publicación en la edición digital del diario *El Tiempo*. Sección Otros. Fecha de publicación 17 de enero de 1993 Autor: NULLVALUE. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866> (Consultado el 13 de febrero de 2015).

¹⁷¹ Largometraje a color de 126 minutos de duración, estrenada en 1994, presentada en varios festivales y galardonada con diversos premios: Coral a Mejor Guión Inédito en el 13º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba) 1991; Mejor Actor a Álvaro Rodríguez y Mejor Guión Original; Festival de Cine Latinoamericano Our Essence (Nuestra esencia) (Rhode Island - Estados Unidos) 1994; Mención Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine del Uruguay (Montevideo - Uruguay) 1994; Círculo Precolombino de Bronce a Mejor Película 11º Festival de Cine de Bogotá (Colombia) 1994. Esta película fue coproducción por Foto Club 76, IMS (Colombia), Igeldo Zine Produksioak, Televisión Española, Euskal Media S.A. (España), Channel 4 (Inglaterra), Tehaplinhe Fi (Bulgaria).

En ella interviene el actor español Ramón Agirre Lasarte, que da vida a Gastón Arzuaga, un mafioso español encarcelado en Colombia y que durante su encierro contrata una agencia de detectives, La Universal, para vigilar a su amante Margarita, actriz de cine porno de la que el preso sospecha su infidelidad.



Fig. 36: Cartel de cine de *La gente de la Universal*

En 1997, Felipe Aljure, primer Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura¹⁷², planificó el marco de la política cinematográfica y consiguió un número de películas que

¹⁷² Bajo el gobierno del Presidente Ernesto Samper se creó este Ministerio que englobará la Dirección de Cinematografía, que reimpulsará la actividad cinematográfica.

evidenciaba la viabilidad del cine nacional que será impulsado, definitivamente, con la Ley de 2003 que fomentó la producción, sobre todo, de largometrajes en el país; impulso al que no sólo contribuyó esta ley, sino que la democratización de las técnicas audiovisuales con la aparición del video, influyeron sobremanera en este despegue. En palabras de Aljure: “quedamos a una coyuntura histórica donde interpretamos el decir y el saber de todo un gremio y un sector que pedía una legislación especial para el cine y esa legislación actúa como un catalizador que dispara la producción pero que a su vez también recoge otras bondades históricas”¹⁷³.

Esta Ley no fue exclusiva de los largometrajes, sino que también tuvo en cuenta a los cortometrajes, tanto con multitud de incentivos como con la aplicación de exenciones tributarias, con lo que se paliarían las dificultades de distribución y exhibición. La idea predominante era que se apreciaba un despegue de la industria, que se había elevado el nivel técnico, que se tenía más experiencia, pero que seguía sin lograrse un concepto unitario de cine colombiano. El periódico *El País*, en su edición colombiana, se refiere a ella como “la Ley que hizo florecer el cine colombiano: [...] En la última década, el cine colombiano ha experimentado una aceleración sin precedentes en su historia. De rodar tres películas por año pasó, a corte del 2012, a proyectar 22 filmes. Y mientras en el 2003 un 3,3% de los colombianos iba a ver películas nacionales, el año pasado la asistencia fue de 7,8%, es decir un poco más de 40 millones de espectadores. Estas cifras, que llaman poderosamente la atención, las cita el Ministerio de Cultura al cumplirse diez años de la creación de la Ley 814 de 2003, mejor conocida como Ley de Cine. Una norma que ha impulsado la producción audiovisual nacional mediante la creación de estímulos tributarios que permiten a un contribuyente deducir \$165 de su renta por cada \$100 que invierta o done en un proyecto cinematográfico nacional. Al mismo tiempo, la Ley creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, regido por Proimágenes, que se nutre de un impuesto a las taquillas de cine de tal manera que el 70% de esos recaudos se entregan a los nuevos proyectos cinematográficos y al sector en forma de estímulos a través de convocatorias a cargo de un jurado internacional. De acuerdo con las cifras de Ministerio de Cultura, este fondo ha recaudado en esta década cerca de US\$41 millones que se han invertido en la realización de más de mil proyectos en sus diferentes fases, desde

¹⁷³ Declaraciones recogidas en *Historia del Cine Colombiano. Capítulo 13 (1998-2003). ¡El cine no se rinde, carajo! 2010*. <https://vimeo.com/53897256> (Consultado el 1 de abril de 2013).

escritura de guiones, producción y postproducción, así como para la internacionalización del cine, su preservación y la formación de públicos en el país”¹⁷⁴.

Pero el impulso que esta ley le da al cine no es un hecho aislado. En estos momentos llega la era del video. Su tecnología muestra otras posibilidades, otros tipos de lenguajes, a los que se incorporan otros préstamos que venían del videoclip y del cine de ficción, y comienza a generarse uno nuevo. El video fue una nueva opción para el cine colombiano. Permitió que un número importante de cineastas pudieran hacer películas que costaban menos y que pudieran invertir el dinero que se ahorraban en revelar, en costes de producción. El cine se abre paso, así, en los canales regionales, prevaleciendo el aspecto e interés cultural de la región y siendo una ventana al conocimiento de los rasgos particulares de cada lugar.

No obstante, y a pesar de los beneficios que pueda representar el video, el cine es una técnica, un arte que no va a dejar de cultivarse y que va a abrirse a todas las temáticas. Ya no va a estar centrado en regionalismos, conflictos sociales, etc., aunque no los va a descartar. Pero ya no solamente se produce un cine colombiano que no podría hacerse en ningún otro lugar del mundo, o que no sería comprendido en cualquier otro país. El cine en Colombia va a internacionalizarse hasta el punto de producirse películas que si bien recogen hechos nacionales, lo hacen con una factura absolutamente universal y contemporánea.

Un año después de aprobarse la última ley citada, se estrena *Perder es cuestión de método* (2004)¹⁷⁵, dirigida por Sergio Cabrera Cárdenas y basada en la novela homónima. En las afueras de la ciudad de Bogotá, aparece, empalado, un cadáver en un bello paraje a orillas de un lago. La capital andina y sus inmediaciones quedan retratadas en un film que maneja el humor negro propio de la historia truculenta que presenta pero dotándolo de toques de humor propios de la cultura colombiana: “En *Perder es cuestión de método*,

¹⁷⁴ MONCADA ESQUIVEL Ricardo, “La Ley que hizo florecer el cine colombiano”, Sección de cultura del diario *El País*. 15 de julio de 2013. <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/ley-hizo-florecer-cine-colombiano> (Consultado el 8 de enero de 2016).

¹⁷⁵ Largometraje de 105 minutos de duración estrenado en el Festival de Cine de Venecia (Italia) en 2004. Ganadora de multitud de premios tanto nacionales como Internacionales [Premio Nacional a la Finalización de Largometrajes del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico; Gran Premio de las Américas; Festival de Cine Mundial de Montreal (Canadá); Mejor Director y Premio del Público. en el Festival de Cine Iberoamericano en Nueva York (USA); Selección oficial Festival de Cine de Venecia (Italia); Selección oficial Festival des Films du Monde (Francia)].

la novela y la película tienen como uno de sus temas principales el de la corrupción: la policial, política y la violencia, sin que los corruptos o violentos sean juzgados como corresponde a sus faltas o crímenes. Esta mirada a la justicia es interesante porque, para algunos investigadores, el principal problema de la nación colombiana es precisamente el de la justicia, enmarcado dentro de ésta la justicia social, no sólo la judicial. [...] [La película...] pertenece al subgénero del cine negro, aunque se observan cambios importantes que deben ser considerados, porque los mismos nos pueden llevar a pensar en que la novela y su adaptación son una parodia de la novela y el cine negro. Sin embargo, por el apego a muchos de los paradigmas del cine negro no se logra resolver su parte paródica”¹⁷⁶.



Fig. 37: Cartel de cine de *Perder es cuestión de método*

¹⁷⁶ OSORIO José Jesús, *Perder es cuestión de método: un ejemplo de adaptación del cine colombiano*. Este ensayo hace parte del trabajo de investigación que realiza el autor gracias a la beca de investigación otorgada por el PSC-CUNY en 2007. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2376405.pdf (Consultado el 10 de enero de 2016).

Un asesinato será también la trama en torno a la que gira *Sanandresito* (2012)¹⁷⁷. Dirigida por Alessandro Angulo, la aparición de un cadáver en un coche de policía a cargo de un oficial poco serio será el centro en el que confluirán toda una serie de corruptelas en torno al área comercial que presta su título al film. “En el colorido paisaje de cualquier Sanandresito del país se encuentra lo mismo. Vendedores rugiendo en la entrada de sus locales, comida en los andenes, bebidas de colores sobre estanterías brillantes y, por

Fig. 38: Cartel de cine de *Sanandresito*



¹⁷⁷ Largometraje de 90 minutos de duración premiado por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en 2009 con el premio a la Producción de Largometrajes. Rodada en Bogotá en una zona comercial conocida como Sanandresito. Estas zonas comerciales, ahora extendidas por todo el país, son bodegas comerciales populares cuyo origen se remonta a la época en que la colombiana isla de San Andrés era puerto libre. En esas fechas, comerciantes viajaban hasta la isla para comprar la mercancía que sólo allí se hallaba y venderla en el resto del país. Así lo recoge el diario *El Tiempo*: “Cuando llegó la época del puerto libre de San Andrés un grupo de mujeres barranquilleras viajaba a la isla, entre esas Beatriz de Echeverri, la mamá del ya fallecido Álvaro. Ellas traían mercancía muy bonita nunca vista aquí y que fue la sensación”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12809984> (Consultado el 3 de enero de 2016).

supuesto, piratería. Esta es la locación de la película *Sanandresito*, que refleja sin clichés y con gracia la vida del comercio informal”¹⁷⁸.

Del mismo año es *La cara oculta* (2012)¹⁷⁹ dirigida por Andrés Baíz Ochoa fue rodada en el “Teatro Jorge Eliécer Gaitán” de Bogotá y en una finca en las inmediaciones de esta ciudad, en el municipio de Mosquera, perteneciente al área metropolitana de la capital andina. Es uno de los ejemplos de la internacionalización del cine colombiano, que va más allá de sus fronteras, no sólo en su localización geográfica, sino también en su



Fig. 39: Cartel de cine de *La cara oculta*

¹⁷⁸ *Sanandresito: reflejo irónico de la malicia colombiana* en Revista Cromos, farándula internacional. 17 de julio de 2012. <http://www.cromos.com.co/personajes/espectaculo/articulo-144575-sanandresito-reflejo-de-la-malicia-colombiana>

¹⁷⁹ Largometraje de 103 minutos de duración estrenado en 2012 y ganadora del premio a la producción de Largometrajes otorgado por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia en 2009.

temática. El argumento de *La cara oculta* se dio en Bogotá como pudo haberse dado en cualquier otra ciudad del mundo. Del mismo director es *Roa* (2013)¹⁸⁰, hecha en la Bogotá contemporánea sobre un hecho histórico del pasado siglo de suma importancia para la historia, no sólo de esta ciudad, sino de la totalidad del país andino. La película está rodada en Bogotá y ambientada en los días previos al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, recreando la atmósfera de confusión e ira que desembocó en el periodo histórico colombiano que ha sido conocido como de “la violencia”.



Fig. 40: Cartel de cine de *Roa*

¹⁸⁰ Largometraje de 90 minutos estrenado en 2013, producido por Dinamo Capital, basada en el libro *El crimen del siglo* de Miguel Torres y que fue la película inaugural del 53° Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), en 2013 (Colombia).

La historia del baúl rosado (2005)¹⁸¹, dirigida por Libia Stella Gómez está ambientada en estos años posteriores al “Bogotazo”. La aparición de un baúl rosado con un destinatario y remitente falsos, en una estación de tren (concretamente en la Estación de la Sabana) es el enigma que nos servirá de guía para recorrer la ciudad (el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia, el “Teatro de la Candelaria”, el “Chorro de Quevedo”, la Avenida Jiménez de Quesada... en una película de suspense que refleja cómo la fuerte sacudida de violencia del país y su consiguiente llegada masiva



Fig. 41: Cartel de cine de *La historia del baúl rosado*

¹⁸¹ Largometraje de 105 minutos de duración rodada en diversas locaciones de Bogotá y Chiquinquirá (Colombia). Fue galardonada con diversos premios nacionales e internacionales (Premio de Guión para Largometraje, Ministerio de Cultura de Colombia; Beca de creación para la realización de Largometraje Ópera Prima, Ministerio de Cultura de Colombia; Finalización de Largometrajes, Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y el Estímulo para el desarrollo y coproducción del Programa Ibermedia).

a la capital colombiana incide sobre la pérdida de los rasgos distintivos de la población de esta capital así como las carencias en materia de justicia del sistema del país.

Se inicia con estos antecedentes una nueva era para el cine en Colombia, una etapa que no desprecia a aquellas que se toman por puramente colombianas, a las que se registran como pertenecientes a una naciente industria, a las independientes, a las extranjeras que ponen su mirada en este país, a toda una serie de filmes que rinden honor, entre otras, a la ciudad de Bogotá.

derecho, cha.

(Del lat. *directus*, *directo*).

2. adj. Justo, legítimo.

3. adj. Fundado, cierto, razonable.

9. m. Facultad del ser humano para hacer legítimamente lo que conduce a los fines de su vida.

I. 2. Leyes de cine

Son múltiples los factores que inciden en la producción cinematográfica y, si bien, el económico es determinante, no lo será menos la ley. El aparato legislador tiene en su mano la potestad de proteger o incentivar una actividad que, como hemos visto hasta el momento, no es fácil. Desde la aparición del teatro (primer albor del cine), ésta actividad necesitó de un cuerpo legislativo que la regulara. Con estos antecedentes y teniendo en cuenta el aserto de que la cultura no tiene fronteras, fácilmente podremos entroncar la grecorromana (en su manifestación teatral) con la cinematográfica de Colombia, en lo que estuvo presente, en el periodo intermedio, España como lazo de unión.

Este periodo intermedio, que fue el puente por el que transitó la cultura, desembocó en lo que ahora nos interesa, en nuevas perspectivas del Cine ya que mientras que en el teatro, según vemos reflejado anteriormente, prevaleció el interés cultural con cierta trascendencia política y social, en este extremo del puente, las representaciones, además de su entidad cultural y social, van a desarrollar más su significado político y va a primar junto a ello su vertiente industrial. Entonces las normas por las que se regían las representaciones teatrales, tenían como principal destinatario a los espectadores. Quienes generaban el espectáculo –autores y actores- eran intrascendentes. Con el cine saltan a primer plano –válganos la expresión hablando de cine- los productores, los exhibidores y la rentabilidad, que pudieran catalogarse como los pilares de la expansión de las artes escénicas concretadas en el cine.

Desde la promulgación de la primera Ley sobre cine en Colombia (en 1942), han sido varias las Leyes y Decretos aprobados para la reglamentación de esta actividad. Se ocupan de cómo el Estado ha de referirse al cine; de los conceptos cinematográficos y sus definiciones; de la nacionalidad colombiana de los audiovisuales y su reconocimiento; de la participación artística, técnica y económica; de la reglamentación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico; de la acota para el desarrollo cinematográfico; de la reglamentación de los beneficios y las consecuencias de la falta de pago; de la producción cinematográfica considerados como Patrimonio Nacional; de los incentivos tributarios por inversiones en películas en este país; de la promoción del territorio nacional para la realización de trabajos audiovisuales; y de todos aquellos aspectos de la política cinematográfica que puedan consolidar y mejorar la producción de cine en Colombia. Entre tales podríamos citar la Ley 9 de 1942; el Decreto Ley 1903 de 1990; la Ley 6 de 1992; la Ley 181 de 1995; la Ley 397 de 1997 (Ley de Cultura); los Decretos 869, 1130 y 2685 de 1999; el Decreto 358 de 2000; la Resolución 0963 de 2001; la Ley 814 de 2003;

el Decreto 1746 de 2003; el Decreto 352 de 2004; la Ley 1185 de 2008; el Decreto 763 de 2009; la Resolución 1708 de 2009; la Resolución 1596 de 2011; la Ley 1493 de 2011; la Ley 1556 de 2012; los Decretos 255 y 2223 de 2013; la Resolución 284 de 2013; el Acuerdo 008 de 2013; el Decreto 120 de 2014; además de las leyes que regulan los acuerdos internacionales suscritos por Colombia en el campo cinematográfico¹⁸².

De entre todas ellas serán la Ley 9 de 1942, el Decreto Ley 1903 de 1990, la Ley 397 de 1997, la 814 de 2003 y la 1556 de 2012 las que tienen mayor peso en la filmografía que analizamos en este estudio.

¹⁸² La clasificación de la legislación en Colombia referida a cine ha sido tomada de la establecida por Proimágenes Colombia cuya última actualización tuvo lugar el 14 de agosto de 2014. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/legislacion/legislacion.php (Consultado el 13 de junio de 2015).

LEY 9 DE 1942

La Ley 9 de 1942, primera de las que nos ocupamos al analizar la regulación de esta materia en el país andino, en su nominación dice: “Ley 9 de 31 de agosto de 1942. Ley básica de fomento de la Industria Cinematográfica”. Según ésta, el Congreso de Colombia decreta:

ARTÍCULO 1. Autorízase al Gobierno Nacional para que proceda a tomar las medidas conducentes, de conformidad con las normas generales de la presente ley, al fomento de la industria cinematográfica colombiana.

ARTÍCULO 2. Considéranse como empresas cinematográficas colombianas las que reúnan los siguientes requisitos:

- 1. Que no menos del ochenta por ciento (80%) del capital empleado en ellas sea exclusivamente colombiano;*
- 2. Que el personal, tanto directivo como técnico y artístico que forme la empresa, sea colombiano en un ochenta y cinco por ciento (85%), por lo menos; y*
- 3. Que el material que produzca esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales.*

ARTÍCULO 3. El Gobierno, por conducto del Ministerio de la Economía Nacional, hará una clasificación de las empresas cinematográficas existentes o que se establezcan en el país, y que deban ser consideradas como empresas colombianas, en la cual se tendrá en cuenta la importancia de los equipos, elementos y personal con que cuenten, la naturaleza del material que produzcan, la calidad técnica, y artística del mismo y su capacidad mínima de producción, y que tengan, debidamente instalados, estudios propios y adecuados para la producción cinematográfica.

ARTÍCULO 4. El Gobierno, de conformidad con la clasificación a que se refiere al artículo anterior, determinará cuáles empresas cinematográficas, por su capacidad y demás

condiciones, podrán gozar por determinado tiempo de exención de derechos de aduana para las sustancias químicas necesarias para la elaboración de cintas y para el material virgen (película) que introduzcan al país con destino a la producción a que se dediquen.

PARÁGRAFO. Para gozar de este beneficio será indispensable que la respectiva empresa celebre un contrato con el Ministerio de la Economía Nacional, en el que se estipulen las condiciones de producción de que hablan los artículos anteriores y en que aquélla se comprometa a producir y exhibir mensualmente en los teatros del país una cantidad mínima de metros de película que contengan noticieros educativos, científicos, industriales y turísticos de propaganda nacional.

ARTÍCULO 5. El Gobierno queda autorizado también para eximir, en todo o en parte, a los teatros o empresas que exhiban este material, del pago de los impuestos nacionales que gravan los espectáculos públicos.

ARTÍCULO 6. El material cinematográfico a que se refiere la presente ley deberá necesariamente ser producido en película de 35 mm. sonora y parlante en su totalidad.

ARTÍCULO 7. El Gobierno reglamentará la presente ley, teniendo en cuenta que el fin que ella persigue es el de estimular y fomentar, por todos los medios que estén a su alcance, la industria cinematográfica nacional.

ARTÍCULO 8. Esta ley regirá desde su sanción.

Dada en Bogotá, a catorce de agosto de mil novecientos cuarenta y dos.

El Presidente del Senado, Carlos Uribe Echeverri. El Presidente de la Cámara de Representantes, Carlos Arango Vélez. El Secretario del Senado, José Umaña Bernal. El Secretario de la Cámara de Representantes, Jorge Uribe Márquez.

Órgano Ejecutivo. Bogotá, 31 de agosto de 1942.

Publíquese y ejecútese¹⁸³.

¹⁸³ Texto de Ley extraído de http://www.sicsur.org/archivos/leyes/COL_Ley_9_1942.txt (Consultado el 3 de noviembre de 2014).

En su artículo primero se autoriza al gobierno nacional para que proceda a tomar medidas conducentes al fomento de la industria cinematográfica colombiana. Y en su artículo séptimo establece que el gobierno reglamentará la presente Ley teniendo en cuenta que su fin es estimular y fomentar, por todos los medios a su alcance, la industria cinematográfica nacional.

Decreto-Ley 1903 de 1990

Los últimos artículos citados fueron complementados posteriormente por el Decreto-Ley 1903 de 1990, que estableció que en razón a su contribución al desarrollo social económico y cultural del país, la actividad cinematográfica colombiana recibirá fomento y apoyo del Estado, de conformidad con los siguientes principios: respeto a la libertad de expresión y a los derechos de propiedad intelectual de los autores cinematográficos, libre circulación y difusión de las obras conforme a las normas legales y respaldo y estímulo a la iniciativa e inversión de los particulares en la actividad cinematográfica. Asimismo, en él, queda recogida la aparición del Fondo de Fomento Cinematográfico (FOCINE):

MINISTERIO DE COMUNICACIONES, POR EL CUAL SE REFORMAN LAS NORMAS QUE REGULAN LA ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA.

EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA,

en uso de sus facultades constitucionales y legales, en especial de las extraordinarias que le confiere el artículo 14 de la Ley 72 de 1989¹⁸⁴, y oído el concepto de la comisión asesora creada por el artículo 16 de dicha ley,

¹⁸⁴ “Ley 72 de 1989: Por la cual se definen nuevos conceptos y principios sobre la organización de las telecomunicaciones en Colombia y sobre el régimen de concesión de los servicios y se confieren unas facultades extraordinarias al Presidente de la República. Artículo 14. De conformidad con el numeral 12 del artículo 76 de la Constitución Nacional, revístese al Presidente de la República de facultades extraordinarias por el término de ocho meses contados a partir de la vigencia de la presente ley, para que dentro del marco general de esta ley: 1. Fije las funciones que, en atención a los adelantos tecnológicos en el sector de las telecomunicaciones, deba ejercer el Ministerio de Comunicaciones. 2. Establezca la estructura administrativa del Ministerio de Comunicaciones, con el objeto de que se cumplan las funciones, asignadas a éste, como entidad encargada de la planeación, regulación y control de todos los servicios del sector de comunicaciones. 3. Cree, suprima, fusione, reclasifique y denomine los cargos que la nueva estructura administrativa del Ministerio demande, asigne sus funciones y fije la escala de remuneración de los funcionarios del Ministerio de Comunicaciones, respetando los derechos adquiridos por los trabajadores. 4. Fusiones o suprima las entidades adscritas o vinculadas al Ministerio de Comunicaciones, reasigne sus funciones y recursos, y cree entidades que tengan a su cargo la prestación de determinados servicios de telecomunicaciones o la gestión de recursos financieros para el desarrollo y fomento de estos servicios, y fije sus respectivas estructuras, plantas de personal y escalas de remuneración, respetando los derechos adquiridos por los trabajadores. 5. Reforme las normas y estatutos que regulan las actividades y servicios de que trata el artículo 1 de la presente ley. 6. Dictar las disposiciones necesarias para la conveniente y efectiva descentralización y desconcentración de sus servicios y funciones. http://www.mintic.gov.co/portal/604/articles-3720_documento.pdf (Consultado el 13 de enero de 2016).

DECRETA:

ARTÍCULO 1. En razón a su contribución al desarrollo social, económico y cultural del país, y en concordancia con lo dispuesto en los artículos 1 y 7 de la Ley 9 de 1942, la actividad cinematográfica colombiana recibirá el fomento y apoyo del Estado, de conformidad con los siguientes principios:

- El respeto a la libertad de expresión y a los derechos de propiedad intelectual de los autores cinematográficos.*
- La libre circulación y difusión de las obras cinematográficas de conformidad con lo previsto en las normas legales.*
- El respaldo y estímulo a la iniciativa e inversión de los particulares en la actividad cinematográfica.*

ARTÍCULO 2. El material audiovisual de producción nacional calificado como patrimonio cultural e histórico del país, es de interés público. Por tanto el Ministerio de Comunicaciones y sus entidades adscritas y vinculadas, tomarán las medidas necesarias para su conservación y salvaguardia. Esta calificación será reglamentada por el Gobierno Nacional.

ARTÍCULO 3. La Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine - ejecutará los planes, programas y proyectos y en general las acciones que sean necesarias para la promoción y fomento de la actividad cinematográfica nacional, todo ello con sujeción a los principios trazados en esta ley y a las políticas fijados por el Ministerio de Comunicaciones.

ARTÍCULO 4. Para el cabal cumplimiento de las anteriores funciones, la Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine -, implantará sistemas obligatorios de boletería y control de asistencia.

ARTÍCULO 5. Corresponde a la Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine -, de acuerdo con los criterios que fije el Gobierno Nacional, reconocer y certificar el carácter de producto nacional de las obras cinematográficas.

ARTÍCULO 6. Las actividades de fomento que la Compañía de Fomento Cinematográfico puede adelantar con recursos del, Fondo de Fomento Cinematográfico, de acuerdo con lo que disponga su Junta Directiva son las siguientes:

a) Otorgamiento de incentivos económicos, para los productores de obras cinematográficas colombianas de largometraje, según criterios objetivos de calidad o de difusión, con el objeto de estimular el desarrollo industrial y la inversión privada, todo ello en proporción a la participación del trabajo nacional dentro de la producción;

b) Otorgamiento de premios y estímulos con el objeto de apoyar la iniciación profesional, la elaboración de guiones y la realización o terminación de obras cinematográficas de corto y largometraje, previa selección según criterios de mérito artístico o interés especial para el desarrollo cultural, científico y educativo del país;

c) Actividades para la promoción y comercialización nacional e internacional del cine colombiano;

d) Establecimiento de líneas de crédito de fomento para:

- Capital de trabajo y adquisición de equipos para empresas dedicadas a la prestación de servicios técnicos especializados en el sector, en particular los laboratorios de imagen y sonido.*
- Producción y post-producción de obras cinematográficas.*
- Tiraje de copias, transferencia o reproducción en soporte de video, y otras inversiones necesarias para el lanzamiento y comercialización de obras cinematográficas colombianas.*

e) Aportes para el establecimiento y funcionamiento de un sistema de garantías para el financiamiento de la producción cinematográfica, manejado por medio de una entidad financiera especializada;

f) Apoyo a los archivos fílmicos, centros educativos y culturales y demás personas públicas o privadas que adelanten en forma sistemática actividades de recuperación y

conservación del patrimonio audiovisual, investigación, documentación, experimentación, enseñanza y difusión cultural del cine;

g) Incentivos económicos para cinematecas, cineclubes y salas de arte y ensayo que funcionen sin ánimo de lucro;

h) Apoyo a la realización de festivales y muestras cinematográficas que promuevan el cine nacional.

PARÁGRAFO. La Compañía de Fomento Cinematográfico – Focine - podrá contratar con la Fiduciaria La Previsora Ltda. o con otras compañías fiduciarias del Estado el manejo financiero de los recursos del Fondo de Fomento Cinematográfico. Los contratos que celebre la entidad fiduciaria para cumplir este objeto, se regirán por las normas del derecho privado. En todo caso se llevará una contabilidad separada para cada uno de los conceptos mencionados en el presente artículo y se diseñarán y se pondrán en práctica indicadores que permitan evaluar en forma independiente cada uno de los programas desarrollados con recursos del Fondo. Lo anterior sin perjuicio del control fiscal que ejerce la Contraloría General de la Nación.

ARTÍCULO 7. El manejo bancario de los créditos de fomento a que se refiere el literal d) del artículo anterior, estará a cargo de un banco comercial o una corporación financiera contratada por la Compañía de Fomento Cinematográfico -Focine -, en las modalidades de préstamos directos o de redescuento de créditos otorgados por intermediarios financieros autorizados. Estos contratos de crédito se regirán por las normas del derecho privado.

ARTÍCULO 8. Para asegurar la adecuada orientación y el desarrollo armónico del sector cinematográfico, la Junta Directiva de la Compañía de Fomento Cinematográfico –Focine- ejercerá, además de las funciones que le hayan sido asignadas por ley, reglamento o estatutos, las siguientes:

a) Adoptar las medidas necesarias para que se dé cumplida y oportuna aplicación a las disposiciones legales y reglamentarias relativas al sector cinematográfico;

b) Regular la realización de coproducciones internacionales con participación colombiana y la filmación de películas extranjeras en el territorio nacional;

c) Definir los mecanismos de determinación, distribución y exhibición del material cinematográfico, para efectos de lo dispuesto en el artículo 5º de la Ley 9ª de 1942 y sus normas reglamentarias;

d) Adoptar medidas para la conservación, el rescate y el archivo del material cinematográfico declarado como patrimonio cultural e histórico del país;

e) Crear los organismos asesores que sean necesarios para el buen funcionamiento de los mecanismos de fomento cinematográfico.

ARTÍCULO 9. El presente Decreto rige a partir de la fecha de su publicación y deroga las disposiciones que le sean contrarias.

PUBLÍQUESE Y CÚMPLASE,

Dado en Bogotá, D. E., a 19 de agosto de 1990¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Texto extraído de ftp://ftp.camara.gov.co/camara/basedoc/decreto/1990/decreto_1903_1990.html (Consultado el 10 de abril de 2015).

FOCINE

Si la ley anterior creó FOCINE con la teórica finalidad de asegurar la adecuada orientación y el desarrollo armónico del sector cinematográfico, la práctica fue bien distinta, hasta tal punto que FOCINE desapareció de forma abrupta cuando se estaba rodando *La estrategia del caracol*, lo que puso en serio riesgo el estreno de ésta.

El guión de Ramón Jiménez y Sergio Cabrera había ganado el Premio FOCINE cuando aún era una institución próspera y todavía no presentaba nube alguna en su futuro. Pero éste hubo de modificarse de manera que, a instancias de Cabrera, el guión lo hizo Humberto Dorado. De este modo, hay dos guiones: el premiado por FOCINE (donado por Sergio Cabrera y Ramón Jiménez a la Cinemateca Distrital de Bogotá, Colombia)¹⁸⁶; y el rescatado por Humberto Dorado (guión que conservan Cabrera y Dorado y que pusieron a disposición de esta investigación). *La estrategia del caracol* es una de las películas colombianas más vistas en su país de origen y en el extranjero hasta el día de hoy, lo que la llevó, incluso, a su reedición en el año 2009¹⁸⁷.

Fiel testimonio del caos administrativo y organizativo de esta institución gubernamental, el director de la película, Sergio Cabrera Cárdenas, nos ha aportado documentos inéditos que nos describen la relación que tuvo el director de cine con las diversas instancias de FOCINE. Documentos que muestran de manera fehaciente la falta de conocimientos acerca del quehacer de la producción cinematográfica y que, por demás, dejan en evidencia la exasperación del director de la película que tuvo que rebasar sus competencias artísticas para erigirse como productor e intentar, así, llevar a buen puerto la producción, a pesar del periclitar de FOCINE.

¹⁸⁶ Según declaraciones de Sergio Cabrera en conversación inédita.

¹⁸⁷ “Proimágenes en movimiento, el grupo Planeta y Cine Colombia realizaron el lanzamiento del DVD de la reconocida película colombiana *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera, donde se reunieron todos los actores, directores y libretistas que participaron en la obra”. <http://www.cromos.com.co/sociales-la-estrategia-del-caracol-dvd> (Consultado el 1 de abril de 2015)

“Bogotá, Marzo de 1990.

Doctor

José Luis Reyes Villamizar

GERENTE DE FOCINE.

Ciudad.

Estimado Doctor:

Por solicitud suya, y con el ánimo de contribuir a la rápida solución de los problemas por resolver del largometraje La estrategia del caracol, he decidido escribir esta carta para, en mi condición de director, co-guionista y co-productor, hacer un resumen analítico, de lo que hasta ahora ha sucedido, e intentar una visión de las etapas por cubrir y, de esta forma, acordar un nuevo plan de trabajo conjunto que nos permita sacar adelante nuestra empresa. Por considerar que se trata de información básica, me he tomado la libertad de enviar copias a algunas de las personas cercanas al proyecto y a los miembros de la Junta Directiva de FOCINE.

LOS ORÍGENES:

Empezaré por recordar que este proyecto se pudo iniciar y desarrollar hasta la fase actual gracias a que el guión original de la película ganó el Primer Premio del último Concurso Nacional de Guiones de FOCINE, lo cual en principio lo convertía en un proyecto prioritario en cuanto a la producción. A este respecto, hay que señalar que el presupuesto de la película se hizo con base en el guión premiado, el cual exigía una serie de correcciones y adaptaciones a las posibilidades del rodaje. Para ello se recurrió, con el acuerdo de FOCINE, a la contratación de un guionista y, posteriormente, a la de otro más, que después de dos meses de trabajo, entregaron el guión de rodaje.

Este guión de rodaje presentaba modificaciones que hubieran hecho necesaria la reconsideración del presupuesto original: cambios en la extensión e importancia de los personajes, de las locaciones y, en general, en las necesidades de producción. Durante la pre-producción se fueron haciendo evidentes algunos errores del presupuesto, pero la gerencia de entonces fue inflexible, e insistió en que el presupuesto ya no se podía corregir. Es necesario anotar aquí que en el resto del mundo los presupuestos no los hacen los directores, ni siquiera los asesores del director, sino desde luego los productores mismos, que en ese proceso toman todas las medidas para que el proyecto

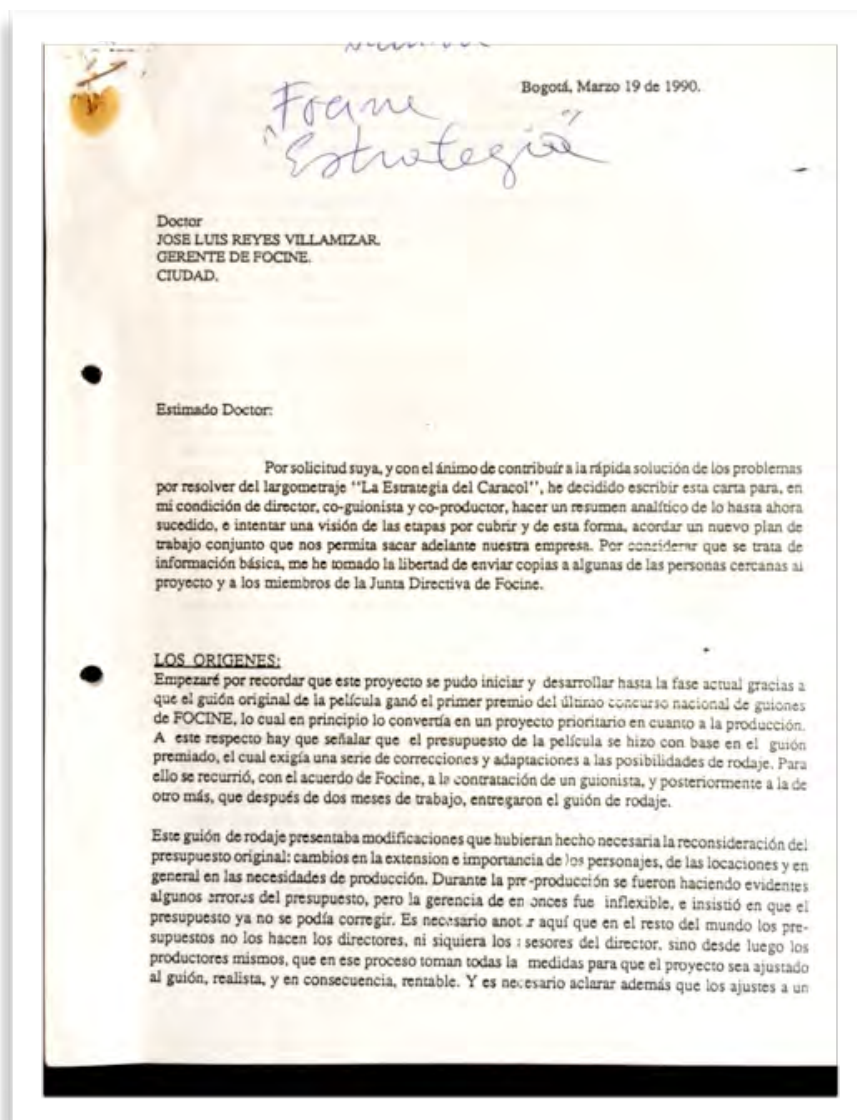


Fig. 1: Correspondencia entre Sergio Cabrera y el gerente de FOCINE

sea ajustado al guión, realista y, en consecuencia, rentable. Y es necesario aclarar además que los ajustes a un guión por rodar son necesarios, indispensables y tradicionales. El hecho de que el Estado en su papel de productor no haya podido encontrar los mecanismos para lidiar los desfases, los imprevistos y las necesidades de corregir el trabajo con agilidad durante la marcha, pienso que debería verse como una falla en la estructura de la empresa, puesto que son problemas inherentes al medio de producción cinematográfica.

A todo esto hay que agregar el hecho de que el presupuesto se hizo 9 meses antes de la fecha de rodaje, por lo cual la devaluación y la inflación disminuyeron grandemente la capacidad adquisitiva de la suma destinada a la película; y, también, puntualizar que, dadas las circunstancias, los presupuestos son, básicamente, un estimativo y que por eso en la industria cinematográfica es común que las películas cuesten más (con frecuencia, muchísimo más), de lo que originalmente se había calculado. Para constatar este hecho basta que ustedes analicen esta relación presupuesto-costo en la producción de FOCINE de los últimos años.

El hecho es que La estrategia del caracol, por los factores mencionados y algunos más que mencionaré a lo largo de esta carta, tuvo un desfase del 17% sobre el presupuesto total de la película, de los cuales el 13.2% corresponde a un aporte adicional en equipos por parte de "Crear T. V." y el 3.8% que corresponden a dineros adicionales girados por "Producciones Fotograma" para cubrir necesidades de producción; FOCINE no ha hecho, ni tendría que hacer, desembolsos adicionales. Esta cifra, que amenaza con convertirse en un estigma capaz de crear barreras insalvables para la finalización de la película, es, vista en perspectiva, insignificante en relación con la magnitud del proyecto, con los resultados artísticos y técnicos visibles a todo lo largo de la pre-edición y de las magnificas perspectivas comerciales de la película, de lo cual, las numerosas invitaciones para participar en prestigiosos festivales internacionales y el interés de la prensa nacional, son ya un buen indicio.

Yo considero de vital importancia para el futuro de la película, que los tres coproductores asumamos una actitud dinámica en lo que a la solución de los actuales contratiempos del

proyecto se refiere y asumamos las medidas que contribuyan eficazmente a llevar a feliz término nuestra común empresa.

LA CO-PRODUCCIÓN NACIONAL

Desde que se empezó a pensar en producir la película y con el fin de lograr una mayor agilidad y eficacia en la producción, yo, por iniciativa propia, propuse entrar como co-productor y logré interesar a una empresa privada para participar en el proyecto, lo cual muestra claramente nuestro interés y confianza en él.

Es necesario declarar que nuestra participación como co-productores fue originalmente voluntaria y motivada más en la confianza que nos producía el proyecto, que en las necesidades financieras de FOCINE ya que, incluso durante el proceso de preparación, la Gerente de FOCINE, Dra. Helena Herrán de Montoya, me manifestó en varias ocasiones que por ser un guión premiado, FOCINE estaba interesado y dispuesto a producirlo en su totalidad, como en el caso del largometraje María Cano, que en ese momento se encontraba en rodaje, con un presupuesto que, a pesar de ser superior en más de 20 millones al de La estrategia del caracol, estaba siendo financiado en su totalidad por FOCINE.

Otra manifestación de la actitud de FOCINE fue su descuido por registrar si los co-productores estaban, o no, cumpliendo sus compromisos. Con excepción de los aportes en dinero, FOCINE no tuvo registro de si esos aportes, originales y adicionales, se hicieron o no. La presencia de los delegados y funcionarios de FOCINE fue siempre bienvenida en el set de rodaje y yo siempre estuve dispuesto a dar los informes que se me solicitaban, pero desde luego no estaba dentro de mis atribuciones y posibilidades, indicarles la forma en que ellos debían hacer su trabajo. Es ésa la razón por la cual en esta carta me he visto en la extraña situación de tener que explicarles a ustedes, los productores, lo que sucedió en la película que ustedes produjeron.

El hecho de que los funcionarios de FOCINE no hayan hecho sus reportes por escrito y no hayan hecho las investigaciones del caso, en campo, en el momento del rodaje, amenaza hoy con convertirse en un problema grave, pues ahora ante la ausencia de reportes escritos FOCINE ha llegado a sugerir que algunos equipos no se utilizaron, para lo cual se han usado ejemplos como el del Dolly, un aparato que se usa esporádicamente según la escena y el guión, pero que algún funcionario no vio el día que fue a ver la filmación, según me lo manifestó formalmente FOCINE. Es bueno aclarar que los reglamentos obligan a los asistentes a guardar bajo llave en estudio y en los camiones de producción, cuando el rodaje es en exteriores, todos los equipos que no se estén usando en la escena que se está rodando. Dentro de estos esquemas se podría llegar a pensar que La estrategia del caracol se rodó sin película, porque la película se guarda en magazines y desde luego no la hubieran podido ver los delegados de FOCINE el día que fueron al rodaje.

Entre las personas que representaron los intereses de FOCINE yo quisiera, aquí, destacar la labor del productor ejecutivo, Sr. Salvo Basile, a pesar de las diferencias que puedan existir hoy entre éste y la empresa. Yo, en mi calidad de Director, quiero dejar por escrito mi gratitud a quién, sorteando toda clase de contratiempos, logró llevar a feliz término la etapa de pre-producción y de rodaje.

Al mencionar la manifiesta desconfianza con que FOCINE trató a los co-productores, quiero aprovechar la oportunidad para manifestar mi desacuerdo con esas actitudes; el que en el pasado FOCINE haya tenido problemas con otros socios, no es razón suficiente para estigmatizar y desconfiar de los actuales.

EL RODAJE

Los problemas de filmación en La estrategia del caracol empezaron el mismo día que comenzó el rodaje: ese día conocimos la noticia de la renuncia de la gerente de la compañía, lo cual, como ustedes saben, trajo inmensos traumatismos, especialmente en el flujo de dinero necesario para mantener el rodaje dentro del plan de trabajo. Se suspendieron los desembolsos por parte de FOCINE.

Los co-productores tratamos de ir sorteando las necesidades; yo, por ejemplo, me vi obligado a ir entregando dinero a la producción de la película, al igual que a algunos actores y técnicos. A pesar de todo esto, al cabo de cinco semanas de no recibir su paga, el equipo de técnicos se vio abocado a suspender labores, poniendo en grave peligro la película, que en ese momento se desarrollaba en el interior de un inquilinato, donde habíamos sido aceptados después de difícilísimas negociaciones y donde era evidente que no nos dejarían volver a entrar si nos salíamos.

A pesar del gran esfuerzo económico que eso significaba para mí, yo insistí en seguir siendo socio de la película, básicamente porque siempre he creído que el trabajo creativo lo es más cuando va unido a un riesgo financiero y porque siempre he considerado útil tener un margen de control en los proyectos en que participo como director.

El tiempo me dio la razón, ya que durante la gran crisis de la película, que coincidió con la crisis financiera de FOCINE, resultó evidente que si no hubiera existido un aporte privado, la película se habría suspendido irremediamente. El hecho de que existiera contrato de co-producción entre FOCINE y empresas co-productoras del sector privado, evitó que FOCINE cancelara, unilateralmente, el rodaje de la película, tal como se sugirió e intentó infructuosamente en varias ocasiones, ya que el costo de las indemnizaciones hubiera superado el valor de lo rodado hasta ese momento y de lo que faltaba por rodar.

Vale la pena mencionar que uno de los principales problemas que tenemos que solucionar en este momento, (los aportes adicionales de “Crear T. V.” y “Producciones Fotograma”), fueron las tablas de salvación de una película que hubiera naufragado por falta de los recursos básicos de un rodaje, equipos y dinero. En el momento en que FOCINE no tuvo recursos físicos para continuar, la co-producción asumió el riesgo de entregar dichos equipos y dinero con el ánimo inequívoco de sacar adelante el rodaje.

En lo que respecta al análisis de la participación de las empresas co-productoras, en mis numerosas conversaciones con los Gerentes de FOCINE, siempre he sentido, hacia éstas, una actitud hostil, inflexible y desconfiada, que en nada ha ayudado al espíritu de

cooperación que se necesita en proyectos multilaterales y que no se compadecen con el esfuerzo y riesgo financiero que han hecho los co-productores en aras de la película.

Yo quisiera en este punto entrar a comentar lo que fue la actitud de FOCINE respecto al manejo de la coproducción:

Para empezar quisiera protestar, aunque sea tardíamente, por la forma en que se planificó la parte contractual del proyecto, en la cual nunca, ni en una sola ocasión, se consultó a las partes interesadas sobre la forma en que éste se manejaría. La forma arbitraria en que se decidió esa parte, es causa de muchos de los problemas que hoy en día tienen a la película al borde de la parálisis. A pesar de que en repetidas ocasiones los co-productores señalaron fallas y propusieron correcciones, como consta en comunicaciones escritas a la Gerente de entonces, los contratos de co-producción fueron hechos unilateralmente por FOCINE. En nuestro afán de no obstaculizar el desarrollo del proyecto y presionados por la inminencia de la fecha de comienzo de rodaje finalmente firmamos, pero con la convicción de que, adhiriendo a un contrato leonino, se estaban lesionando nuestros intereses. Esta crítica es extensible, también, a los términos de mi contrato de Director, donde me asignan labores que no corresponden a mi cargo y oficio y que, por el contrario, en ocasiones lo entorpecen. Conozco numerosos casos de estas características y aprovecho esta carta para dejar sentada mi posición: los artistas y los técnicos son gente responsable y conocedora de su oficio y, por lo tanto, sus contratos de trabajo deberían haberse redactado de común acuerdo y no con mecanismos despóticos que hacen recordar la burocracia de los países de régimen totalitario.

En el momento en que el conflicto con los técnicos era inminente, ya había sido nombrado el Dr. Gonzalo Córdoba como Gerente Encargado y fue, gracias a su intervención y a su evidente deseo de que la película no se suspendiera, que finalmente se continuó con el rodaje, previa garantía de que FOCINE giraría los dineros que se les adeudaban.

Lo mismo ocurrió con el atraso en los desembolsos a la producción ejecutiva, que al demorarse hicieron aumentar los costos. Por ejemplo, en la construcción de

escenografías como la fachada de la casa, en la cual la falta del dinero previsto y su desembolso oportuno impidieron adquirir los materiales mientras que los costos laborales seguían corriendo.

Esos cuatro factores: la renuncia de la gerente, la falta de dinero, la suspensión de labores y el sobre costo por los retrasos en los desembolsos y un gravísimo quinto factor, la gran cantidad de días lluviosos que tuvimos, fueron las principales causas de los desajustes en el plan de trabajo y en el presupuesto de gastos que, como consecuencia adicional, obligaron a aplazar definitivamente algunas secuencias, que en ese momento fueron escogidas debido a que no presentaban problemas complejos de continuidad (por lo tanto factibles de ser filmadas en un futuro) y que son parte de las que he considerado indispensables de rodar para poder terminar la película.

En cuanto a la necesidad de un rodaje adicional, quiero consignar aquí las tres principales causas para ello:

- 1) Debido a la complejidad del proyecto, desde un inicio se estableció que el montaje diario de lo que se iba filmando, práctica universal de toda filmación, era indispensable y que, por ello, el montador debía ser contratado desde la fecha de inicio de rodaje. A pesar de haber logrado concretar al montador, el montaje diario nunca se pudo hacer, debido a que FOCINE se negó a entregar el magnético perforado, material sin el cual era imposible hacer el más mínimo trabajo de imagen.*

- 2) A raíz de la falta de liquidez y de los problemas generales que esto provocaba dentro del plan de rodaje, la jefatura de producción me solicitó, en varias ocasiones, elaborar una lista de escenas prioritarias, o sea, las que de todas formas debían ser filmadas, y una lista de escenas susceptibles de ser eliminadas, ya fuera por tener una importancia relativamente menor, o por considerar que existía la posibilidad de que se rodaran en el futuro, teniendo en cuenta que no presentarían problemas de continuidad. Yo elaboré ambas listas y, a pesar de los*

esfuerzos de la producción, efectivamente fue necesario dejar de rodar muchas de ellas. El criterio con que se habían seleccionado las escenas que se dejaron de filmar fue básicamente correcto, sin embargo, a través de la edición se ha visto la necesidad de muchas de ellas, sin las cuales la película queda por momentos trunca o incomprensible. Como son escenas simples y como no presentan grandes complicaciones en lo que se refiere a la continuidad, el rodaje de esas escenas se podría realizar en, aproximadamente, 6 días. Sin embargo para que ese rodaje sea efectivo, y contribuya a mejorar la película, es necesario contratar los servicios de un guionista que adecue, adapte, simplifique y organice el objeto y las necesidades del material por rodar. Tanto para la contratación del guionista, como para el rodaje adicional, he encontrado fórmulas para que FOCINE no tenga que hacer erogación alguna y que propondré más adelante.

- 3) *En una actitud incomprensible, FOCINE suspendió los pagos a los “Laboratorios Cine Kino”, encargados del revelado y copia del material expuesto y, en consecuencia, el laboratorio suspendió el revelado y copiado del material, lo cual es altamente riesgoso y contraindicado técnicamente, pero que además significó que, a partir de la quinta semana de rodaje, no se volvió a ver lo que se filmaba. Esto ya entra en los linderos de lo increíble: a nivel de comparación es como si uno escribiera en una máquina de escribir sin cinta, y que la revisión de lo escrito se tuviera que dejar exclusivamente a la capacidad de la memoria del escritor. Para un director, no sólo es humillante trabajar en esas condiciones, sino sobre todo peligroso filmar a ciegas. Y a pesar de que mi contrato de Director especificaba que la fecha de entrega de la película, (más 6 copias de exhibición, dos subtituladas, una al inglés y otra al francés) era el 28 de febrero de 1989, el laboratorio sólo me entregó el material para comenzar a editar el 15 de marzo de 1989, o sea que el trabajo de edición sólo empezó 4 meses y medio después de que debía haber empezado y 15 días después de la fecha en que se suponía que mi trabajo de Director había terminado.*

No quiero entrar en detalles de las idas y venidas que tuve que hacer tanto a FOCINE como al laboratorio para lograr que se me entregara el material de edición; pero sí quiero terminar contándoles que el día en que el gerente de “Cine Kinos” me entregó el material,

me hizo firmar documentos que me comprometían ante él, ya que en ese momento FOCINE todavía no había pagado el saldo necesario para retirar el material.

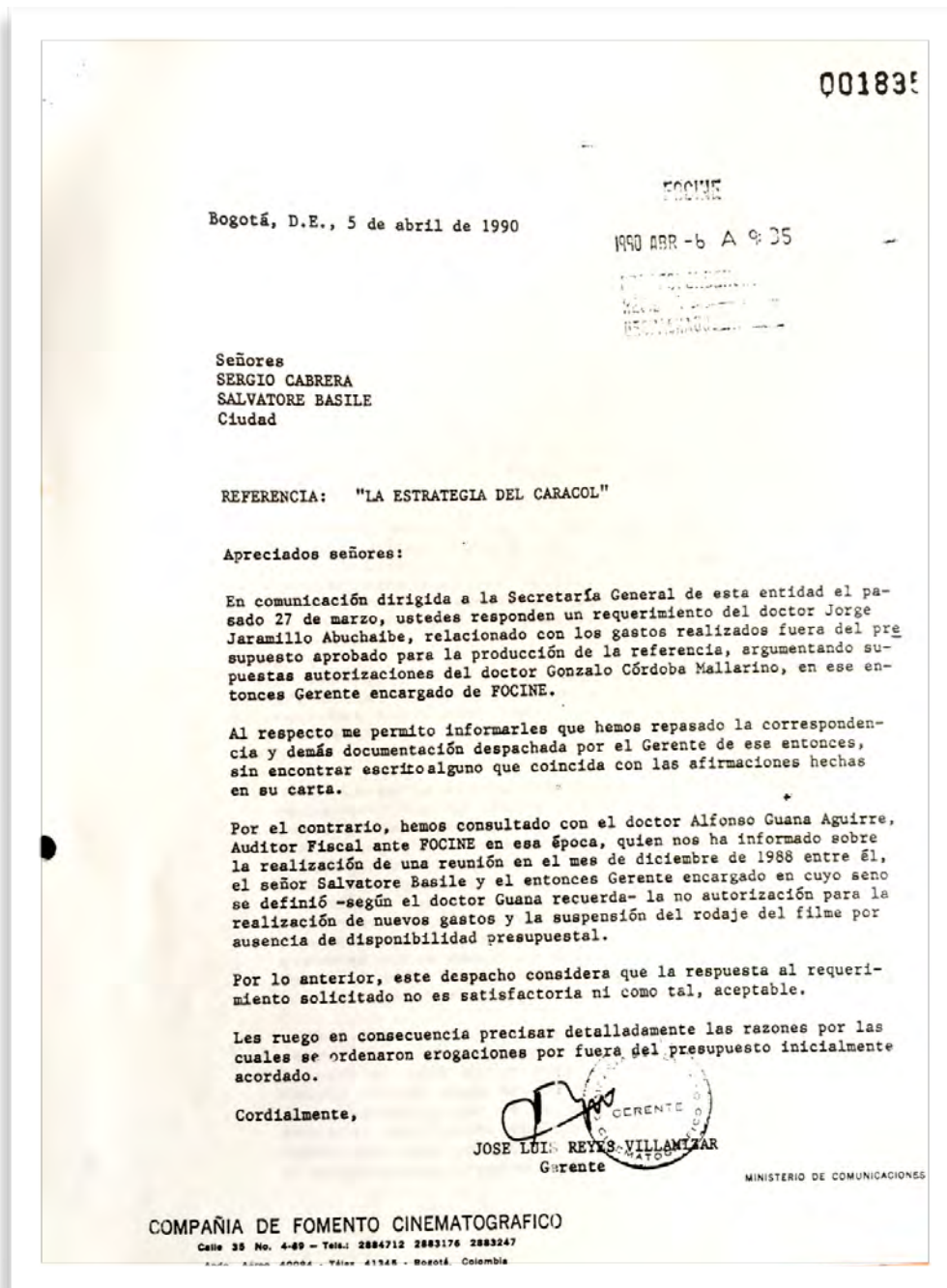


Fig. 2: Correspondencia entre Sergio Cabrera y el gerente de FOCINE

El tratamiento contractual unilateral, en el que las responsabilidades asignadas a los miembros de la película estuvieron por fuera de la práctica corriente de sus profesiones y atribuyéndoles funciones que no corresponden a los cargos, el que los co-productores hayan sido constantemente tratados con actitudes hostiles y de desconfianza, el no haber hecho FOCINE los desembolsos a tiempo, el no permitir que el director de la película viera cada día el material rodado, la entrega del material para la edición 2 semanas después de la fecha de caducidad del contrato de dirección y, en fin, toda la larga lista de errores cometidos a lo largo del rodaje y en general la situación de anormalidad generada por estos obstáculos, hace pensar en la posibilidad de que existiera una oposición a la realización de este proyecto, cuyos orígenes y promotores desconocemos hasta el momento.

Quisiera que no fuera así, pero traigo a la memoria el caso del largometraje Técnicas de Duelo, una película que tal como consta en el acta de la Junta Directiva de FOCINE (144 del 27 de julio de 1987), la compañía decidió abandonar por considerar que era imposible de terminar. En esa ocasión, la decisión se basó en el concepto técnico de un ex-miembro de la Junta, que actuando como asesor y desoyendo todas mis explicaciones y argumentos, (basados eso sí, en muchos años de estudio y práctica cinematográfica) decretó la muerte para ese proyecto. La historia demostró claramente que más que un concepto técnico, la decisión de la Junta fue producto de una actitud hostil y destructiva de uno de sus miembros. Gracias a mi trabajo obstinado, Técnicas de Duelo fue finalmente terminada: ha participado en competencia en 8 prestigiosos Festivales Internacionales, en los cuales ha sido merecedora de 9 premios. Fuera de concurso, la película representado a Colombia en más de 28 Festivales y eventos cinematográficos internacionales.

Traigo a cuento esta historia con el ánimo de ilustrar la importancia de una actitud positiva hacia los proyectos con problemas, como el que nos ocupa. La estrategia del caracol debe ser terminada y estoy seguro de que encontraremos las vías adecuadas.

LA POST-PRODUCCIÓN:

Tal como lo expliqué en esta carta, todo el proceso de post-producción había sido estudiado y planificado para ser ejecutado desde el día mismo de comienzo del rodaje, de acuerdo a las normas y prácticas universales. El no haber tenido la posibilidad de hacerlo así, no sólo trajo traumatismos como los ya indicados en lo concerniente a la dirección de la película y a la parte cinematográfica en general, sino, muy especialmente, a la parte de edición. Las personas que para ese trabajo habían sido contratadas, vieron pasar los meses sin nada que se pudiera editar y cuando finalmente el laboratorio nos entregó los roches¹⁸⁸, 4 meses y medio después de la fecha en que hubiera debido, la gente contratada ya había adquirido nuevos compromisos y esto, desde luego, ha hecho más difícil y lento el proceso de edición.

Por otro lado y tocando un ítem también perteneciente a la post-producción, la música se ha empezado a planificar gracias a los esfuerzos de la nueva administración. La presión ejercida por FOCINE, a través de uno de sus anteriores gerentes, para que ésta fuera hecha por personas diferentes, a las que yo consideraba adecuadas para esa función, hizo que el trabajo con el músico fuera aplazado.

En términos generales, la edición de imagen ha llegado a su fin y sólo faltaría por editar las tomas que se hagan durante la filmación adicional. La edición a nivel de sonido está apenas empezando y contempla, además de la parte musical, una serie de trabajos de doblaje, ambientación sonora, sincronización de pistas, compaginación, etc., en los cuales, gracias al interés de la nueva administración, ya hemos empezado a trabajar.

LA CO-PRODUCCIÓN INTERNACIONAL

La fórmula de la co-producción que con tanta frecuencia se usa en la industria cinematográfica con el fin de dividir costos y ampliar mercados, se presenta en el caso de nuestra película como la fórmula salvadora, que permitiría, no sólo rodar las secuencias

¹⁸⁸ Los brutos de las imágenes filmadas.

pendientes, sino que le permitiría, además el acceso, a estructuras de distribución y comercialización, que de otra forma no podría alcanzar.

Adelantándome un poco a los hechos y teniendo en cuenta las expectativas que a nivel nacional e internacional tiene la película, en un reciente viaje a España tuve oportunidad de discutir con algunos funcionarios de la “Televisión Española”, una de las más grandes productoras cinematográficas de España, la posibilidad e interés de una co-producción para la parte restante de La estrategia del caracol.

La Televisión Española manifestó un gran interés por el proyecto y es por eso que hace algunos días comenzó un cruce de cartas que eventualmente podría terminar por dar cuerpo a una co-producción, con todas las ventajas que ello implicaría.

Tal como yo veo la situación en este momento, la fórmula, para un proyecto tal, sería: utilizar los recursos que aún quedan del presupuesto original para poner la película en una óptima condición de negociación, reservando la partida necesaria para los gastos de lanzamiento en Colombia y solicitar a los co-productores internacionales que se encarguen de la semana adicional de rodaje, del trucaje óptico, de los créditos, y en general de los procesos de laboratorio en la parte de imagen, incluyendo la copia cero, las copias de exhibición y las copias subtituladas a otros idiomas. El aporte total de los nuevos socios sería de unos U.S.\$ 50.000, que ya, verbalmente, han manifestado estar dispuestos a invertir.

Como el apoyo de FOCINE y de la Junta Directiva, en un proyecto de esta envergadura es fundamental, manifiesto, a través de esta carta, mi interés y disposición de informar detalladamente a quién FOCINE juzgue adecuado, de los pasos a seguir y de las posibilidades de esa co-producción.

Sólo me resta decir en esta carta que mantengo mi optimismo frente al futuro de La estrategia del caracol. A través de varios años de trabajo conjunto he aprendido a tener la

paciencia que conduce al trabajo óptimo y estoy, en la actualidad, especialmente optimista, porque siento el renovado interés de usted, Sr. Gerente, y de sus principales colaboradores por el futuro de la película y espero que una colaboración conjunta redunde en éxitos comunes.

De usted atentamente:

SERGIO CABRERA”.

En el presente escrito de Sergio Cabrera se pone de manifiesto el caos en el que se hallaba sumido FOCINE. El director se ve obligado a hacer un resumen analítico de las circunstancias económicas que rodeaban la película cuando, en realidad, éstas debían ser competencia de la Compañía de Fomento y todo lo relativo a ellas debía ser solventado por esta entidad.

Cabrera explica cómo, a pesar de que la película *La estrategia del caracol* ganó el Primer Premio del último Concurso Nacional de Guiones de FOCINE, lo que hubiera debido facilitarle la cuestión económica, el guión se hizo con base en el guión premiado, texto que posteriormente hubo que modificar con el consiguiente ajuste presupuestario. En toda producción audiovisual, y en todo trabajo, el presupuesto es orientativo, por eso es un presupuesto, en caso contrario sería ya una factura. Pues en el caso del *Caracol*, no sólo no se modificó el presupuesto sino que, ni siquiera el desembolso del mismo llegaba a tiempo de poder pagar a los diversos participantes de la producción de la película, haciendo en un punto, insostenible la filmación de la misma. Tal era la obcecación y descontrol de la entidad fílmica, que ni siquiera mostraban interés por las soluciones que el propio director de la película les ofrecía con el fin de llevar a buen término la empresa que les competía a ambos. Asimismo, llama poderosamente la atención, cómo un organismo que se dedica a hacer cine, a promoverlo y producirlo, puede tener un desconocimiento tal de la actividad fílmica que les permita afirmar que muchos de los equipos audiovisuales no se utilizaron porque, en el momento de la “inspección” de FOCINE, esos aparatos no se encontraban en el lugar de la grabación. Es increíble también comprobar cómo, por dejadez de la misma empresa, la película tuvo que filmarse “a ciegas”, sin poder ver lo que se rodaba, sin poder comprobar que efectivamente se

estaba grabando y con la calidad que se requería. Esta tesisura es, en palabras del director, "peligroso y humillante".

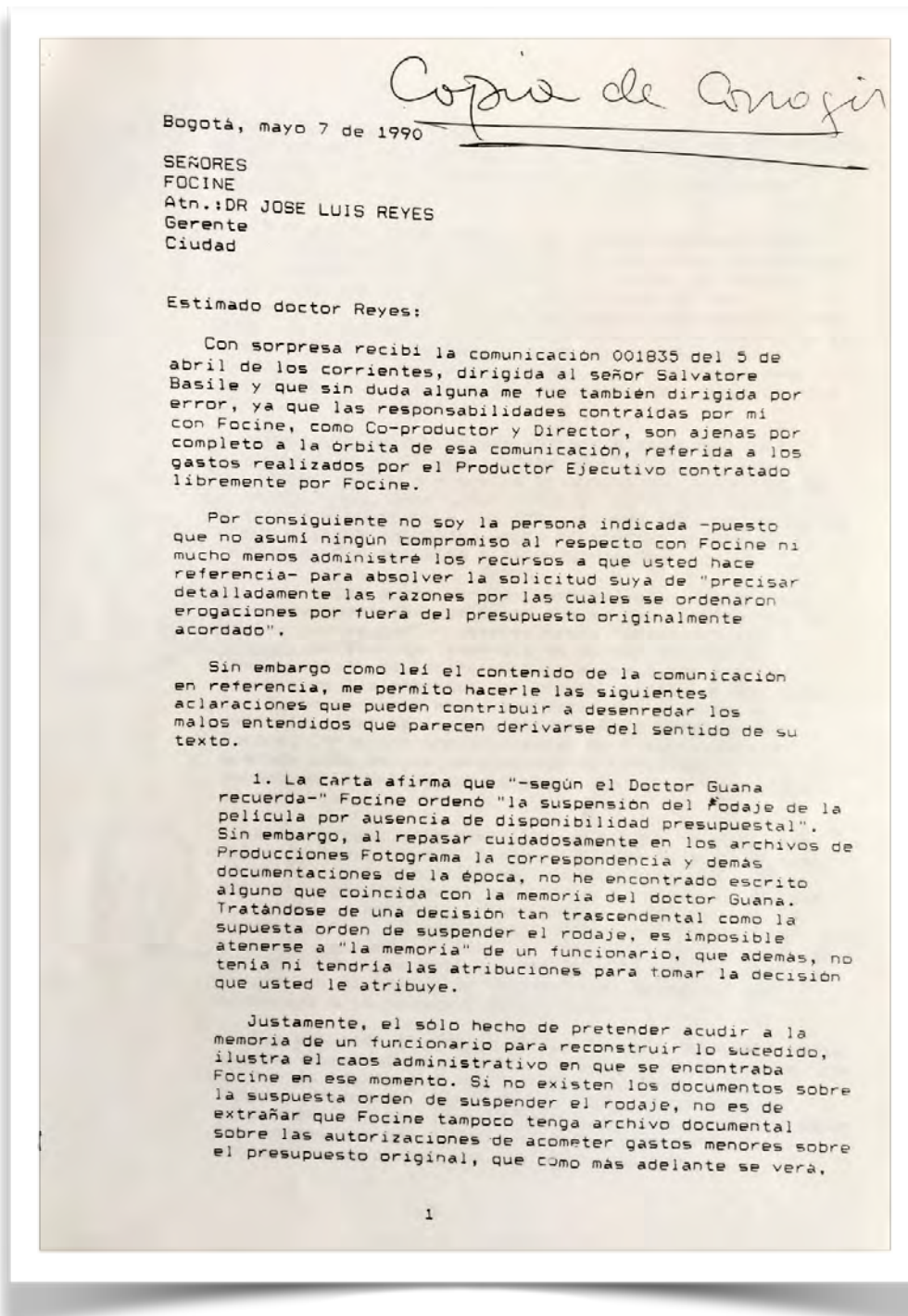


Fig. 3: Correspondencia entre Sergio Cabrera y el gerente de FOCINE

Y esta situación no era la primera vez que ocurría. Sergio Cabrera cuenta cómo ya en producciones anteriores del director había sufrido circunstancias similares que, teniendo en cuenta la reiteración de las mismas, mientras otras películas gozaban de la subvención completa de la entidad, lo llevaron a pensar en algo más que el descontrol de la empresa.

El tono empleado por Sergio Cabrera en el documento escrito para la gerencia de FOCINE es rudo. Podríamos decir que fue el empeño del director, su tesón y su talento, ayudado por la colaboración de todo el equipo que intervino en la película, los que la sacaron a flote, a pesar de FOCINE. Sí, a pesar de FOCINE. Tanto así que, la entidad en un punto no retira su apoyo económico única y exclusivamente porque le hubiera salido más costoso incumplir el contrato previo que tenía con las entidades privadas de producción, a las que hubiera tenido que indemnizar, que acabar, aunque fuera a retazos, la inversión en la película.

La rémora en los pagos de FOCINE, la asignación de labores fuera de las competencias asumibles por diversos cargos de la película, la renuncia del gerente de FOCINE durante el rodaje de *La estrategia del Caracol*, el aumento del coste por los atrasos en los desembolsos de la producción ejecutiva y un factor ajeno a la entidad, el meteorológico, hicieron que la película se viera gravemente en peligro de suspensión.

A pesar de todo, Sergio Cabrera le expone al entonces Gerente de FOCINE, José Luis Reyes Villamizar, cuáles han sido los problemas y cuáles son las fórmulas para solucionarlos, con el fin de llevar a buen puerto una empresa que, se suponía, que competía a ambos. Es un texto analítico, fuera de rigorismos administrativos, que plantea y expone problemas y soluciones y que, sobre todo, espera una respuesta que permita conciliar posiciones y finalizar el film. Pues no sólo no fue esto lo que consiguió Cabrera sino que, además, recibió un escrito absolutamente fuera de orden. Esta es la transcripción del mismo:

“Bogotá, D. E., 5 de abril de 1990

Señores

Sergio Cabrera

Salvatore Basile

Ciudad

REFERENCIA: “LA ESTRATEGIA DEL CARACOL”

Apreciados señores:

En comunicación dirigida a la Secretaría General de esta entidad el pasado 27 de marzo, ustedes responden un requerimiento del doctor Jorge Jaramillo Abuchaibe, relacionado con los gastos realizados fuera del presupuesto aprobado para la producción de la referencia, argumentando supuestas autorizaciones del doctor Gonzalo Córdoba Mallarino, en ese entonces Gerente de FOCINE.

Al respecto me permito informarles que hemos repasado la correspondencia y demás documentación despachada por el Gerente de ese entonces, sin encontrar escrito alguno que coincida con las afirmaciones hechas en su carta.

Por el contrario, hemos consultado con el doctor Alfonso Guana Aguirre, Auditor Fiscal ante FOCINE en esa época, quien nos ha informado sobre la realización de una reunión en el mes de diciembre de 1988 entre él, el señor Salvatore Basile y el entonces Gerente encargado, en cuyo seno se definió -según el doctor Guana recuerda- la no autorización para la realización de nuevos gastos y la suspensión del rodaje del filme por ausencia de disponibilidad presupuestal.

Por lo anterior, este despacho considera que la respuesta al requerimiento solicitado no es satisfactoria ni como tal, aceptable.

Les ruego, en consecuencia, precisar detalladamente las razones por las cuales se ordenaron erogaciones por fuera del presupuesto inicialmente acordado.

Cordialmente

JOSÉ LUIS REYES VILLAMIZAR

Gerente. COMPAÑÍA DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO”.

La gerencia de la entidad se muestra fría y distante, sin más pretensión que la de centrarse en un aspecto, el económico, que es el único que le preocupa. Si la película se termina o no, y en qué condiciones, es absolutamente ajeno al interés de la autoridad competente que redacta este documento. Este hecho, cuando menos sorprendente, causa estupefacción en el director del film, que responde en los siguientes términos:

“Bogotá, mayo 7 de 1990.

SEÑORES

FOCINE

Atn.: DR. JOSÉ LUIS REYES

Gerente

Ciudad

Estimado doctor Reyes:

Con sorpresa recibí la comunicación 001835 del 5 de abril de los corrientes, dirigida al señor Salvatore Basile y que, sin duda alguna, me fue también dirigida por error ya que las responsabilidades contraídas por mí con FOCINE, como Co-productor y Director, son ajenas por completo a la órbita de esa comunicación, referida a los gastos realizados por el Productor Ejecutivo contratado libremente por FOCINE.

Por consiguiente no soy la persona indicada –puesto que no asumí ningún compromiso al respecto con FOCINE, ni mucho menos administré los recursos a que usted hace referencia-, para absolver la solicitud suya de “precisar detalladamente las razones por las cuales se ordenaron erogaciones por fuera del presupuesto originalmente acordado”.

Sin embargo, como leí el contenido de la comunicación en referencia, me permito hacerle las siguientes aclaraciones que pueden contribuir a desenredar los malos entendidos que parecen derivarse del sentido de su texto.

1.- La carta afirma que “según el doctor Guana recuerda, FOCINE ordenó “la suspensión del rodaje de la película por ausencia de disponibilidad presupuestal”.

Sin embargo, al repasar cuidadosamente en los archivos de “Producciones Fotograma” la correspondencia y demás documentaciones de la época, no he encontrado escrito alguno que coincida con la memoria del doctor Guana. Tratándose de una decisión tan trascendental como la supuesta orden de suspender el rodaje, es imposible atenerse a la “memoria” de un funcionario, que además, no tenía, ni tendría, las atribuciones para tomar la decisión que usted le atribuye.

Justamente, el solo hecho de pretender acudir a la memoria de un funcionario para reconstruir lo sucedido, ilustra el caos administrativo en que se encontraba FOCINE en

ese momento. Si no existen los documentos sobre la supuesta orden de suspender el rodaje, no es de extrañar que FOCINE tampoco tenga archivo documental sobre las autorizaciones de acometer gastos menores sobre el presupuesto original, que como más adelante se verá, tienen de todas formas un fundamento legal en el contrato de co-producción. De todas formas, ni el suscrito, ni “Fotograma”, tienen responsabilidad alguna sobre esa situación.

Pero si de hacer memoria se trata, hagámoslo bien. Déjeme precisarle lo siguiente: No es cierto que se haya dado orden alguna de suspender el rodaje. Lo que es cierto es que se estudió la posibilidad de esa suspensión. Incluso fuimos fuertemente presionados para ello. Sin embargo, la idea de ordenar unilateralmente la suspensión fue desechada cuando los co-productores planteamos que de dar FOCINE ese paso, procederíamos a acogernos a la cláusula décimo cuarta del contrato, que establece lo siguiente:

“COMPENSACIÓN POR INCUMPLIMIENTO O RENUNCIA: LA SUSPENSIÓN DE LA REALIZACIÓN DE LA PELÍCULA POR INCUMPLIMIENTO O RENUNCIA DE ALGUNA DE LAS PARTES CO-PRODUCTORAS, DARÁ LUGAR A QUE LA PARTE QUE INCUMPLA O RENUNCIE COMPENSE A LAS OTRAS PARTES POR LOS GASTOS EN QUE HUBIERE INCURRIDO HASTA EL MOMENTO EN QUE SE PRODUZCA LA RENUNCIA O INCUMPLIMIENTO”.

Como usted puede ver, de haberse dado la orden que, equivocadamente, parece creer que se dio, FOCINE habría tenido que asumir un inmenso costo financiero y de imagen. Si bien, la “ausencia de disponibilidad presupuestal” de FOCINE condujo a una suspensión de labores de los técnicos por incumplimiento en los pagos, los co-productores estuvimos decididos a continuar la película y así se lo manifestamos a la gerencia de FOCINE. Con el retiro unilateral de FOCINE, habrían quedado como únicos co-productores “Fotograma” y “Crear” y, en consecuencia, únicos propietarios –tal como lo contempla el contrato-.

Sin embargo, entendimos porque así nos lo expresaron sus directivos, que el ánimo de FOCINE no era suspender la película; que sus incumplimientos contractuales se derivaban de problemas imprevistos y coyunturales que afrontaba la entidad; y que podrían superarse con la colaboración y la comprensión de los co-productores y, por supuesto, del equipo técnico. Fue por ello que se llegó a una solución diferente que permitió la continuación del rodaje sin el retiro de FOCINE y sin necesidad de acogernos a la cláusula décimo cuarta.

Esa solución consistió en que “Crear” y “Fotograma” harían aportes directos en dinero y equipos respectivamente, con el fin de lograr que los técnicos volvieran a sus labores. Mientras tanto, FOCINE debía solucionar su incomprensible problema de fondos, ya que, como lo ordenan las normas del gasto público, su entidad tenía la obligación de contar con las apropiaciones correspondientes y realizar la reserva presupuestal que la obligaba a contar y mantener los fondos comprometidos al momento de firmar el contrato. El que FOCINE se hubiera embarcado en un proyecto para el cual carecía de “disponibilidad presupuestal”, según argumenta la carta, sería motivo para una investigación sobre cuál fue el uso que se le dio a los dineros comprometidos legalmente con La estrategia del caracol.

Nuestra actitud al convencer al gerente de continuar el rodaje fue evitar, como caballeros, un absurdo problema jurídico, económico y de imagen, en el que los co-productores –ajenos por completo a la causa invocada para suspender el rodaje- no teníamos nada que perder.

De otra parte, si usted asegura que la orden de suspender el rodaje fue dada, no habría argumento jurídico para justificar que FOCINE hubiera continuado entregando dineros al rodaje que supuestamente habría ordenado suspender.

2.-Usted afirma que FOCINE no tiene documentación alguna que certifique que el entonces gerente de su entidad diera su visto bueno para realizar gastos que se hacían imperiosos. Sin embargo, esa situación está respaldada en documento escrito y suscrito

legalmente tanto por FOCINE como por los co-productores: me refiero al contrato de co-producción en el que se establece, en su cláusula cuarta, lo siguiente:

“REAJUSTE DE LOS APORTES: LAS PARTES CONTRATANTES SE OBLIGAN A CUBRIR EN LOS RUBROS QUE A CADA CUAL LE CORRESPONDAN, LOS MAYORES VALORES QUE SE GENEREN EN EL DESARROLLO DEL CONTRATO POR CAUSAS ATRIBUIBLES AL INCREMENTO DE PRECIO DE LOS BIENES O SERVICIOS QUE DEBAN CONTRATARSE PARA SU EJECUCIÓN. UNA VEZ FINALIZADA LA CO-PRODUCCIÓN SE CONTABILIZARÁN LOS APORTES REALES A CADA UNA DE LAS PARTES Y EN ESA PROPORCIÓN SE HARÁN LOS AJUSTES PORCENTUALES DEFINITIVOS DE SU PARTICIPACIÓN EN LA CO-PRODUCCIÓN”.

En la carta se argumenta que el doctor Guana “recuerda la no autorización para la realización de nuevos gastos...”, colocando a nivel superior –por encima del contrato vigente-, la memoria del doctor Guana, cuando la cláusula contractual mencionada, que es el fundamento legal sobre el cual se hicieron las erogaciones que FOCINE cuestiona, expresamente contempla esa posibilidad y, basado en ella, actuamos los co-productores y el Productor Ejecutivo con el fin de preservar consecuentemente los intereses de FOCINE y los nuestros.

Es evidente que la obligación de los Productores y, en especial, del Productor Ejecutivo es la de realizar la película y que es normal que en el cine los presupuestos se alteren y de allí que se incluyan en los contratos cláusulas como la cuarta que amparan esa eventualidad. Quiero hacerle notar que la suma de las erogaciones en discusión entre FOCINE y su Productor Ejecutivo –que nunca ha sido empleado ni contratista de la empresa “Fotograma”-, sólo representa aproximadamente un 3% del costo total de la película. Suma que resulta ínfima frente a las inversiones realizadas y a los daños y perjuicios que puedan derivarse para los tres co-productores de la parálisis de la post-producción de La estrategia del caracol.

3.- Quiero aclararle que yo, como Director y como co-productor, he cumplido con todos los compromisos adquiridos con FOCINE y que al escribir o suscribir comunicaciones lo hago únicamente para contribuir a la solución de los problemas que han empantanado la feliz culminación de la película. Con este espíritu suscribí la carta que solicitó el Secretario General al Productor Ejecutivo que fue contratado por FOCINE, sin que yo como Director o co-productor tenga responsabilidad alguna en las diferencias que pudieran haber surgido entre él y ustedes. Ello equivaldría, por ejemplo, a que mi empresa "Producciones Fotograma" le solicitara a la gerencia de FOCINE, como co-productora, informes detallados sobre los dineros gastados por mis empleados durante el rodaje de la película.

Además, quiero dejar constancia de que si como Director o como co-productor hubiera recibido una comunicación dando instrucciones de suspender el rodaje, desde luego lo habría cumplido y, desde luego, también habría hecho cumplir la cláusula décimo cuarta, referente a las compensaciones por incumplimiento o renuncia. Pero como esa orden nunca me fue comunicada, ni verbalmente ni por escrito, era obvio asumir que la intención de FOCINE era la de continuar el rodaje y por consiguiente que haría los gastos y cumpliría las obligaciones contractuales que seguían vigentes.

Es por ello que, previa consulta con algunos funcionarios de su entidad y con mi asesor jurídico, decidí hacer aportes adicionales al igual que lo hizo "Crear". Y es de presumir que la Producción Ejecutiva se vio obligada a hacerlo por cuanto no recibió nunca la supuesta orden de suspender el rodaje y porque así lo establecían sus obligaciones como delegatario de FOCINE, al tenor de la cláusula cuarta del CONTRATO DE CO-PRODUCCIÓN ENTRE LA COMPAÑÍA DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO FOCINE, CREAR T. V. LTDA. Y PRODUCCIONES FOTOGRAMA LTDA.

4.- De otra parte, quiero dejar sentada nuevamente mi enérgica protesta por la forma hostil en que FOCINE continúa tratando a los co-productores de La estrategia del caracol, como se observa en la comunicación de la referencia. Actitud que se repite en violaciones contractuales como la que se observa en la publicidad pagada de FOCINE. Para una muestra, adjunto fotocopia del aviso de La estrategia del caracol, aparecido en el catalogo Oficial del XXX Festival Internacional de Cine de Cartagena, donde aparece como único

productor FOCINE, a pesar de que la cláusula séptima del contrato de co-producción establece:

“LAS PARTES CONTRATANTES SE COMPROMETEN A RESPETAR EN TODA CLASE DE PUBLICIDAD LA SIGUIENTE FÓRMULA: LA COMPAÑÍA DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO –FOCINE- PRESENTA: LA ESTRATEGIA DEL CARACOL, UNA CO-PRODUCCIÓN CON CREAM T.V. Y FOTOGRAMA. LA FÓRMULA DESCRITA DEBERÁ CONSTAR EN TODA PUBLICIDAD Y EN LOS CRÉDITOS DE LA PELÍCULA”.

Es extraño, mientras tanto, que en la publicidad de otras películas de FOCINE en ese mismo catálogo, sí aparecen los créditos de co-productores nacionales y extranjeros. Pero, sin embargo, la omisión de FOCINE también se repitió en la publicidad de la película Técnicas de Duelo, co-producida por mi empresa “Fotograma” y el “Icaic”. No quisiera concluir que FOCINE está actuando en forma discriminatoria, pero las evidencias parecen demostrar lo contrario.

Por todo lo contenido en esta carta y con todo respeto, me permito solicitarle que, como gerente de FOCINE, le dé cumplimiento al contrato establecido para la producción de la película La estrategia del Caracol en todas sus partes, ateniéndose a la documentación real y dejando de lado interpretaciones subjetivas de hechos menores que no tienen fundamento ni efectos legales y que encuentre la solución adecuada a los problemas que se le hubieran podido derivar de la forma en que administró internamente sus compromisos específicos, sin afectar el cumplimiento final del conjunto del contrato.

Finalmente quiero expresarle mi extrañeza, porque mientras me escriben cartas que no están relacionadas con mi gestión, FOCINE no ha respondido aún a la que en mi calidad de co-productor, co-guionista y co-director, envié el pasado 19 de marzo de los corrientes, aclarando la mayor parte de los problemas que de nuevo he tenido que tocar en la presente.

Sinceramente, espero que esta sea la última vez en que tengamos que entrar a debatir materias de segundo orden, cuando tenemos aún por delante trascendentales decisiones que tomar, que definirán la calidad artística y el éxito comercial de la empresa en que nos hemos empeñado conjuntamente: La estrategia del caracol.

Cordialmente,

SERGIO CABRERA

Gerente Fotograma Ltda.

ANEXOS:

Fotocopia Catálogo oficial XXX Festival de Cine de Cartagena

Fotocopia memo 001835 del gerente de FOCINE”.

Como indica Sergio Cabrera, la recepción por su parte de esta correspondencia es un hecho erróneo ya que en ella se tratan aspectos que no le corresponden como productor ejecutivo. No obstante, el director no desaprovecha la oportunidad de, brindada la ocasión, reincidir en la relación existente con FOCINE y en cuáles eran las obligaciones contractuales adquiridas por la entidad, obligaciones que, tal como podemos observar en los subversivos escritos que aquí ven la luz, la entidad cinematográfica no sabe cómo eludir.

La Compañía de Fomento Cinematográfico intenta por todos los medios eludir sus obligaciones económicas para con *La estrategia del caracol*, hecho que no llevan hasta sus últimas consecuencias gracias a la insistencia del director de la propia película quien, además de todo, tiene que hacer frente y conseguir la finalización de la financiación de la película. El bastión al que agarrarse se lo proporciona la cláusula decimocuarta que, por suerte para Cárdenas, aducía el pago de importantes cantidades de dinero para aquél que incumpliera la parte de contrato que le correspondiera. De tal modo, a FOCINE le salía más caro abandonar la película que intentar finalizarla. A esto hay que sumarle la buena voluntad y disposición del director del film, que lejos de empeñarse en que FOCINE cumpliera a rajatabla con sus obligaciones financieras, centra su objetivo en la finalización

de la película, para lo que busca métodos de refinanciación en empresas como “Crear” y “Fotograma”, considerando la posibilidad de, a la finalización de la producción, contabilizar los aportes de cada una y repartir los beneficios atendiendo a esos porcentajes.

La finalización de *La estrategia del caracol* fue posible gracias a Cárdenas, pero, tras ésta, la muerte de FOCINE fue inevitable. Una vez ocurrido esto, los productores y directores (que en ocasiones, como le ocurrió a Sergio Cabrera, tenían que ejercer de cuanto oficio fuera necesario) volvieron a verse en la tesitura de aquéllos de antaño que tuvieron que hipotecar su casa y sus bienes para poder seguir haciendo cine. Lo que hubiera podido ser una solución, solo fue un parche, un intento de mejora que no dio los beneficios esperados, ni para el cine, ni para los productores, ni para Colombia. Se perdió con ello una oportunidad de crear una potente industria de cine nacional y sus motivos fueron, por una parte la visión limitada de los realizadores y por otra, la postura adoptada por los que ostentaban el poder en los medios estatales.

No obstante, no se puede dejar de reconocer al echar una mirada retrospectiva sobre la andadura de FOCINE, que, en último término, ésta dio un balance positivo, ya que el número de largometrajes llevados a cabo en Colombia durante la época en la que existió esta entidad, no se hubiera llevado a cabo sin ella.

Ley 397 de 1997

Los artículos de segundo a sexto del Decreto-Ley 1903 de 1990 fueron derogados tácitamente por la Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura Cinematográfica), mediante la que se dictan normas relativas al patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura¹⁸⁹, para lo cual se crea el Ministerio de Cultura, lo que es exponente de la importancia del cine para la sociedad. Consecuente con esto, el Estado, mediante los organismos correspondientes, va a fomentar 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 un medio de expresión de la identidad nacional del pueblo colombiano.

Tendientes a la divulgación antes dicha se faculta al Ministerio de Cultura para conceder estímulos a la creación cinematográfica en sus distintas etapas; estímulos e incentivos a las producciones y coproducciones cinematográficas colombianas; a la exhibición y divulgación de la cinematografía colombiana así como a la conservación y preservación de la memoria cinematográfica colombiana y a aquella otra universal de particular valor cultural y también, por último, estímulos especiales a las infraestructuras física y técnica que permitan las producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas. Como vemos normas, todas ellas, que responden a las coordenadas que como pilares básicos apuntábamos en líneas anteriores.

De los restantes preceptos de la Ley 397/1997, que nos ocupa, destacamos los que hacen referencia a la definición de “Producción cinematográfica colombiana”, que requerirá que el capital colombiano invertido y su personal técnico no sea inferior al 51%; que el personal artístico no sea inferior al 70% y que su duración en pantalla sea al menos de setenta minutos y si fuera para televisión al menos 52 minutos.

ARTÍCULO 40. Importancia del cine para la sociedad. El Estado, a través del Ministerio de 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

¹⁸⁹ http://www.bibliotecanacional.gov.co/rnbp/sites/default/files/attach/page/ley_397_de_1997.pdf (Consultado el 13 de enero de 2016).

cinematografía colombiana como generadora de una imaginación y una memoria colectiva propias y como medio de expresión de nuestra identidad nacional.

ARTÍCULO 41. Del aspecto industrial y artístico del cine. Para lograr el desarrollo armónico de nuestra cinematografía, el Ministerio de Cultura, en desarrollo de las políticas que trace, podrá otorgar:

- 1. Estímulos especiales a la creación cinematográfica en sus distintas etapas.*
- 2. Estímulos e incentivos para las producciones y las coproducciones cinematográficas colombianas.*
- 3. Estímulos e incentivos para la exhibición y divulgación de la cinematografía colombiana.*
- 4. Estímulos especiales a la conservación y preservación de la memoria cinematográfica colombiana y aquella universal de particular valor cultural.*
- 5. Estímulos especiales a la infraestructura física y técnica que permita la producción, distribución y exhibición de obras cinematográficas.*

ARTÍCULO 42. De las empresas cinematográficas colombianas. Considerase como empresas cinematográficas colombianas aquellas cuyo capital suscrito y pagado nacional sea superior al cincuenta y uno por ciento (51%) y cuyo objeto sea la narración hecha con imágenes y sonidos, impresa por medio de procesos ópticos sobre un soporte de celulosa, de impresión electrónica y otros que se inventen en el futuro con el mismo fin.

ARTÍCULO 43. De la nacionalidad de la producción cinematográfica. Se entiende por producción cinematográfica colombiana de largometraje, la que reúna los siguientes requisitos:

- 1. Que el capital colombiano invertido no sea inferior al 51%.*
- 2. Que su personal técnico sea del 51% mínimo y el artístico no sea inferior al 70%.*

3. Que su duración en pantalla sea de 70 minutos o más y para televisión 52 minutos o más.

PARÁGRAFO 1º. De la totalidad de los recursos destinados al fomento de la producción cinematográfica, por lo menos el 50% deberá ser destinado a producciones cinematográficas colombianas, y el resto para los proyectos de coproducciones.

ARTÍCULO 44. De la coproducción colombiana. Se entiende por coproducción cinematográfica colombiana de largometraje la que reúna los siguientes requisitos:

1. Que sea producida conjuntamente por empresas cinematográficas colombianas y extranjeras.

2. Que la participación económica nacional no sea inferior al veinte por ciento (20%).

3. Que la participación artística colombiana que intervenga en ella sea equivalente al menos al 70% de la participación económica nacional y compruebe su trayectoria o competencia en el sector cinematográfico.

ARTÍCULO 45. Incentivos a los largometrajes colombianos. El Estado, a través del Ministerio de Cultura, otorgará incentivos industriales económicos a las producciones y coproducciones cinematográficas de largometrajes colombianos, mediante los convenios previstos en la ley, de acuerdo con los resultados de asistencia y taquilla que hayan obtenido después de haber sido comercialmente exhibidos dentro del territorio nacional en salas de cine abiertas al público o a través de la televisión local, regional, nacional o internacional.

ARTÍCULO 46. Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. Autorízase al Ministerio de Cultura para crear el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, y para aportar recursos del presupuesto. El fondo funcionará como entidad autónoma, con personería jurídica propia, y en lo referente a su organización, funcionamiento y contratación, se regirá por el derecho privado. Siempre y cuando la participación pública sea mayoritaria, entendiéndose por tal un porcentaje superior al cincuenta por ciento (50%) del fondo social, el fondo será presidido por el Ministro de Cultura. En este evento la aprobación de los gastos de funcionamiento para la vigencia fiscal respectiva, la decisión sobre su disolución, la compraventa de bienes inmuebles, así como la aprobación de proyectos de inversión

cuya cuantía exceda el diez por ciento (10%) del presupuesto del fondo, deberá contar con el voto favorable del Ministro de Cultura. El resto de su composición, estructura, dirección y administración, será determinado en el acto de creación y en sus estatutos.

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 no ejecutará directamente proyectos, salvo casos excepcionales, que requieran del voto favorable del representante del Ministerio de Cultura, en la misma forma se deberá proceder cuando los gastos de funcionamiento superen el veinte por ciento (20%) del presupuesto anual de la entidad. La renta que los industriales de la cinematografía (productores, distribuidores y exhibidores) obtengan, y que se capitalice o reserve para desarrollar nuevas producciones o inversiones en el sector cinematográfico, será exenta hasta del cincuenta por ciento (50%) del valor del impuesto sobre la renta.

ARTÍCULO 47. Fomento cinematográfico. Trasládase al Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica los bienes que pertenecieron al Fondo de Fomento Cinematográfico, Focine, con todos los rendimientos económicos hasta la fecha¹⁹⁰.

También se define lo que haya de entenderse por coproducción colombiana exigiendo para que así sea, que en ella intervengan empresas cinematográficas colombianas, cuya participación no sea inferior al 20% y que la participación artística colombiana sea equivalente, al menos, al 70% de la participación económica nacional y compruebe su trayectoria o competencia en el sector cinematográfico.

Finalmente se establecen normas para canalizar los estímulos antes aludidos, lo que se haría mediante el organismo Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, dependiente del Ministerio de Cultura, aunque actuaría como entidad autónoma con personería jurídica propia. Fondo que tendría como principal objetivo, según dice literalmente la ley “el

¹⁹⁰ Ley 397 de 1997 (agosto 7) por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. www.bibliotecanacional.gov.co/rnbp/sites/.../ley_397_de_1997.pdf (Consultado el 10 de abril de 2015).

fomento y consolidación de la preservación del patrimonio colombiano de imágenes en movimiento, así como de la industria cinematográfica colombiana”.

Ley de Cine 814 de 2003.

Especial atención recaba la Ley de Cine 814 de 2003, por la que se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia, cuyas líneas fundamentales expondremos a continuación, no sin antes advertir, que las mismas constituyen un compendio de la filosofía de la normativa precedente, así como fuente inspiradora de la normativa posterior, plasmada en una serie de Decretos, Resoluciones y Acuerdos que van a ir desarrollando los principios programáticos de la Ley 814 y adecuándolos en cada caso a las circunstancias de cada momento, manteniéndose en permanente actualidad.

La Ley 814 de 2003 comienza refiriéndose a la Ley 397/1997 para definir su finalidad que es “afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de la cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia”:

ARTÍCULO 2°. Conceptos. El concepto de industria cinematográfica designa los momentos y actividades de producción de bienes y servicios en esta órbita audiovisual, en especial los de producción, distribución o comercialización y exhibición. Por su parte, el concepto de cinematografía nacional comprende para efectos de esta ley el conjunto de acciones públicas y privadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales y arraigar esta producción en el querer nacional, a la vez apoyando su mayor realización, conservándolas, preservándolas y divulgándolas. El término actividad cinematográfica en Colombia comprende en general los dos conceptos anteriores. Son aplicables dentro de estos conceptos generales las definiciones y principios dispuestos en la ley 397 de 1997, relativos a la definición de empresas cinematográficas colombianas, obra audiovisual, destinación de recursos, porcentajes de participación en producciones o coproducciones colombianas de largometraje y demás disposiciones en materia de imágenes en movimiento, obras audiovisuales, industria y cinematografía nacionales, previstas en aquella. La producción y coproducción de obras cinematográficas colombianas puede ser desarrollada por personas naturales o jurídicas. Los proyectos de producción y coproducción cinematográfica podrán titularizarse.

ARTÍCULO 3°. Definiciones. Para efectos de lo previsto en esta ley, en la Ley 397 de 1997 y en las normas relativas a la actividad cinematográfica se entiende por:

1. Sala de cine o sala de exhibición. Local abierto al público, dotado de una pantalla de proyección que mediante el pago de un precio o cualquier otra modalidad de negociación, confiere el derecho de ingreso a la proyección de películas en cualquier soporte.

2. Exhibidor. Quien tiene a su cargo la explotación de una sala de cine o sala de exhibición, como propietario, arrendatario, concesionario o bajo cualquier otra forma que le confiera tal derecho.

3. Distribuidor. Quien se dedica a la comercialización de derechos de exhibición de obras cinematográficas en cualquier medio o soporte.

4. Agentes o sectores de la industria cinematográfica. Productores, distribuidores, exhibidores o cualquier otra persona que realice acciones similares o correlacionadas directamente con esta industria cultural. Los términos utilizados en esta ley serán entendidos en su sentido expresado o, en caso de duda, en el sentido de aceptación internacional de acuerdo con las previsiones incluidas en tratados que en materia cinematográfica se encuentren en vigor para el país, o en el sentido comúnmente incorporado a las legislaciones de países firmantes de tales acuerdos internacionales. Las obras realizadas bajo los regímenes de producción o de coproducción dispuestos en la ley, en normas vigentes y en tratados internacionales en vigor para el país, son consideradas obras cinematográficas colombianas. Para efectos de esta ley, los términos obra cinematográfica o película cinematográfica se entienden análogos. Los cortometrajes son obras cinematográficas cuya duración mínima es de siete minutos, según los estándares internacionales.

ARTÍCULO 4°. Competencias. El Estado a través de las instancias designadas en la ley 397 de 1997 promoverá en congruencia con las normas vigentes, todas las medidas que estén a su alcance para el logro de los propósitos nacionales señalados en el artículo primero en torno a la actividad cinematográfica en Colombia. En concordancia con las disposiciones de la ley 397 de 1997, de esta ley y demás normas aplicables, compete al Ministerio de Cultura como organismo rector a través de la Dirección de Cinematografía:

1. Trazar las políticas y adoptar decisiones para el desarrollo cultural, artístico, industrial y comercial de la cinematografía nacional, así como para su conservación, preservación y divulgación.

2. Promover y velar por condiciones de participación y competitividad para la obra cinematográfica colombiana y dictar normas sobre porcentajes de participación nacionales en obras cinematográficas colombianas, cuando estos no se encuentren previstos en la ley.

3. Otorgar los estímulos e incentivos previstos en la Ley 397 y vigilar el adecuado funcionamiento del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

4. Proteger y ampliar los espacios dedicados a la exhibición audiovisual y clasificar las salas de exhibición cinematográfica en cuanto en este último caso así lo estime necesario. Esta clasificación tendrá en cuenta elementos relativos a la modalidad y calidad de la proyección, características físicas, precios y clase de películas que exhiban. Es obligación de los exhibidores anunciar públicamente, según lo disponga el Ministerio de Cultura, la clasificación de la sala y mantener la clasificación asignada, salvo modificación, en las condiciones de aquella.

5. Velar por el cumplimiento de las disposiciones constitucionales, legales y reglamentarias relacionadas con la actividad cinematográfica en Colombia, así como con la adecuada explotación y prestación de servicios cinematográficos.

6. Mantener, para efectos del adecuado seguimiento y control a la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico y ejecución de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y para el cumplimiento de las políticas públicas a su cargo, un Sistema de Información y Registro Cinematográfico, que se denominará SIREC sobre agentes o sectores participantes de la actividad, cinematográfica en Colombia, y, en general, de comercialización de obras en los diferentes medios o soportes, niveles de asistencia a las salas de exhibición. Es obligación de los agentes participantes de la actividad cinematográfica suministrar la información que el Ministerio de Cultura requiera para efectos de la conformación y mantenimiento del SIREC, la cual tendrá carácter reservado y podrá considerarse sólo en relación con los cometidos generales de las normas sobre la materia. Para efectos del sistema de información el Ministerio podrá establecer registros

obligatorios de agentes del sector, de boletería, modalidades de taquilla y sistemas de inspección que sean necesarios. Ninguna sala o sitio de exhibición pública de obras cinematográficas podrá funcionar en el territorio nacional sin su previo registro ante el Ministerio de Cultura el cual será posterior a la tramitación de los permisos y licencias requeridos ante las demás instancias públicas competentes. Igualmente deberá efectuarse el registro de cierre de salas. Los registros efectuados con anterioridad a esta ley tendrán validez.

7. Imponer o promover, según el caso, las sanciones y multas a los agentes de la actividad cinematográfica de acuerdo con los parámetros definidos en esta ley. Los derechos a cargo de los agentes o sectores participantes de la industria cinematográfica por concepto de registros y clasificaciones serán fijados por el Ministerio de Cultura teniendo en cuenta los costos administrativos necesarios para el mantenimiento del SIREC, sin que estos por cada registro o clasificación de que se trate puedan superar un salario mínimo legal vigente.

CAPÍTULO II. CONTRIBUCIÓN PARAFISCAL PARA EL DESARROLLO CINEMATográfico; FONDO PARA EL DESARROLLO CINEMATográfico

ARTÍCULO 5°. Cuota para Desarrollo Cinematográfico. Para apoyar los objetivos trazados en esta ley y en la Ley 397 de 1997, créase una contribución parafiscal, denominada Cuota para el Desarrollo Cinematográfico, a cargo de los exhibidores cinematográficos, los distribuidores que realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas cinematográficas para salas de cine o salas de exhibición establecidas en territorio nacional y los productores de largometrajes colombianos, la cual se liquidará así:

1. Para los exhibidores: Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los exhibidores cinematográficos, sobre el monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de derechos de ingreso a la exhibición cinematográfica en salas de cine o sala de exhibición, cualquiera sea la forma que estos adopten. Este ingreso neto se tomará una vez descontado el porcentaje de ingresos que corresponda al distribuidor y al productor, según el caso.

2. Un ocho punto cinco por ciento (8.5%) a cargo de los distribuidores o de quienes realicen la actividad de comercialización de derechos de exhibición de películas

cinematográficas no colombianas para salas de cine establecidas en el territorio nacional, sobre el monto neto de sus ingresos obtenidos por la venta o negociación de tales derechos bajo cualquier modalidad.

3. Un cinco por ciento (5%) a cargo de los productores de largometrajes colombianos sobre los ingresos netos que les correspondan, cualquiera sea la forma o denominación que adopte dicho ingreso, por la exhibición de la película cinematográfica en salas de exhibición en el territorio nacional. En ningún caso la Cuota prevista en este numeral, podrá calcularse sobre un valor inferior al treinta por ciento (30%) de los ingresos en taquilla que genere la película por la exhibición en salas de cine en Colombia. No se causará la Cuota sobre los ingresos que correspondan al productor por la venta o negociación de derechos de exhibición que se realice con exclusividad para medios de proyección fuera del territorio nacional o, también con exclusividad, para medios de proyección en el territorio nacional diferentes a las salas de exhibición.

PARÁGRAFO 1°. La exhibición de obras colombianas de largometraje en salas de cine o salas de exhibición no causa la Cuota a cargo del exhibidor ni del distribuidor.

PARÁGRAFO 2°. Los ingresos de la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico prevista en esta ley no hacen parte del presupuesto general de la Nación.

[...] ARTÍCULO 11°. Destinación de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico se ejecutarán con destino a:

1. Concesión de estímulos e incentivos iguales a los previstos en los artículos 41 y 45 de la ley 397 de 1997, incluidos subsidios de recuperación a la producción y coproducción colombianas.

2. Estímulos y subsidios de recuperación por exhibición de obras cinematográficas colombianas en salas de cine.

3. Créditos a la realización cinematográfica en condiciones preferenciales, a través de entidades de crédito.

4. *Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento o mejoramiento de infraestructura de exhibición, a través de entidades de crédito.*

5. *Créditos en condiciones preferenciales para establecimiento de laboratorios de procesamiento cinematográfico, a través de entidades de crédito.*

6. *Otorgamiento de garantías a la producción cinematográfica, a través de entidades de crédito.*

7. *Conformación del Sistema de Información y Registro Cinematográfico, SIREC.*

8. *Investigación en cinematografía, realización de estudios de factibilidad para el establecimiento o mejora de la infraestructura cinematográfica, asistencia técnica y estímulos a la formación en diferentes áreas de la cinematografía.*

9. *Acciones contra la violación a los derechos de autor en la comercialización, distribución y exhibición de obras cinematográficas.*

10. *Estímulos a los sujetos de la contribución previstos en el numeral 2 del artículo 5° de esta ley.*

11. *Hasta un diez por ciento (10%) como remuneración al administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Al menos el setenta por ciento (70%) de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico serán arbitrados hacia la creación, producción, coproducción y, en general, a la realización de largometrajes y cortometrajes colombianos. El conjunto de incentivos, estímulos y créditos aquí previstos se asignarán exclusivamente en proporción a la participación nacional en el proyecto de que se trate, según el caso. En ningún evento los recursos del Fondo podrán destinarse por el administrador del mismo para actuar como coproductor de películas o compartir riesgos en los proyectos, sin perjuicio del pacto que, según el caso, se establezca con terceros sobre participación en utilidades.*

[...] ARTÍCULO 15°. Estímulos a la distribución de largometrajes colombianos. Durante un período de diez años, los distribuidores cinematográficos podrán reducir hasta en tres puntos porcentuales, la Cuota para el Desarrollo Cinematográfico a su cargo, cuando en

el año anterior al año en el que se cause la Cuota hayan comercializado o distribuido efectivamente para salas de cine en Colombia o en el exterior un número de títulos de largometraje colombianos igual o superior al que fije el Gobierno Nacional de acuerdo con el artículo 18 de esta ley. En este caso, la reducción de la Cuota se verificará sobre un número de películas extranjeras distribuidas para salas de cine en Colombia igual al de películas nacionales distribuidas, sin que dicho número en ningún caso pueda ser superior al doble del que corresponda al fijado de conformidad con el artículo 18. Las películas a las cuales se aplica esta reducción serán elegidas por el distribuidor previo aviso al administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, con no menos de cinco (5) días hábiles a la primera exhibición pública de la película en salas de exhibición cinematográfica. La comercialización o distribución efectiva de títulos de largometraje colombianos deberá ser certificada por el Ministerio de Cultura. Para los efectos previstos en el artículo 46 de la Ley 397 de 1997 se considera como inversión del distribuidor en el sector cinematográfico, los gastos que este realice para la distribución de obras colombianas en el país o en el exterior.

CAPÍTULO III. CERTIFICADOS DE INVERSIÓN O DONACIÓN CINEMATOGRÁFICA; FOMENTO A LA PRODUCCIÓN

ARTÍCULO 16°. (Modificado por el artículo 195° de la ley 1607 de 2012, cuyo texto se transcribe). Beneficios tributarios a la donación o inversión en producción cinematográfica. Los contribuyentes del impuesto a la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción colombianas de largometraje o cortometraje aprobados por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía, tendrán derecho a deducir de su renta por el periodo gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de renta, el ciento sesenta y cinco por ciento (165%) del valor real invertido o donado. Para tener acceso a la deducción prevista en este artículo deberán expedirse por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía certificaciones de la inversión o donación denominados, según el caso, Certificados de Inversión Cinematográfica o Certificados de Donación Cinematográfica. Las inversiones o donaciones aceptables para efectos de lo previsto en este artículo deberán realizarse exclusivamente en dinero. El Gobierno Nacional reglamentará las condiciones, términos y requisitos para gozar de este beneficio, el cual en ningún caso será otorgado a cine publicitario o telenovelas, así como

las características de los certificados de inversión o donación cinematográfica que expida el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía.

ARTÍCULO 17°. Limitaciones. El beneficio establecido en el artículo anterior se otorgará a contribuyentes del impuesto a la renta que, en relación con los proyectos cinematográficos, no tengan la condición de productor o coproductor. En caso de que la participación se realice en calidad de inversión, esta dará derechos sobre la utilidad reportada por la película en proporción a la inversión según lo acuerden inversionista y productor. Los certificados de inversión cinematográfica serán títulos a la orden negociables en el mercado. Las utilidades reportadas por la inversión no serán objeto de este beneficio. El Gobierno Nacional reglamentará lo previsto en este artículo.

ARTÍCULO 18°. Impulso de la cinematografía nacional. El Gobierno Nacional, dentro de los dos últimos meses de cada año y en consulta directa con las condiciones de la realización cinematográfica nacional, teniendo en consideración además la infraestructura de exhibición existente en el país y los promedios de asistencia, podrá dictar normas sobre porcentajes mínimos de exhibición de títulos nacionales en las salas de cine o exhibición o en cualquier otro medio de exhibición o comercialización de obras cinematográficas diferente a la televisión, medidas que regirán para el año siguiente. Para la expedición de estas normas a través del Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, se consultará a los agentes o sectores de la actividad cinematográfica, en especial a productores, distribuidores y exhibidores, sin que en ningún caso su concepto tenga carácter obligatorio. Estas medidas podrán ser diferenciales, según la cobertura territorial de salas, clasificación de las mismas, niveles potenciales de público espectador en los municipios con infraestructura de exhibición. La Comisión Nacional de Televisión fijará anualmente un porcentaje de emisión de obras cinematográficas nacionales. Con cargo a los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, hasta la cuantía que anualmente se determine por el Consejo Nacional de Cinematografía, podrán otorgarse estímulos económicos o subsidios de recuperación para las salas que deban cumplir con los porcentajes de exhibición de largometrajes colombianos fijados de acuerdo con lo previsto en este artículo. Igualmente, dichos estímulos podrán otorgarse para las salas que proyecten obras colombianas superando dichos porcentajes mínimos.

ARTÍCULO 19°. Comerciales en salas de cine o exhibición cinematográfica. El Gobierno Nacional podrá establecer la obligación de que los comerciales o mensajes publicitarios

*que se presenten en salas de cine o exhibición cinematográfica, sean exclusiva o porcentualmente de producción nacional*¹⁹¹.

Las medidas tendentes a su consecución pasan por el retorno productivo entre los sectores integrantes de la industria de las imágenes en movimiento hacia su común actividad; estimular la inversión en el ámbito productivo de los bienes y servicios comprendidos en esta industria cultural; facilitar la gestión cinematográfica en su conjunto y convocar condiciones de participación, competitividad y protección para la cinematografía nacional. En esta declaración inicial –lo que en España se refleja en la “Exposición de Motivos”- se hace también referencia a la vertiente cultural. En este sentido dice que “por su carácter asociado, directo, al patrimonio cultural de la nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social”, por lo que es objeto de especial protección y contribución a la protección cultural de la nación.

Tras la mencionada declaración de principios, la Ley 814/2003 entra ya en la parte sustantiva, fijando el concepto de industria cinematográfica, comprensiva de las actividades de producción, distribución o comercialización y exhibición por una parte, y por otra el concepto de cinematografía nacional como conjunto de acciones públicas y probadas que se interrelacionan para gestar el desarrollo artístico e industrial de la creación y producción audiovisual y de cine nacionales, apoyando su mayor realización conservándolas, preservándolas y divulgándolas. Ambos conceptos completan para esta ley el término “Actividad cinematográfica en Colombia”.

Una vez destacada la vertiente industrial, sucesivamente se van regulando de manera detallada , las distintas fases de la actividad industrial cinematográfica. En este sentido se definen lo que son las salas de exhibición, el exhibidor, distribuidor, productor, etc. Y se cuida de puntualizar que la obra realizada bajo los regímenes de producción o coproducción dispuestos en la ley, en normas vigentes y en tratados internacionales en vigor para el país serán consideradas obras cinematográficas colombianas. La Ley 814 acude a la 397/1997 para determinar a quién corresponde adoptar las medidas citadas en líneas anteriores, y que no es otro organismo que el Ministerio de Cultura a través de la Dirección de Cinematografía. Medidas que van desde trazar las políticas y adoptar decisiones para el desarrollo cultural, artístico, industrial y comercial de la cinematografía

¹⁹¹ Texto consultado en http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/legislacion/legislacion.php

nacional, así como para su conservación, preservación y divulgación; fijación de porcentajes de participación en obras cinematográficas colombianas, si no están previstos en la ley; otorgar estímulos vigilando el Fondo de Desarrollo Cinematográfico; velar por el cumplimiento de las disposiciones constitucionales, legales y reglamentarias relacionadas con la actividad cinematográfica en Colombia; mantener un Sistema de Información y Registro Cinematográfico (SIREC) hasta, si llegara el caso, imponer o promover, sanciones y multas a los agentes de la actividad cinematográfica según disponga esta ley. Los capítulos II y III regulan aspectos económicos; así el primero de ellos lleva como epígrafe “Contribución Parafiscal para el desarrollo cinematográfico: Fondo para el Desarrollo Cinematográfico”.

Se ocupa en primer lugar de la “cuota para el desarrollo cinematográfico” que pesará sobre exhibidores (8,5%), distribuidores (8,5%), productores de largometrajes (5%), regulándose el modo de retención de la cuota, periodos de declaración y pago y administración de estos recursos, que se ingresarán en una cuenta llamada Fondo Para el Desarrollo Cinematográfico, sin personería jurídica, que se administrarán mediante contrato que celebre el Ministerio de Cultura con el Fondo Mixto de promoción cinematográfica creado por la Ley 397/1997, anteriormente citado, sobre la que ejercerá control fiscal por disposición del artículo 267 de la Constitución Política, la Contraloría General de la República.

Dichos recursos serán destinados por el Fondo a la concesión de estímulos e incentivos, incluidos subsidios de recuperación a la producción y coproducciones colombianas, así como de recuperación por exhibición de obras cinematográficas colombianas en salas de cine; créditos a la realización cinematográfica en condiciones preferenciales, a través de entidades de crédito; también para establecimiento o mejoramiento de infraestructuras de exhibición, o para establecimiento de laboratorios de procesamiento cinematográfico, así como para el otorgamiento de garantías a la producción cinematográfica para la conformación del SIREC para investigación en cinematografía, etc.

El capítulo termina regulando los estímulos a la exhibición de cortometrajes colombianos (6,25%) y a la distribución de largometrajes colombianos (3%).

Asimismo el Decreto 352/04, reglamentó los artículos 7, 9, 12, 14 y 16, y estableció:

-Capítulo I: Lugar y plazo para pago de la contribución parafiscal, denominado “Cuota para el desarrollo cinematográfico”.

-Capítulo II: Elegibilidad de proyectos y distribución de recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

-Capítulo II: Manejo de los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

-Capítulo IV: Imputaciones, compensaciones y devoluciones.

-Capítulo V: Estímulos a la exhibición de cortometrajes colombianos.

El Capítulo III va directamente encaminado a la promoción del Cine, como se desprende de su epígrafe: “certificados de inversión o donación cinematográfica: fomento a la producción”.

En este capítulo, merece destacarse la regulación tendente al impulso de la cinematografía nacional, mediante normas sobre porcentajes mínimos de exhibición de títulos nacionales en las salas de cine y, también, preceptúa que la Comisión Nacional de Televisión fijará anualmente un porcentaje de emisión de las obras cinematográficas nacionales.

Para dar cumplimiento a esta normativa contenida en el artículo 18 de la Ley 814, se dictó el Acuerdo 007 de 2006 sobre el porcentaje mínimo de emisión de obras cinematográficas nacionales, por el servicio público de televisión o cuota de pantalla.

La Junta Directiva de la comisión nacional de televisión en ejercicio de sus facultades constitucionales y legales, en especial las conferidas en el artículo 5º, literal a) de la Ley 182 de 1995, y previo el procedimiento especial para la adopción de Acuerdos previsto en el artículo 13 de la misma ley:

CONSIDERANDO:

Que a la Comisión Nacional de Televisión, como lo dispone el artículo 5º de la Ley 182 de 1995 le corresponde "Dirigir, ejecutar y desarrollar la política general del servicio de

televisión determinada en la ley y velar por su cumplimiento, para lo cual podrá realizar los actos que considere necesarios para preservar el espíritu de la ley";

Que por disposición contenida en el artículo 18 de la Ley 814 de 2003, "la Comisión Nacional de Televisión fijará anualmente un porcentaje de emisión de obras cinematográficas nacionales";

Que los artículos 8º, 9º, 10, 11, 12 y 13 del Decreto 358 de 2000, reglamentarios de la Ley 397 de 1997, así como el artículo 3º de la Ley 814 de 2003, establecen los porcentajes de participación artística, técnica y económica para que una obra cinematográfica de largo o cortometraje sea considerada como nacional en las modalidades de producción y coproducción;

Que de conformidad con el artículo 4º del Decreto 358 de 2000, las obras realizadas bajo la modalidad de coproducción tienen igual tratamiento que las obras realizadas en el sistema de producción nacional;

Que compete al Ministerio de Cultura de conformidad con la Ley 397 de 1997 y con el Decreto 352 de 2004, certificar el carácter de producto nacional de las obras cinematográficas;

Que el Plan de Desarrollo de la Televisión 2004-2007, adoptado por Resolución 1013 de 2003, establece dentro de sus políticas y orientaciones estratégicas los proyectos: 1.2.3. Impulso a las empresas productoras y comercializadoras de televisión, y a productores independientes; 2.1.2. Fomento integral a la televisión cultural, mediante el intercambio de experiencias, la circulación nacional, regional y local y comunitaria de productos audiovisuales y; 3.2.3. Incentivos y estímulos para aquellos agentes del sector que conjugan creación, producción y comercialización de bienes y servicios basados en contenidos intangibles de carácter cultural que contribuyen a la realización efectiva de los principios y finalidades que orientan el servicio público de televisión en Colombia;

Que de conformidad con el artículo 13 de la Ley 182 de 1995, y una vez surtido el procedimiento establecido en el mismo, la Junta Directiva de la Comisión Nacional de Televisión, en su sesión del 12 de octubre de 2006, Acta 1279,

ACUERDA:

ARTÍCULO 1°. Objeto. El objeto del presente acuerdo es establecer el porcentaje mínimo de Obras Cinematográficas Nacionales que deben transmitir anualmente, por el servicio público de televisión, los concesionarios de espacios y los operadores privados de televisión abierta; los operadores públicos Señal Colombia y los Canales Regionales, así como los canales Locales con Animo de Lucro.

ARTÍCULO 2°. Definición. Para efectos del presente acuerdo, se entiende por Obras Cinematográficas Nacionales aquellas producciones audiovisuales de largometraje, cortometraje u otro, que cumplan con los siguientes requisitos:

a) Que verificada la participación artística, técnica y económica exigida en las normas respectivas, su nacionalidad colombiana sea certificada por la autoridad competente;

b) Que estén filmadas en material perforado o que con posterioridad hayan sido subidas a celuloide o a cualquier otro formato apto para ser exhibido en salas de cine;

PARÁGRAFO. Las Obras Cinematográficas Nacionales que se emitan en cumplimiento del presente Acuerdo se contabilizarán como parte de los porcentajes de programación nacional que los operadores de televisión y concesionarios de espacios deben transmitir por disposición del artículo 33 de la Ley 182 de 1995, modificado por el artículo 4° de la Ley 680 de 2001.

ARTÍCULO 3°. Porcentaje de emisión de obras cinematográficas nacionales. Los operadores de televisión y concesionarios de espacios a los que se les aplica el presente Acuerdo emitirán anualmente Obras Cinematográficas Nacionales por un equivalente mínimo al 10% del tiempo total de emisión de producciones cinematográficas extranjeras.

PARÁGRAFO. El porcentaje arriba establecido será revisado anualmente por la Comisión Nacional de Televisión, y de ser necesario, será ajustado por medio de Resolución motivada, expedida en el mes de febrero de cada año, previa consulta con los interesados, los cuales allegarán sus observaciones y sugerencias a la Secretaría General, dentro de los primeros 15 días hábiles del mes de enero de cada año. La Secretaría General sistematizará esas observaciones y rendirá informe escrito a la Junta

Directiva, el cual será publicado en la web de la Entidad, dentro del proceso de adopción de las determinaciones correspondientes.

ARTÍCULO 4°. Obligación de emisión. Las Obras Cinematográficas Nacionales transmitidas en cumplimiento de lo dispuesto en el presente Acuerdo serán presentadas entre las 06 y antes de las 24 horas, y su contenido se adecuará a las franjas de audiencia y a la reglamentación vigente para repeticiones de programas.

PARÁGRAFO 1°. Los operadores de televisión y concesionarios de espacios a los que se les aplica el presente Acuerdo rendirán informe semestral impreso y en medio magnético a la Oficina de Canales y Calidad del Servicio de la Comisión Nacional de Televisión, de conformidad, con la metodología que les será suministrada para el efecto, sobre la totalidad de los títulos nacionales y extranjeros emitidos, la duración de cada uno de ellos y el tiempo total.

PARÁGRAFO 2°. En todo caso, las obras cinematográficas de que trata el presente artículo estarán sujetas los criterios sobre repeticiones, fijados por el Acuerdo 06 de 2002, en desarrollo del artículo 5° de la Ley 680 de 2001.

PARÁGRAFO 3°. La emisión de las obras cinematográficas nacionales deberá incluir la divulgación de la totalidad de los créditos de la misma.

PARÁGRAFO 4°. Cuando quiera que de la evaluación del informe semestral presentado por los operadores y concesionarios se advierta el incumplimiento de este acuerdo, la Oficina de Canales y Calidad del Servicio solicitará a la Oficina de Regulación de la Competencia que adelante las actuaciones administrativas a que haya lugar.

ARTÍCULO 5°. Incentivos y estímulos a la emisión de obras cinematográficas nacionales. A efectos de cumplir con el porcentaje de programas de producción nacional que por Ley deben transmitir, los operadores de televisión y concesionarios de espacios podrán contar por el doble o el triple la duración de las Obras Cinematográficas Nacionales que transmitan, en las siguientes condiciones.

Por el doble:

1. Toda emisión de Obras Cinematográficas Nacionales que exceda el porcentaje mínimo fijado en el presente acuerdo, siempre y cuando no haya sido presentado antes, en ese mismo período, por ese concesionario y no constituya repetición.

2. La emisión de Obras Cinematográficas Nacionales que hayan sido producidas o estrenadas durante el año inmediatamente anterior, siempre y cuando no constituya repetición.

3. Toda Obra Cinematográfica Nacional emitida el fin de semana, que comprende los días sábados y domingos y/o festivos, entre las 6:00 y antes de las 24 horas, siempre y cuando no constituya repetición.

4. La emisión de Obras Cinematográficas Nacionales producidas por universidades, por ONG o por agencias del Estado que cumplen funciones y finalidades culturales, siempre y cuando no constituya repetición.

Por el triple:

1. Toda Obra Cinematográfica Nacional coproducida mínimo en un treinta (30) por ciento por un operador de televisión o concesionario de espacios, y que sea emitida por televisión sin constituir repetición.

PARÁGRAFO. El beneficio de los estímulos y los incentivos obtenidos por el cumplimiento de más de una de las condiciones aquí señaladas no son sumables ni acumulables por la emisión de una misma Obra Cinematográfica Nacional.

ARTÍCULO 6°. Sanciones. El incumplimiento de las obligaciones legales y reglamentarias señaladas en el presente acuerdo será constitutiva de falta en la prestación del servicio público de televisión y acarreará las sanciones aplicables a cada una de las modalidades, de acuerdo con los criterios señalados en las Leyes 182 de 1995, 335 de 1996 y 680 de 2001.

ARTÍCULO 7°. Vigencia. El presente acuerdo rige a partir de su fecha de expedición.

Publíquese y cúmplase. Dado en Bogotá, D. C., a 17 de octubre de 2006¹⁹².

Se establece como objeto, en dicho acuerdo, fijar el porcentaje mínimo de obras cinematográficas nacionales que se deben transmitir anualmente por el espacio público de televisión y se define que serán obras cinematográficas nacionales: producciones audiovisuales de largometraje, cortometraje, ficción, documentales u otros cuya nacionalidad colombiana sea certificada por el Ministerio de Cultura.

En principio se estableció el 10% del tiempo total de emisión de obras cinematográficas extranjeras, que sería realizable anualmente. El referido Acuerdo 007 terminaba regulando los incentivos y estímulos a la emisión de obras cinematográficas nacionales, y las sanciones en caso de incumplimiento de las normas en él establecidas.

Finalmente, por lo que respecta a la Ley 814/03, materia esencial de nuestro análisis, hemos de terminar señalando que el cuarto y último capítulo lleva por rúbrica “Régimen Sancionatorio” y se destina a establecer los supuestos que constituyen infracción, sujetos pasivos de las sanciones y procedimiento sancionatorio. Normas todas ellas de índole más económico-industrial que cultural, sin olvidar, desde luego, que al final dejarían sentir su influencia en la esfera del Patrimonio Cultural de Colombia.

En esta línea se dicta la “resolución general reglamentaria de actividades cinematográficas número 1708/2009”, reguladora de materias de competencia del Ministerio de Cultura en el campo de la actividad cinematográfica. Consta de cincuenta artículos, agrupados en siete capítulos, que tratan sucesivamente sobre: requisitos para reconocer obras nacionales; clasificación de las películas; registros y autorizaciones; Consejos Departamentales y Distritales de Cinematografía; sanciones y delegaciones (de funciones).

La última ley de la que tenemos constancia es la Ley 1556 de 9 de julio de 2012 “por la cual se fomenta el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas”.

¹⁹² <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=21966> (Consultado el 10 de abril de 2015).

Tiene como objeto, esta ley, promover el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural, para la filmación de audiovisuales y a través de éstos: la actividad turística; la promoción de la imagen del país; el desarrollo de la industria cinematográfica de Colombia. Objetivos éstos, concurrentes con los fines trazados por las leyes 397/1997 y 814/2003, que como dijimos en un principio y recordamos ahora constituyen la estructura legislativa básica para la regulación de las actividades cinematográficas de Colombia ya sean de índole económica-industrial o meramente cultural, a la que se le va incorporando la actividad turística, que puede reportar beneficios tanto económicos como culturales.

Acorde con esta iniciativa turística se crea el “Fondo Fílmico de Colombia” como una cuenta especial del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, y se señalan los recursos de que dispondrá dicho Fondo y se designa a la Contraloría General de la República para que ejerza el control fiscal sobre los recursos de éste.

Como destino de dichos recursos se señalan la inversión en actividades de promoción de Colombia como lugar de filmación; pago de costos administrativos para el manejo y ejecución del Fondo y pago de contraprestaciones generadas en los contratos celebrados con los productores cinematográficos. Actuaciones que quedarán bajo las facultades del Comité de Producción Fílmica de Colombia (CPFC), para lo que se dictan las correspondientes normas, de entre las que destacamos, por su matiz social, la que establece que el productor cinematográfico deberá garantizar integralmente al personal que contrate o vincule laboralmente en el país, los derechos y prestaciones consagrados en la legislación colombiana.

Las disposiciones finales se ocupan de la participación artística y técnica extranjera en aspectos como los ingresos percibidos por artistas, técnicos y personal reproducción no residentes en el país, que se considerarán como renta de fuente extranjera. También le corresponde la concesión de visas especiales para el talento cinematográfico, eximiendo al personal antes referido de las visas de trabajo. Y por último, se recogen normas para facilitar los trámites para ejecutar las actividades antes citadas.

Ley 1556 de 2012.

La ley número 1556 de 9 de julio de 2012 tiene por objeto “fomentar el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas”¹⁹³.

ARTÍCULO 1°. Objeto. Esta ley tiene por objeto el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia, promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.

Lo anterior, de manera concurrente con los fines trazados por las leyes 397 de 1997 y 814 de 2003 respecto de la industria cultural del cine, todo ello dentro del marco de una política pública diseñada para el desarrollo del sector Cinematográfico, asociado a los fines esenciales del Estado.

ARTÍCULO 2°. Definiciones. Para los efectos de esta ley se aplican las siguientes definiciones:

1. Obra cinematográfica nacional. Será las que cumpla con los requisitos establecidos en los Decretos 358 de 2000 y 763 de 2009 y las normas que los modifiquen y establezcan equivalencias sobre la misma.

2. Obra Cinematográfica extranjera. Aquella que, siendo una obra cinematográfica conforme a las disposiciones nacionales, no reúne los requisitos para ser considerada como obra cinematográfica nacional.

3. Servicios cinematográficos. Actividades especializadas directamente relacionadas con la preproducción, producción y posproducción de obras cinematográficas incluyendo servicios artísticos y técnicos, prestados por personas naturales o jurídicas colombianas residentes o domiciliadas en el país.

¹⁹³ Así reza en la propia ley. http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/tramites_servicios/visas/archivos/ley_1556_de_2012.pdf (Consultado el 22 de enero de 2016).

4. *Sociedad de servicios cinematográficos. Sociedades legalmente constituidas en Colombia, cuyo objeto sea la prestación de servicios cinematográficos, inscritas en el Registro de Prestadores de Servicios Cinematográficos del Ministerio de Cultura.*

PARÁGRAFO. Las películas producidas con el único fin de ser emitidas por televisión o medios diferentes a la pantalla de cine podrán incluirse para los efectos de esta ley en el concepto de obra cinematográfica de acuerdo con los parámetros que establezca el Comité Promoción Fílmica Colombia de que trata el artículo 6° de la presente ley.

TÍTULO II

FONDO FÍLMICO COLOMBIA

ARTÍCULO 3°. Fondo Fílmico Colombia. Créase el Fondo Fílmico Colombia I. (FFC), como una cuenta especial del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, cuyos recursos están constituidos por

- 1. Los que se le asignen anualmente en el presupuesto nacional.*
- 2. Los derivados de los rendimientos financieros y operativos del Fondo Fílmico Colombia (FFC).*
- 3. El producto de la venta o liquidación de sus inversiones.*
- 4. Las donaciones, transferencias y aportes en dinero que reciba.*
- 5. Los aportes de cooperación internacional.*

PARÁGRAFO 1°. La entidad administradora del Fondo Fílmico Colombia (FFC) podrá constituir patrimonios autónomos, previa autorización del Comité Promoción Fílmica Colombia de que trata el artículo 6° de la presente ley.

PARÁGRAFO 2°. La partida del Presupuesto Nacional asignada anualmente para el Fondo Fílmico Colombia (FFC) no afectará los topes fiscales establecidos en las normas

presupuestales y se consideran una adición al presupuesto del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo.

PARÁGRAFO 3°. De conformidad con el artículo 267 de la Constitución Política, la Contraloría General de la República ejercerá control fiscal sobre los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC).

ARTÍCULO 4°. Administración y ejecución de recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC). El Ministerio de Comercio, Industria y Turismo administrará y ejecutará los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC) a través de una entidad administradora que, a elección del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, podrá ser una entidad fiduciaria o el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica - Proimágenes Colombia, creado por la Ley 397 de 1997.

ARTÍCULO 5°. Destino de los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC). Los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC) se destinarán a las siguientes líneas de promoción del territorio nacional como espacio para el desarrollo de actividades cinematográficas así:

- 1. Pago de las contraprestaciones previstas en el artículo 8° de esta ley, generadas en los contratos celebrados con los productores cinematográficos.*
- 2. Pago de costos administrativos según el contrato o convenio que se celebre para el manejo y ejecución del Fondo Fílmico Colombia (FFC).*
- 3. Inversión en actividades de promoción de Colombia como lugar de filmación.*

ARTÍCULO 6°. Comité Promoción Fílmica Colombia. Créase el Comité Promoción Fílmica Colombia (CPFC), como órgano directivo del Fondo Fílmico Colombia (FFC), que tendrá a su cargo:

- 1. Aprobar el manual de asignación de recursos y el manual de contratación por el cual deberá seguirse la entidad administradora del Fondo Fílmico Colombia (FFC).*
- 2. Aprobar el presupuesto de gastos de la administración y control.*

3. Aprobar los proyectos de filmación en Colombia y la celebración de los contratos correspondientes entre el administrador y el productor cinematográfico.

4. Aprobar los proyectos para la promoción del territorio nacional para el desarrollo de actividades cinematográficas y lugar de filmación y decidir ‘ sobre su ejecución.

5. Aprobar su propio reglamento.

ARTÍCULO 7°. Integración del Comité Promoción Fílmica Colombia. El Comité estará integrado por:

1. El Ministro de Comercio, Industria y Turismo, quien lo presidirá.

2. El Ministro de Cultura.

3. El Presidente de Proexport.

4. Dos representantes con amplia trayectoria en el sector cinematográfico, designados por el Presidente de la República.

5. El representante de los productores en el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica (CNACC).

6. El Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura.

PARÁGRAFO 1°. Los Ministros podrán delegar su representación en un viceministro y el Ministro de Comercio, Industria y Turismo en el Viceministro de Turismo. Los demás miembros no podrán delegar su participación.

PARÁGRAFO 2°. En ausencia del Ministro de Comercio, Industria y Turismo, presidirá el Ministro de Cultura y en ausencia de éstos, presidirá el Viceministro de Turismo del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo. En todo caso el Comité no podrá sesionar sin la participación del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo o del Ministerio de Cultura.

PARÁGRAFO 3°. El Director del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica - Proimágenes Colombia tendrá la calidad de asistente permanente y participará con voz pero sin voto.

PARÁGRAFO 4°. Los miembros del Comité no podrán por sí o por interpuesta persona acceder a los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC).

Además de la citada ley, el gobierno de Colombia preve exenciones fiscales para las inversiones en cine. De este modo, todo aquel que decida invertir en cine colombiano tendrá un beneficio tributario correspondiente a un 125%: “De acuerdo con la explicación del manual de la Ley de Cine para inversionistas y donantes, hecho por el Ministerio de Cultura, la DIAN y Proimágenes en Movimiento, este beneficio tributario consiste en que por cada \$100 donados o invertidos en proyectos cinematográficos, los contribuyentes del impuesto de renta pueden deducir en la declaración de renta del año gravable en que realicen la inversión o donación, la suma de \$125 en la sección denominada “Deducciones”. Como es sabido, el monto de impuestos que debe pagar el declarante de renta se calcula sobre la renta líquida gravable, o sea el margen que hay entre el total de ingresos netos y el total de costos y deducciones en un período determinado de tiempo. De esta manera, mientras más alto sea el monto de la inversión o donación por parte del contribuyente, menor es el monto sobre el cual se determina la cifra de las contribuciones y por tanto menor la carga tributaria. El contribuyente puede invertir cualquier monto y llevar en la declaración de renta en el renglón denominado otras deducciones, el 125% del total del valor invertido. Pero cuando es donación, el valor a deducir en ningún caso podrá ser superior al 30% de la renta líquida gravable del contribuyente, determinado antes de restar el valor de la donación”¹⁹⁴.

“Durante los últimos 13 años Colombia, ha venido consolidando una industria cinematográfica competitiva en el contexto internacional, ofreciendo recursos y oportunidades para que el talento nacional pueda desarrollar sus proyectos y abrir espacios a nivel internacional. La primera Ley de Cine (814 de 2003) creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, lo que le ha permitido al sector contar con recursos importantes a los que se accede por convocatoria pública. De igual forma creó los estímulos tributarios para inversionistas y donantes a proyectos cinematográficos. La

¹⁹⁴ <http://www.finanzaspersonales.com.co/invierta-a-la-fija/articulo/invertir-en-cine-otra-alternativa-de-negocio/36835> (Consultado el 22 de enero de 2016).

segunda Ley (1556 de 2012) busca atraer a Colombia inversión de las grandes casas productoras, pues les reconoce un incentivo que consiste en la devolución de parte del dinero invertido en este país andino. Según el ministerio de Cultura, la ley de Cine del 2012, ha apoyado más de 16 proyectos, y hecho posible que la inversión extranjera por este concepto en Colombia, supere los 80 mil millones de pesos, unos 40 millones de dólares. Con esta Ley no solo se estimula que las productoras vengan a rodar, sino también que contraten personal técnico y actores colombianos, un requisito para tener derecho a la devolución económica”¹⁹⁵. En el diario *El Espectador* también se hace referencia a los beneficios de esta ley: “Desde la creación de la Ley 1556 de 2012, también conocida como Ley Filmación Colombia, el país ha aprobado la realización de 15 proyectos internacionales, de los cuales 13 ya fueron rodados con servicios de producción de compañías colombianas como Dynamo, Patagonia Films, 64 A Films, Caracol Televisión, FoxTelecolombia, La Ventana Films, Contenido Films e Itaca Films. Esta ley tiene como objetivo posicionar al país como una opción de escenario para el rodaje de películas internacionales, con el objetivo de generar empleo, transferencia de conocimiento, infraestructura y en general, fomentar la industria del cine y del turismo. Ciudades como Bogotá, Medellín, Cartagena, Santa Marta y parajes de La Guajira han servido de escenarios para las grabaciones que se benefician con el reembolso en efectivo con cargo a los recursos del Fondo Fílmico Colombia (FFC), administrado por Proimágenes Colombia, que devuelve a los productores el 40% de los gastos cinematográficos y el 20% en gastos logísticos a solo veintidós semanas de la finalización de la película. Según cifras de Proimágenes Colombia, la «realización de películas extranjeras en nuestro territorio le ha dejado a Colombia \$83.000 millones de pesos en servicios cinematográficos y servicios logísticos», de los cuales se han pagado «\$11.000 millones en estímulos». Así mismo, los productores han recibido una contraprestación de 22.500 millones de pesos por parte de FFC. Proimágenes también sostiene que «en dos años de operaciones del fondo (desde junio de 2013) se han contratado cerca de 5.000 residentes colombianos, 1.823 en responsabilidades artísticas y técnicas, nuevos contratos y oportunidades de trabajo para 2.850 colombianos que han sido vinculados como extras y figurantes»”.

¹⁹⁵ <http://entretenimiento.terra.com/la-ley-de-cine-clave-para-el-despegue-del-sector-en-colombia,7bd352c1dc2c7f6828be6996ff183fadlbzobjq5.html> (Consultado el 22 de enero de 2016).

Los beneficios que las leyes de cine han tenido sobre la producción cinematográfica en Colombia son reales y constatables a través de las cifras, no sólo por el aumento de filmes producidos, sino por el creciente beneficio económico que de ellos se deriva.

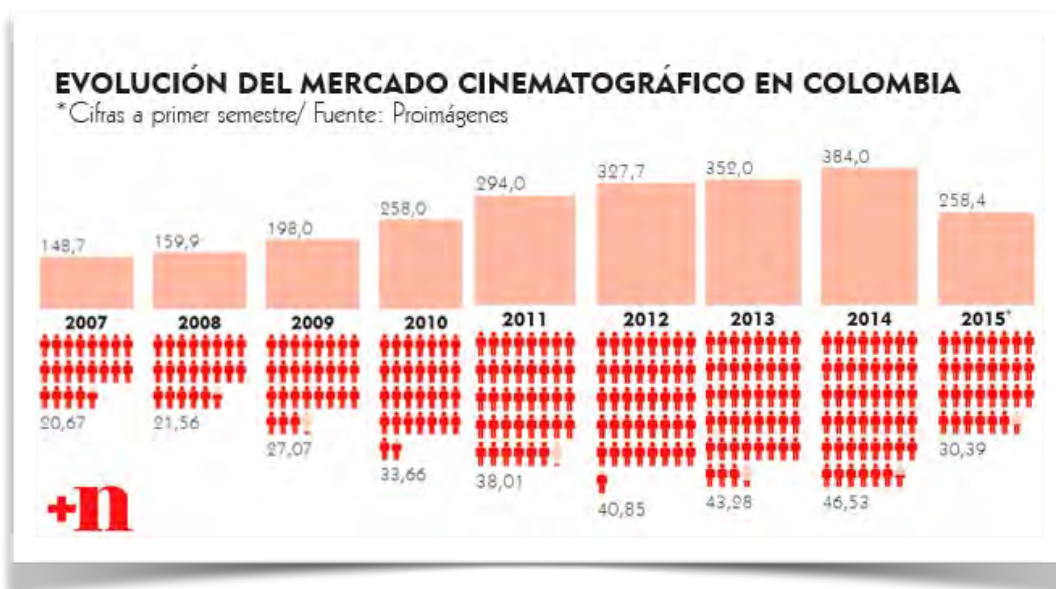


Fig. 4: Evolución del mercado cinematográfico en Colombia.

En un país donde la industria cinematográfica apenas se encuentra en los albores de poder ser llamada una industria, resulta absolutamente esencial la contribución del Estado para promocionar la creación cinematográfica que ya ha demostrado que por sí misma puede ser un motor cultural muy poderoso para consolidar y hacer visible la identidad cultural colombiana que, sin este apoyo, ineludiblemente se quedarán en el intento.

II.CONSTRUCCIONES

FÍLMICAS

arte.

Del lat. ars, artis, y este calco del gr. τέχνη téchnē.

1. m. o f. Capacidad, habilidad para hacer algo.
2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.
3. m. o f. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo.
4. m. o f. Maña, astucia.

II. 1. *Rapsodia en Bogotá*

(J. M. Arzuaga, 1963)

rapsodia.

(Del lat. rhapsodĭa, y este del gr. ῥαψωδία).

1. f. Pasaje amplio de un poema épico, y, especialmente, de alguno de los de Homero.
2. f. centón (ll obra compuesta de sentencias y expresiones ajenas).
3. f. Pieza musical formada con fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares.

Título de la película

Rhapsody in blue, Rhapsody in Bogotá

Titulo en España

Rapsodia en Bogotá

Director:	José María Arzuaga
País:	Colombia
Duración:	Cortometraje - 23 minutos
Color:	Color
Guión:	José María Arzuaga
Estreno:	1963
Localizaciones:	Bogotá (Colombia)



Equipo técnico:

Productor:	Cinesistema, Francisco Colombo
Música:	George Gershwin
Fotografía:	Juan Martín
Escenografía:	Ángel Arzuaga
Sonido:	Cinematográfica Colombiana; Estudios EXA Madrid
Narrador:	Jorge A. Vega B.
Asistente general de la producción:	Pablo Salas
Laboratorios:	Fotofil SAE
Montaje:	José María Arzuaga

Biografía del director

José María Arzuaga Virguez (1930-1987, Madrid -España-). Director, escenógrafo, pintor y escultor, español, que tras pasar los primeros treinta años de su vida en España¹ buscando la que sería su vocación definitiva, llega a Colombia en 1960, con la voluntad de hacer cine. En una primera etapa estudió administración y Derecho pero, sabiendo que éste no era su camino, hizo algunos cursos en la Escuela de Bellas Artes en Madrid, lo que le acercó al cine. Ya en esta dirección, estudió durante cuatro cursos en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid (lo que posteriormente se conocerá como Escuela Oficial de Cine) en los que escribió y dirigió sus primeros trabajos. Mientras cursaba estos estudios, un estudiante colombiano le refirió que en su país de origen se estaban dando el momento y la situación propicia para hacer cine.

Así, Arzuaga llegó a Colombia con esta disposición y dirigió un año después de su llegada, *Raíces de piedra*. Desde sus comienzos, el cine de este director estuvo encaminado a mostrar el profundo ser y la verdadera esencia de la gente común de este país. Luis Alberto Álvarez² lo describe “como un hombre de gran sensibilidad, un extranjero que, en poquísimos tiempo, fue capaz de captar maravillosamente nuestro país

¹ “OJO AL CINE- En tres películas tuyas aparece el mismo edificio a medio construir, en donde ocurre la secuencia de la violación de *Pasado el meridiano...* ¿Es otra especie de fetiche, este edificio? ARZUAGA - Oh, se trata más bien de un recuerdo. Parte de esas huellas que siempre le quedan a uno, de cuando yo vivía en Madrid. La Guerra Civil la pasé en Madrid. Ese edificio forma parte de mi mundo infantil durante la Guerra Española: la Universidad de Madrid destruida, ésa es la referencia, los edificios de la Ciudad Universitaria, cerca de la cual todavía está la casa de mis padres... ese mundo hostil, las huellas de las bombas, las estructuras de cemento armado, esos muñones como al poniente...”. CAICEDO Andrés y OSPINA Luis, “Entrevista a José María Arzuaga”. *Op. cit.*, p. 61.

² Luis Alberto Álvarez Córdoba (1945-1996, Medellín -Colombia). Ejerció su magisterio sobre cine en el Instituto Goethe de Medellín y, posteriormente, en el Centro Colombo Americano, gracias a lo que fue “tutor diestro de dos generaciones de donde surgen nuevos espectadores y quienes escriben del cine y/o hacen cine. Críticos convencidos y directores reconocidos: Carlos César Arbeláez, Santiago Andrés Gómez y Víctor Gaviria. Este último, en *El cine en busca de sentido*, afirma que Luis Alberto Álvarez llenó de sentido conceptos éticos y estéticos a dos generaciones de realizadores y cinéfilos, espectadores de Medellín”. Asimismo, fue Doctor Honoris Causa en Comunicación Social - Periodismo, en 1996, de la Universidad de Antioquia. En http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/parte_ii-b.pdf (Consultado el 1 de agosto de 2014).

inédito”³. Mientras realizaba sus metrajes, se vio obligado a dirigir cortos más comerciales, con la empresa Cinesistema⁴, lo que le permitía la financiación de sus creaciones. Así fue como logró filmar *Rapsodia en Bogotá*, producida por la compañía ya citada. La censura del país latinoamericano hizo estragos en su producción: desde la mutilación de algunos de sus trabajos (como *Rapsodia en Bogotá*) a la anulación total de su pase en gran pantalla (como le ocurrió con *Pasado el meridiano* -1965-). Las trabas que encontraba para llevar a cabo sus filmes, lo abocaron a trabajar prolíficamente en comerciales (que le valieron varios premios) y a ser uno de los directores más fecundos durante la etapa del “sobreprecio”⁵ en Colombia, durante la que llegó a hacer casi tres decenas de cortometrajes. Prefirió realizar trabajos “industriales” que le permitieran producir los más personales en lugar de hacer largometrajes más populares pero económicamente rentables. Así lo explicaba él mismo: “lo que yo trataba de hacer era un cine -quizás equivocadamente- que tuviera para mí una determinada importancia, un cine muy a nivel de autor que, ahora, repasándolo, no lo veo muy de acuerdo a unas situaciones reales, concretas. Era que yo venía con un lastre almacenado hace mucho tiempo, represado, y tal vez no tuve muy en cuenta ciertas condiciones de orden industrial. En una u otra forma, igual le ha sucedido a todo el que ha intentado hacer en Colombia cine de largometraje. Pero por ejemplo, Julio Luzardo tiene ahora en cartel una película de bastante éxito. Leí el otro día, en la prensa, que era como de tres millones la recaudación. Se trata de una comedia, un cine que a nivel de discusión -yo no la conozco todavía, pero sí he conversado mucho con amigos que la han visto-, de contenido, no significa mayor cosa, y él lo sabe. Pero ha tratado de hacer un producto comercial y ha

³ ÁLVAREZ Luis Alberto, “Historia del cine colombiano”, en *Nueva Historia de Colombia Vol. VI*, Editorial Planeta, Bogotá, 1989, p. 257.

⁴ “Cinesistema” fue una compañía de producción animada en publicidad y cortometrajes, fundada por Nelson Ramírez, Alberto Badal y Juan Agudelo en 1963. Fue una de las principales empresas de animación en Colombia hasta la segunda mitad de la década de los noventa, con importantes trabajos en la publicidad de este país.

⁵ El 6 de septiembre de 1972 se publicó la Resolución 315 de la Superintendencia de Precios, por la que se fijó una tarifa para la exhibición de los cortometrajes y largometrajes colombianos. La entidad autorizó cobrar un sobreprecio especial por cada entrada a los teatros que presentaran películas colombianas con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional. Las condiciones de dicha ley fueron: duración mínima de ochenta minutos para el largo y siete minutos para el corto; autorización del Comité de Clasificación para ser exhibida; los cortos no podían tener anuncios o menciones a personas, entidades o productos que fueran indicio de financiación; los cortos solo podían ser exhibidos con tres películas distintas y sólo cuatro semanas por película en el plazo de un año. Esto desencadenó una degeneración en la calidad del cine colombiano, que obvió absolutamente la calidad de las películas producidas y se encaminó, únicamente, a la percepción de las prebendas otorgadas por dicha Ley, conocida popularmente como “del sobreprecio”.

tenido éxito. Quizá se acercó al millón en gastos, pero ya le ha dado tres millones. Es decir, ya salvó su plata. Entonces pienso que tal vez el caso de Luzardo marque el principio de una nueva etapa para el cinematografista en Colombia, que no tenga que gastarse lo que tiene, como me ha pasado a mí, y que se quede después cinco años haciendo cuñas, cine comercial, consiguiendo unos centavos y almacenando como una hormiga, para poder hacer otra película. Eso acaba con la vida de cualquier cinematografista y, desde luego, así su obra no podrá tener jamás un significado claro. Lo que sucede es que a veces realmente causa vergüenza empezar haciendo cine de baja calidad pero comercial, con miras de hacer después algo que valga la pena. Yo personalmente, apenas pude, lo que hice fue expresar un ansia, tratar de dar algo. Creo que el propio Julio Luzardo ha sido una de las personas que ha empezado haciendo cine queriendo decir algo y también ha tenido un naufragio total. Así que su posición ahora es crear una solvencia económica, una posibilidad de poder seguir haciendo. Y me parece que esto va a ayudarlo a todo el mundo y es encomiable que Luzardo se haya arriesgado por tercera vez, porque ya van tres. [...] Es que hace aproximadamente veinte años vengo empeñado en acercarme al cine con cierta veracidad, en la medida que uno pueda dar, y no he podido hacer nada de lo cual me sienta plenamente satisfecho: ya sea porque el mensaje no pudo llegar al público, por razones de claridad o por razones de represión, de censura, o ya sea porque mi propia satisfacción con respecto a la obra no se ha visto colmada, en fin, yo no sé. He deseado transmitir mi sentido de la vida con una cierta coherencia, con un cierto ritmo. Llevo trece años en este país fabricando basura comercial y sin escapatoria, o por lo menos hasta ahora no la entreveo, a no ser que tenga que plantearme el cine que yo quiero hacer, de otra forma muy distinta, pero ya lo dice Carlos Álvarez: "Es una cosa muy grave empezar a hacerse concesiones a uno mismo", porque entonces cambia uno su modo de vivir. Ahora mi modo de vivir está ligado a algo que, por lo menor, no me interesa en absoluto, que es el comercial de jabones, o lo que sea... podría pasar a otro sistema, otra clase de cine comercial que me dé lo necesario para vivir y, quizás, para vivir con más comodidad, pero que entonces también está falto de un sentido crítico y no tiene nada que ver con lo que a uno le interesa. Sin embargo, ¡algo hay que hacer! Yo creo que quizás a uno le toque. -y esto puede parecer cobarde decirlo-, prescindir en algún momento de lo que más se quiere decir para preparar una plataforma económica desde donde surja nueva gente, desde donde se puedan crear las posibilidades de crear un cine, de interesar a posibles capitalistas, convencerlos de que el

cine puede ser un buen negocio, y que se pueden decir cosas importantes pero estando uno apoyado en algo, ¿no? Yo creo entonces que ahí podrán arrancar otros”⁶.



Fig. 1: José María Arzuaga

Entre sus producciones contamos las siguientes: En Madrid (España) dirigió sus primeros trabajos: *El solar* (1958) y *La cama número cinco* (1959). Ya en Colombia, su primera obra fue *Raíces de piedra*⁷ (largometraje, 1961); le siguieron *Rapsodia Bogotá* (cortometraje, 1963); *Ha nacido algo nuevo* (cortometraje documental, 1963); *Los verdes pastos* (cortometraje documental, 1964); *Pasado el meridiano* (largometraje, 1965); *Los bachilleres* (cortometraje, 1965); *El Dorado, tesoro de Colombia* (cortometraje

⁶ CAICEDO Andrés y OSPINA Luis, “Entrevista a José María Arzuaga”, *Op. cit.*, p. 57.

⁷ Esta película fue prohibida por la censura en Colombia, por lo que en su primer año de vida, se vio abocada al destierro y participó en diversos festivales internacionales como fueron Sestri Levante, Moscú (Rusia), Locarno, Cartagena de Indias (Colombia) y Arte (Cali, Colombia).

documental, 1966); *El arte del siglo XX* (cortometraje documental, 1967); *La ruta del buen saber* (cortometraje documental, 1968); *El Magdalena, río patrio* (cortometraje documental, 1968); *El cruce* (largometraje inconcluso, 1969); *Coltejer, 71* (cortometraje documental, 1971); *Hacia el bienestar* (cortometraje documental, 1971); *Crónica de un incendio* (cortometraje documental, 1973); *Historia de dos ciudades* (cortometraje, 1973); *Luisa, Luisa* (cortometraje argumental, 1975); *Y la lux se hizo* (cortometraje argumental, 1975); *Una vida dedicada al arte* (cortometraje documental, 1976); *Pasos en la niebla* (largometraje, 1977). Antes de morir, dejó varios textos escritos inéditos, tanto para largometraje como para cortometraje, entre los que citamos *Septiembre* (1961); *Guerra verde* (1968); *Hoyo 19* (1970); *Tres cosas hay en la vida* (1975); *Secuestro* (1977); *Dulce muerte* (1980); *El basurero* (1981) y *El doble* (1984) que fue su último trabajo para el cine colombiano.

Otros

Rapsodia en Bogotá es un cortometraje restaurado y preservado por la Fundación Patrimonio Fílmico, gracias a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo -AECID-, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Con el apoyo institucional del Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía, la Alcaldía Mayor de Bogotá, la Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y la Cinemateca Distrital de Bogotá⁸.

PREMIOS INTERNACIONALES

- Premio Perla del Cantábrico al mejor cortometraje de habla hispana en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (España) en 1963.

⁸ “Se habían ubicado únicamente copias de exhibición, tanto en los acervos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, como en la Cinemateca Distrital de Bogotá, todas incompletas. Estos materiales presentaban desvanecimiento del color original y el típico virado hacia el tono magenta, característica de la degradación natural de este tipo de emulsiones. Se hicieron pesquisas en los laboratorios en España para ubicar los negativos originales y se indagó con los coproductores españoles de TVE, pero ni en sus archivos ni en la Filmoteca Española se encontraron rastros de copias o negativos. Simultáneamente la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano había recibido aportes para la recuperación de *Rapsodia en Bogotá*. Para el cumplimiento de este objetivo se decidió conformar una copia desde los materiales disponibles, desde la cual se realizarían los procesos para la preservación”. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216.htm> (Consultado el 5 de agosto de 2014).

Reseña

Rapsodia en Bogotá es un cortometraje basado en un montaje vertiginoso de escenas cotidianas de la vida de una metrópoli emergente en los años sesenta, haciendo un recorrido circular en el que se registra un día, de un amanecer a otro. Los protagonistas son la propia ciudad y sus habitantes, que se mostrarán en diversas actitudes, en diversas locaciones a su paso por las veinticuatro horas que completan una jornada.

Arzuaga intenta hacer vivir la experiencia urbana al espectador a través de un juego visual en el que los planos se suceden al ritmo de la música de *Rhapsody in blue* que George Gershwin había compuesto casi medio siglo antes. El juego de imágenes que el productor madrileño nos propone fue lo que los pioneros del montaje ruso llamaron el montaje de atracciones. El montaje, realizado por el propio director del film, es la base fundamental para la creación del mensaje, pulido éste, sutilmente, por una breve locución en los primeros minutos de la obra. Es una narración visual articulada por el contraste y la yuxtaposición de imágenes y sonidos donde se muestran todos los aspectos de la capital colombiana.

Localizaciones

Un sinfín de luces encadenadas nos marcan el camino por el que vamos a discurrir los veintitrés minutos siguientes. Luces de autopista, de coches que circulan vertiginosamente por una ciudad que, fugazmente, también nos deja ver sus destellos en la lejanía. Así comienza *Rapsodia en Bogotá*, como una ciudad que sigue viva en la noche.

De pronto, unas letras en el suelo y un cartel luminoso nos indican que debemos detenernos⁹. Es el primer plano reconocible de la ciudad. Estamos entrando en un espacio que se adivina como una gran urbe, lo único que nos separa de ella es un peaje¹⁰ en la autopista que nos llevará a nuestra primera parada, los puentes de la Calle 26, de la Avenida de El Dorado¹¹. Esta vía lleva el nombre del lugar insigne que se nos muestra en

⁹ En el suelo y en letras de neón rojas se deja leer PARE. Es curioso que en Colombia, y en otros países de Iberoamérica, la señal de tráfico que indica la obligatoriedad de detener la marcha, está definida por el término citado en español, mientras que en España se hace con la voz inglesa STOP.

¹⁰ “El peaje, cuyo origen institucional parece poder remontarse incluso a las civilizaciones egipcia y persa, no siendo tampoco desconocido en tiempos del esplendor romano, del que lo hemos heredado, ha sufrido a lo largo de la historia una notable evolución. En la Edad Media el peaje designaba el tributo que se exigía por el soberano o por el señor feudal a quien se hubiese concedido esa facultad, para que las personas o las mercancías pudiesen transitar por determinados puntos de las vías de comunicación, cruzar un río o un puente, acceder a una ciudad, etc., recibiendo un nombre determinado en función del lugar de paso, así, «pontazgo», portorium... Se configuraba como un mecanismo apto para obtener recursos generales que no eran destinados necesariamente a construir y/o mantener la infraestructura por la que el pago del peaje autorizaba a discurrir; esto es, funcionaba el peaje a modo de verdadera aduana interior”. En <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/d/peaje/peaje.htm> (Consultado el 11 de agosto de 2014). Teniendo en cuenta que las imágenes posteriores son del aeropuerto de El Dorado de la capital colombiana, y que el coche estacionará en la Calle 26, conocida como la Avenida de El Dorado, y que las autopistas de peaje (construidas por una entidad privada que sufraga los gastos de la misma mediante el cobro a quienes la transitan) son de reciente implantación en el Distrito Capital, podemos aventurarnos a decir que el pago de tránsito que están efectuando los pasajeros del auto que se muestra es con motivo de abandonar el aeropuerto.

¹¹ Llamada así en honor a la “Leyenda de El Dorado”, en la cual se cuenta que los conquistadores españoles buscaron sin éxito en multitud de expediciones un paraje mítico con grandes reservas de oro que se encontraba en algún lugar de Nueva Granada. Restos arqueológicos fabricados en oro (como la Balsa Muisca que se halla en el Museo del Banco de la República de Bogotá) alimentaron la creencia de que El Dorado se encontraba en la Laguna de Guatavita, Cundinamarca (Colombia).

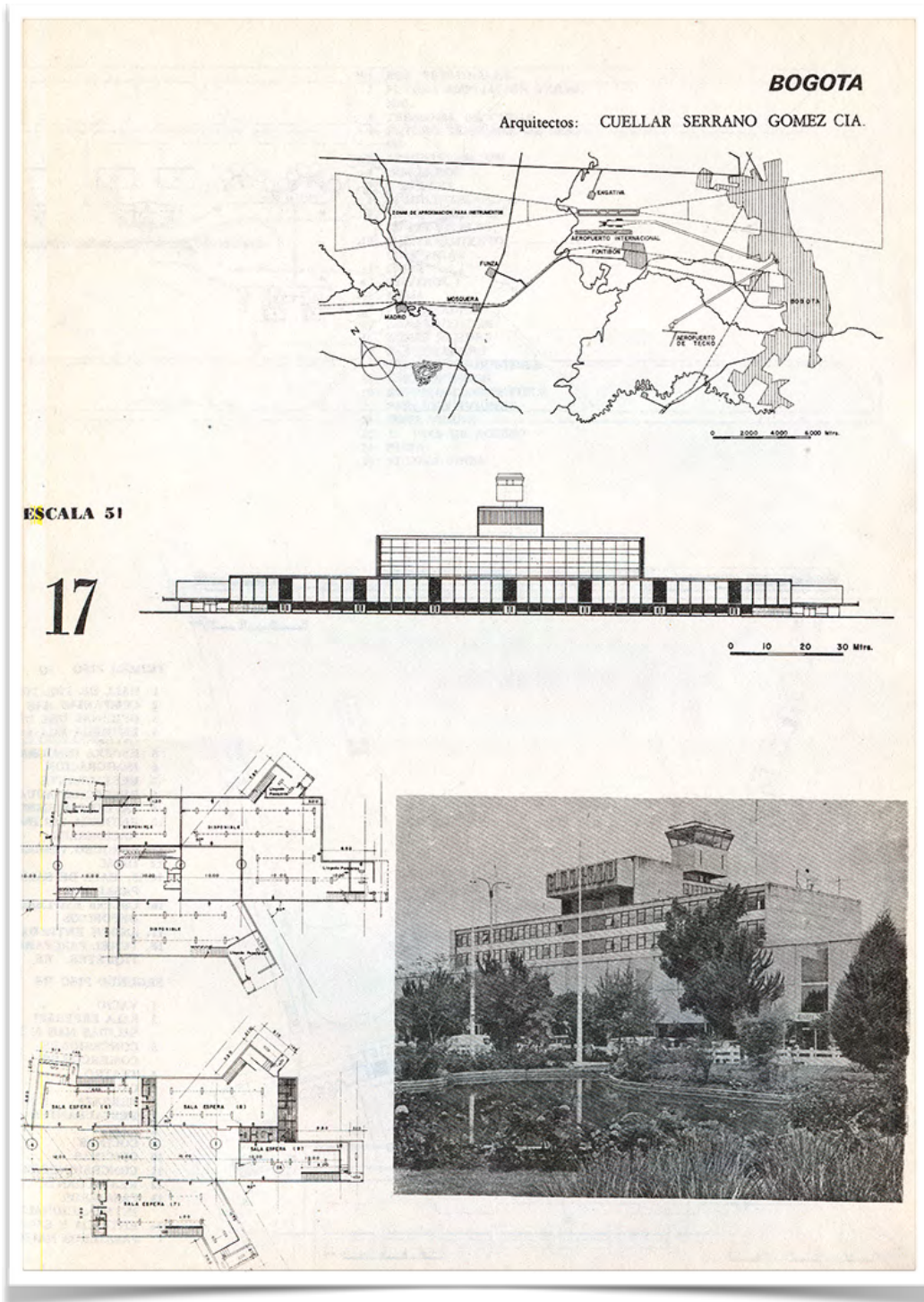


Fig. 2: Proyecto para el Aeropuerto Eldorado, por Cuéllar - Serrano - Gómez

primer lugar en este cortometraje, el aeropuerto de Eldorado de Bogotá¹². Este edificio fue promovido por la firma de arquitectos Cuéllar Serrano Gómez¹³, siendo uno de los que prestan su nombre a la compañía, el arquitecto que lo diseñó: Gabriel Serrano Camargo¹⁴. El desaparecido edificio del aeropuerto se erigía imponente, sostenido por vigas de concreto¹⁵, con una sólida base que albergaba en su centro la elevada torre de control (también en concreto), que aportaba la verticalidad triangular del conjunto. Era un edificio

¹² El edificio que nos muestran estas imágenes no se corresponde con el actual aeropuerto que ha sido recientemente construido sobre el que aquí vemos. El primigenio databa de mediados del siglo XX y fue ordenado por el régimen militar del General Gustavo Rojas Pinilla. Debido a la complejidad orográfica del terreno sobre el que se asienta esta nación iberoamericana, la aviación en Colombia ha tenido desde su llegada al país una fuerte presencia. Tanto así que en 1919 se estableció en Barranquilla la primera aerolínea de América, Aerovías Nacionales de Colombia (AVIANCA). - A esta aerolínea pertenecen los aviones que se muestran en la cinta de Arzuaga - . Colombia cuenta con 590 aeropuertos y campos de aterrizaje, de los cuales 74 son propiedad de Aerocivil, 14 de los Departamentos, 94 Municipales, 9 Militares, 185 de Fumigación y 214 Privados. El más importante y transitado es el Aeropuerto Internacional El Dorado en Bogotá (tercero en Iberoamérica, sólo por detrás de México y Brasil), recientemente reformado y ampliado en más de 100.000 metros cuadrados. El actual fue concluido en 2014 y renombrado como Aeropuerto Internacional Eldorado Luis Carlos Galán (en honor a Luis Carlos Galán Sarmiento, político colombiano, candidato a la presidencia, asesinado brutalmente durante su campaña en 1989 por su fervorosa lucha contra la corrupción y el narcotráfico).

¹³ Cuéllar-Serrano-Gómez Arquitectos (CUSEGO) sigue siendo una de las firmas de arquitectos más importantes de Colombia. Fundada en 1933 por Camilo Cuéllar (Arquitecto por el Royal Institute of British Architects), Gabriel Serrano Camargo (Arquitecto e Ingeniero por la Universidad Nacional de Colombia) y José Gómez Pinzón (Ingeniero por la Universidad Nacional de Colombia). Sus obras se caracterizaron por la austeridad, el racionalismo y la calidad constructiva, tanto funcional como estética.

¹⁴ Gabriel Serrano Camargo (Sogamoso 1909 - Bogotá 1982), Ingeniero Civil y arquitecto colombiano que participó en multitud de obras que marcaron el despegue de Colombia como una nación abocada a la modernidad, con un lenguaje arquitectónico universal, nuevas técnicas y avances en la construcción de edificios a gran escala. La producción de este arquitecto se ha inscrito en lo que en la arquitectura de Colombia se conoce como "Generación de los Nuevos" (cuyo trabajo se inscribe entre 1934-1970). El Aeropuerto de Eldorado es una de sus obras catalogadas dentro del Movimiento Moderno.

¹⁵ El concreto u hormigón es una mezcla de cemento, agua, arena y grava que se endurece o fragua espontáneamente en contacto con el aire o por transformación química interna hasta lograr consistencia pétreo. Por su durabilidad, resistencia a la compresión e impermeabilidad se emplea para levantar edificaciones, y pegar o revestir superficies y protegerlas de la acción de sustancias químicas. En España se refieren a esa mezcla por el nombre de uno de sus componentes, el cemento.

regido según los cánones de la arquitectura moderna internacional de la segunda mitad del siglo XX¹⁶.



Fig. 3: Plano de Bogotá en 1960

¹⁶ “El impacto del Movimiento Moderno se empezó a vivir en todo el mundo a mediados de siglo, bajo la modalidad mejor conocida como “Estilo Internacional”. Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción de las ciudades europeas se realizó bajo el signo de la ideología arquitectónica y urbana preconizada por los sucesivos encuentros del CIAM. En Estados Unidos, los grandes conjuntos habitacionales en altura y las unidades suburbanas prefabricadas y en serie fueron la solución privilegiada para enfrentar las crecientes demandas de vivienda. En Rusia, en el Japón, en Australia, en las nuevas naciones africanas, los edificios aislados de acero y vidrio empezaron a transformar el perfil tradicional de las ciudades. En la América Latina que atravesaba un incontenible proceso de urbanización e industrialización, fueron también las líneas depuradas de la estética de las nuevas técnicas las referencias de los acelerados ritmos constructivos. En fin, el “Estilo Internacional” no parecía encontrar barreras regionales y se logró incrustar hasta los más remotos confines del planeta; en forma simultánea, un mismo estilo arquitectónico parecía adecuado a todos los habitantes de la tierra. Las bases conceptuales de este esperanto arquitectónico estaban enraizadas en las formulaciones pioneras de la estética modernista cocinada en las décadas anteriores (racionalidad funcional, abstracción formal, geometría simple), pero su principal característica (que adquirió al dejar de ser experimentaciones aisladas y convertirse en instrumento de construcción masiva) fue la de privilegiar la eficiencia constructiva sobre cualquier otra consideración, lo que Mies Van der Rohe -tan agudo en precisar sentencias- llamó *la arquitectura vuelta construcción*”. En <http://aplicaciones.virtual.unal.edu.co/blogs/hacolombia/category/cap-vi/> (Consultado en 4 de agosto de 2014).

Como anticipamos, el automóvil que transporta a dos de los tres personajes que van a aparecer al comienzo y al final¹⁷ de esta jornada por Bogotá, se detiene en la Calle 26, cuyo nombre oficial es Jorge Eliécer Gaitán¹⁸, aunque es popularmente conocida como Avenida de Eldorado, ya que la construcción de ésta y del mencionado aeropuerto fueron, prácticamente, simultáneas. Cabe decir que, al igual que la totalidad de las ciudades erigidas de nueva planta en el continente americano, la capital andina tiene un trazado en damero con calles paralelas y perpendiculares que se cortan en ángulo recto¹⁹. La orientación norte/sur de la ciudad vieja impuesta de una forma natural por la disposición de los Cerros Orientales, paralelos a los que discurren las conocidas como “carreras” y perpendiculares las nombradas como “calles”. El punto de partida es la Plaza del Libertador Simón Bolívar (de la que, en el film, se reconoce, claramente, el Palacio de

¹⁷ Hay que decir que los protagonistas de la película son la ciudad y las personas que la habitan. El único texto del film es la breve locución del narrador extradiegético en los primeros minutos de metraje, que no se identifica con ninguno de los personajes que aparecen en la cinta. Sólo se contará con la presencia de tres personajes que contribuyen a cerrar el círculo que hace cíclica la acción con su aparición al principio y al final (en las dos madrugadas que enmarcan las 24 horas en las que transcurre la historia): dos hombres que van en coche y que arriban a un tercero que marcha a pie.

¹⁸ Establecido así en el Acuerdo 66 de 1948: “Sobre honores a la memoria del doctor Jorge Eliécer Gaitán” por el Consejo de Bogotá el 26 de agosto del mismo año. <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=10324> (Consultado el 3 de mayo de 2015).

¹⁹ A pesar de los esfuerzos de los tratadistas italianos del Renacimiento por ordenar los espacios urbanos existentes en Europa, éstos fueron en vano debido a la complejidad que conlleva reestructurar la disposición de un emplazamiento poblado y definido desde siglos antes. Esto sí fue posible tras la conquista de América en las ciudades que se fundaron de nueva planta. Este sistema de ordenación de la ciudad permite una disposición más rápida de los elementos, más cómoda (sobre todo en cuanto a lo que comunicaciones se refiere) y más versátil de cara al crecimiento urbano. En el caso de Iberoamérica, el trazado que los españoles implantaron en las nuevas ciudades tomó como referencia el campamento militar que los Reyes Católicos tenían apostado a las afueras de Granada en los últimos días de la Reconquista de España (guerra declarada por los Reinos Cristianos de la Península Ibérica a los musulmanes que se habían establecido en ella desde el año 711; se toma como fecha de inicio de la Reconquista la Batalla de Covadonga en el año 722, y como fin, la rendición del último reino islámico que sobrevivía en 1492, el Reino de Granada). Este campamento, llamado de Santa Fe (en clara oposición con la confesión de los invasores) seguía el trazado de los castros romanos. SOLANO Francisco de, “Estudios sobre la ciudad iberoamericana”, *Editorial CSIC-CSIC Press* (1983). <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/794/864> (Consultado el 12 de febrero de 2014).

Nariño²⁰), erigida sobre el lugar en el que se hallaron las primeras construcciones de la recién fundada ciudad durante el periodo colonial.

La ampliación de la Calle 26, en 1952, para conectar el centro de la ciudad con la base aérea fue una de las actuaciones que formaban parte de la modernización urbanística que se estaba llevando a cabo en Colombia desde los años treinta, fecha en que arribó el arquitecto de Karl Brunner²¹ que se encargó del Plan Regulador de Bogotá cuyos proyectos se dilataron hasta casi 1970²². La mejora en las vías de comunicación es un elemento crucial en la modernización de las ciudades, de ahí la importancia de remodelar determinadas arterias, no sólo en la extensión o dirección de las mismas, sino también en la mejoría de tránsito sobre ellas. Así, comienzan a ver la luz en el Distrito Capital los

²⁰ El Palacio de Nariño, también conocido como Casa de Nariño o Palacio de la Carrera es la Sede del Gobierno de la Nación de Colombia. Erigido en uno de los costales de la Plaza del Libertador Simón Bolívar, fue el lugar donde nació uno de los próceres de la independencia, Antonio Nariño. El Palacio, fue construido en el predio en el que se sitúa la casa original, por Gastón Lelarge y Julián Lombana, y fue inaugurado el 20 de julio de 1908 para conmemorar la Independencia de Colombia de la Corona Española. El edificio, de estilo neoclásico, ha sido ampliado y remodelado en 1972. En sus jardines se encuentra el Observatorio Astronómico, construido por Fray Domingo de Petrés (quien construyó también la Catedral de Bogotá) cuyo primer director fue José Celestino Mutis y que, actualmente, pertenece a la Universidad Nacional.

²¹ Karl Heinrich Brunner von Lehenstein (1887-1960), ingeniero y arquitecto austriaco llegado a Colombia durante el gobierno del presidente Enrique Olaya Herrera. Entre 1934 y 1939 dirigió el Departamento de Urbanismo de Bogotá desde el que se promovió la modernización de la capital colombiana con un plan de actuaciones urbanísticas que incluía la construcción de bulevares, plazas ajardinadas, extensas vías de comunicación, etc.

²² “Durante la administración de Jorge Eliécer Gaitán como Alcalde de Bogotá, Brunner permaneció incorporado al Departamento Municipal de Urbanismo con el fin de culminar el diseño de un Plano general de Urbanismo que permitiera colocar a la ciudad en el lugar de las urbes más modernas del capitalismo desarrollado. Desde esta posición, Brunner comenzó su labor teórica y práctica sobre la ciudad. A nuestro juicio, Brunner trabajó sobre dos aspectos básicos en la Capital: La apertura de avenidas monumentales, y la institucionalización de una política para la construcción de barrios obreros en la ciudad. [...] La ampliación de vías como la Avenida Caracas del centro hacia el Norte; la Calle Real, hoy carrera séptima; la prolongación de la carrera décima al norte, sobre la Iglesia de San Diego, y la continuidad de la calle 26, y la ampliación del legendario “Paseo Bolívar” fueron entre otros, algunos de los principales aportes de Brunner sobre el área central de la ciudad y definitivos para consolidar el proceso expulsivo de los barrios obreros del centro de la ciudad”. En ACEBEDO RESTREPO Luis Fernando, *La Perseverancia: Historia de la segregación de un barrio obrero*, Tesis (Arquitectura), U.P.B. Medellín, 1995. http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/investigaciones/otras/dubo_1995_brunner.pdf (Consultado el 2 de agosto de 2014).

puentes vehiculares²³, una de las señas de identidad de la mencionada calle que es una de las más modernas y amplias de la ciudad, con cuatro calzadas (dos de ellas de carriles rápidos y otras dos para tránsito lento) que en algunos tramos se convierten en seis (dos adicionales para tráfico local). Siguiendo la verticalidad que traza esta calle justo en el momento en el que el coche se detiene, nuestros ojos desembocarán en el Cerro más insigne para los bogotanos, el de Monserrate, coronado, a 3.152 metros de altitud, por el santuario²⁴ que lleva el mismo nombre.

²³ Bogotá tiene cerca cuatrocientos puentes vehiculares de los que treinta estaban contruidos antes de la llegada del siglo XX, desde el cual, se llevaron a cabo los demás, lo que nos da muestras del ritmo de crecimiento vertiginoso que ha experimentado la capital colombiana desde los primeros años del siglo pasado. “Los primeros puentes de la capital se contruyeron sobre los ríos que en la época de la Colonia dividían la ciudad, especialmente San Francisco sobre la hoy Avenida Jiménez y el río San Agustín en la calle 6. Durante todo el período colonial Bogotá contó con cinco puentes principales que permitían la movilidad de sus habitantes: el San Francisco, el San Agustín, el San Victorino, el Lesmes y el Giral. Mientras hoy, después de casi dos siglos, la capital del país cuenta con 387 puentes vehiculares, sin incluir con los que se contruyeron en la fase tres de Transmilenio, para 1894, Bogotá contaba con 30 puentes, la mayoría ubicados a lo largo de los ríos San Agustín y San Francisco. Pero en el siglo XX, según crónica de Mercedes Solano Plazas, especialmente a partir de los años cuarenta, se empieza a dar el crecimiento de la ciudad hacia todas las latitudes: sur, norte, oriente y occidente. Es así como se dan los primeros estudios y se conocen incipientes propuestas para construir puentes vehiculares que permitieran el paso de los automotores en menor tiempo, dado que sus vías no tenían la capacidad para que el tráfico fluyera, especialmente en sitios neurálgicos como Puente Aranda”. En <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/10-2012-bogot%C3%A1-tiene-387-puentes-vehiculares.html> (Consultado el 10 de agosto de 2014).

²⁴ El Cerro de Monserrate y su Santuario es el más conocido de la ciudad de Bogotá, como lo es el de Monserrat en Barcelona (España), del que el colombiano toma su nombre. “Cuando Gonzalo Jiménez de Quesada escogió el sitio para fundar a Santa Fe le llamaron la atención los dos enormes cerros que circundaban la llanura aprovechando el misterio y la presencia majestuosa de ellos, en su cima puso dos cruces de gran tamaño, un siglo mas tarde don Juan de Borja, Presidente del Nuevo Reino de Granada, autorizó a don Pedro Solís de Valenzuela en 1640 la construcción de una capilla dedicada a la Virgen Morena de Montserrat. [...] Don Pedro Solís, artífice de esta obra, quiso que no terminara allí, sabía bien que el lugar era ideal para un monasterio, que finalmente fue terminado en 1657. [...] Desde aquella época, cada día, miles de creyentes suben con devoción los escalones que llevan al santuario en la cumbre como acto penitencial. Mientras que otros miles de turistas, deportistas o curiosos llegan a pie, en funicular o teleférico”. <http://www.cerromonserrate.com/es/> (Consultado el 10 de agosto de 2014).

La ciudad aún está dormida cuando la cámara aterriza en el centro de la capital, concretamente en la Carrera 10 con la Calle 16. Todavía hoy se reconoce el “horroroso”²⁵ letrero de “Seguros Bolívar” que corona el edificio de esta compañía²⁶, obra también, de la firma de Arquitectos Cuéllar Serrano Gómez, responsables de multitud de construcciones de este periodo, que contribuyen sobremanera a la modernización de la capital iberoamericana. Otras obras de este estudio de arquitectura, que aparece en el film, son



Fig. 4: Vista aérea del “Club Los Lagartos”

²⁵ Así lo clasifican en la revista de arquitectura PROA (una de las más importantes revistas de arquitectura de Colombia), en el análisis que le dedican en sus páginas a este edificio: “La fotografía de la fachada principal que aquí se publica permite apreciar la magnitud y categoría de este edificio, el que por su composición plástica podría ocupar lugar destacado en cualquiera de las metrópolis más adelantadas. Lamentablemente, la sección de propaganda de la Compañía “Seguros Bolívar” ordenó, como distintivo, bautizo o denominación del edificio, un horroroso anuncio cuya estructura colosal, colocada sobre la construcción, perjudica notoriamente su digna apariencia. Este despropósito demuestra que muchos de nuestros destacados dirigentes de empresas, en materia de estética urbana, tienen algunas ideas, pero le faltan otras, las más sutiles”. Revista PROA 104, (octubre de 1956), p. 15.

²⁶ Este edificio fue construido entre 1954 y 1956. Es una construcción pensada para la vida moderna. Cuenta con amplias zonas subterráneas para el aparcamiento, cafetería que paliará los efectos de la jornada completa de los trabajadores, etc. El levantamiento de su estructura fue un hito en la arquitectura colombiana, así lo explican en las páginas que la revista PROA dedica a describir el inmueble: “La estructura de sus 19 pisos que cubren unos 33547 metros cuadrados es de tipo reticular cerrado y tomó, a partir de las cimentaciones, 70 días útiles para ser totalmente levantada y debidamente terminada. Este plazo se considera como un record en los anales constructivos colombianos”. *Ibidem*, p. 13.

el Club Los Lagartos²⁷ y el Edificio Ecopetrol²⁸. El primero se encuentra en la localidad de Suba²⁹ donde se hallaba la zona de cultivo agrícola de los Muiscas. En su interior se

²⁷ El origen del nombre de este club está relacionado con un término utilizado en el hablar popular de los habitantes de la capital colombiana. Así lo recoge la Revista PROA: “En jerga bogotana se dice “lagarto” al individuo inoportuno y chocante. El vocablo se torna cariñoso si se habla entre amigos; expresa entonces juvenil benevolencia y sincera amistad. “Lagartos” en el sentido de camaradería, fueron Antonio Rivera, los amigos que un día le solicitaron sus servicios de periodista para que exaltara una joven asociación. “Club de los 50 Lagartos” fue el nombre que Rivera dio a la crónica que le habían encargado sus amigos y éste es el origen del nombre de este Club. Revista PROA n° 12, *El Club de “Los lagartos”*, (mayo de 1948), p.7.

²⁸ El edificio para albergar la sede de las oficinas de la Empresa Colombiana de Petróleo fue proyectado por Gabriel Serrano Camargo en 1954, concluyéndose la obra en 1958. A pesar de ser un edificio de oficinas, la calidad de su diseño le fue merecedora del Primer Premio Nacional de Arquitectura en 1962. “Su mérito, como el de la casi totalidad de las obras importantes de arquitectura en el siglo XX en Colombia, estriba en ser una inspirada adaptación colombiana de las ideas surgidas en otras latitudes. Al decir de los colaboradores de Gabriel Serrano, el edificio Lever House, en Nueva York, de la firma Skidmore, Owings & Merrill, levantado hacia 1949-51, ejerció una especial influencia sobre éste, y de ahí el diseño de un acceso principal en primer piso enmarcado por un vacío con pilotes aislados, el cual es uno de sus rasgos más notables. Aún sin la famosa originalidad, las fachadas de Ecopetrol seguirán estando exquisitamente dotadas de la armónica elegancia proporcional y sensibilidad en el uso de los materiales que sólo otorga un inspirado y veterano dominio del oficio de diseñador o una refinada maestría en las decisiones de diseño. El «traje» formal de Ecopetrol, así como su volumetría, no es el resultado de un momento de inspiración, sino de largos años de un proceso de ensayo y error en el laboratorio arquitectónico de la firma. No hay allí tanteos o experimentaciones, sino un total control de los recursos arquitectónicos espaciales y plásticos”. TÉLLEZ CASTAÑEDA Germán. “Edificio de Ecopetrol en Bogotá: Gabriel Serrano”. *Revista Credencial Historia*, n° 114. Bogotá (Colombia), junio 1999. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio1999/ecopetrol-german-tellez> (Consultado el 10 de julio de 2014).

²⁹ La Localidad de Suba es la número 11 del Distrito Capital de Bogotá. Está ubicada en el norte de la ciudad y recibe su nombre del muisca “Flor del Sol”. Durante la etapa precolombina esta zona estaba destinada a las labores de labranza mientras que en la actualidad es una zona residencial satélite de la gran ciudad.

encuentran el humedal³⁰ y la Laguna de Tibabuyes³¹ donde éstos realizaban sus ceremonias. Esta amalgama entre las raíces y la modernidad hacen de éste un espacio

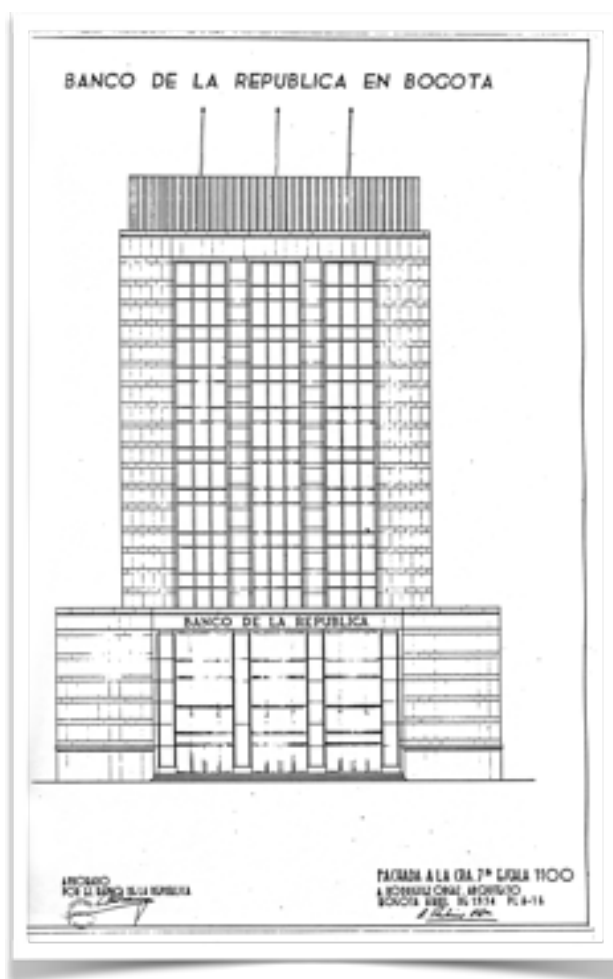


Fig. 5: Banco de la República. Plano de la fachada

³⁰ “Los humedales son ecosistemas de gran valor natural y cultural, constituidos por un cuerpo de agua permanente o estacional de escasa profundidad, una franja a su alrededor que puede cubrirse por inundaciones periódicas (Ronda hidráulica) y una franja de terreno no inundable, llamada Zona de manejo y preservación ambiental. Estas áreas (Ronda hidráulica y Zona de manejo y preservación ambiental) deben tener un tamaño acorde con las características ecosistémicas particulares. Estos ecosistemas están asociados a las cubetas y planos de desborde de los ríos, razón por la cual su biota, los flujos de nutrientes, materia y energía están adaptados a las fluctuaciones y comportamientos de sus sistemas hídricos asociados”. Política de Humedales del Distrito Capital. Alcaldía Mayor de Bogotá, D. C. Departamento Técnico Administrativo de Medio Ambiente (DAMA). Bogotá (Colombia), 2006. oab.ambientebogota.gov.co/.../politica_de_humedales_distrito_2005.pdf (Consultado el 13 de junio de 2014).

³¹ El Humedal de Tibabuyes (tierra de labradores, en muisca), o de Juan Amarillo como también se lo conoce, es uno de los más grandes de toda la ciudad. Constituye un ecosistema de gran importancia cultural, histórica y medioambiental. Se encuentra entre las localidades de Suba y Engativá y recibe su cuenta de los ríos Salitre y Negro.

muy atractivo. Para la realización de las obras de nueva fábrica, se convocó un concurso que ganó la sociedad de arquitectos ya mencionada. El proyecto presentado no tuvo buena acogida entre el público con menos formación arquitectónica por ser demasiado innovador en su planteamiento, pero lo cierto es que la obra acometida fue un éxito y un referente en materia constructiva de la Bogotá de mediados del siglo pasado. Son construcciones desprovistas de artificio, que armonizan con el entorno que las rodea, imbricándose entre ellas gracias a los grandes ventanales que jalonan sus muros. El interior, acorde con estas premisas, mereció también el elogio de quienes visitaron este Club en aquella fecha³². Como se aprecia en las imágenes, en este bello paraje de la sabana se pueden realizar multitud de actividades (hacer esquí acuático, saltar de trampolín en piscina olímpica, almorzar plácidamente, practicar fútbol, tenis, etc.) que hacen las delicias de todas las generaciones.

Pero este rejuvenecimiento del Distrito Capital (en aquel tiempo Distrito Especial³³) no sólo le será encomendado a esta compañía de arquitectos, sino que otros también serán partícipes de él. Así le ocurre a Alfredo Rodríguez Orgaz³⁴ que diseñará uno de los

³² Revista PROA 012. Bogotá (Colombia), mayo de 1948, p. 8.

³³ Bogotá es Distrito Capital a partir de la aprobación de la Constitución de 1991 de Colombia. Hasta entonces, y desde el Decreto Legislativo 3640 de 17 de diciembre de 1954, aprobado por el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, Bogotá rezaba como Distrito Especial.

³⁴ Alfredo Rodríguez Orgaz (1907-1994, España) arquitecto madrileño que tras el estallido de la Guerra Civil Española llega a Colombia (en 1939), país en el que permanecerá hasta 1963. En un principio se integró a la firma de arquitectos Child-Davila y Luzarno & Cía, y posteriormente en la firma Sáenz de Urdaneta. Poco tiempo después fue contratado por la Curia Metropolitana y por el Banco de la República que le encargaron tanto las reformas de los edificios ya existentes de estas entidades como la creación de los de nueva planta. Poco a poco Rodríguez Orgaz se fue haciendo con los contratos de mayor envergadura e importancia económica debido a que era el arquitecto asesor de los dos entes con mayor capacidad económica del país. Esto le ocasionó un éxito y una fama de enormes proporciones, despertando la envidia del pequeño grupo de arquitectos que hasta su llegada se había ocupado de los proyectos que ahora le eran encargados a él.

edificios más importantes del país, el Banco de la República³⁵; a Bruno Violi³⁶ que en la

Fig. 6: Edificio del Banco de la República de Colombia en Bogotá



³⁵ El edificio del Banco de la República de Colombia fue erigido en Bogotá en 1953 en un solar exento, delimitado en el norte por el Parque de Santander, en el sur por la Avenida Jiménez de Quesada, en el oeste por la Carrera Séptima y en el este por la Carrera Sexta. Fue una obra única y de trascendencia internacional, tanto por los complejos estudios que hubo que hacer para su levantamiento (ya que era uno de los más altos edificios de la ciudad hasta que se construyó el edificio sede de la compañía de vuelos Avianca en 1966) y porque se utilizaron en su consecución materiales y elementos completamente novedosos en las construcciones colombianas: grandes bóvedas, cámaras blindadas, complejo equipo mecánico del edificio, central eléctrica independiente, aire acondicionado, calderas, central telefónica, etc. Construido según las directrices del Movimiento Internacional, el arquitecto tuvo que hacer varios proyectos antes de ser aprobado el que finalmente se llevó a cabo en 1954. Es un edificio de planta rectangular dividido en dos cuerpos. El primero está conformado por las cuatro primeras plantas y se caracteriza por su horizontalidad mientras que, sobre éste, se erigen las diez plantas restantes que, con una superficie menor en su base, ya que el edificio se retranquea en sus laterales, destaca por su verticalidad.

³⁶ Bruno Violi (Milán 1909 - Bogotá, 1971) arquitecto de origen italiano que trabajó en Colombia, fundamentalmente en Bogotá, desde su llegada en 1939. Trabajó para el estado colombiano en la oficina de Edificios del Ministerio de Obras Públicas y con Leopoldo Rother en las obras de la Ciudad Universitaria. Se enmarca en el cuadro de arquitectos del Movimiento Moderno siendo el método fundamental de su trabajo, el dibujo con un énfasis especial de las luces y las sombras. “Violi nos presenta bocetos sobre totalidades posibles empleando la luz para impresionar en vez de definir, considerándola como componente espacial de la arquitectura; a este respecto el asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado revelándonos la admiración, la reverencia y el respeto, a través de la impresión y los efectos emocionales que invaden el ánimo del espectador”. CASTELLANOS Giovanni, “Luz y sombra en la obra de Bruno Violi”, *Revista Nodo* 6, Vol. 3, Año 3, (enero-junio de 2009), pp. 35-60 .

misma calle (la Avenida Jiménez³⁷) construye el edificio sede del diario *El Tiempo*³⁸; a



Fig. 7: Dibujo de la Fachada de *El Tiempo*

³⁷ Esta avenida recibe ese nombre en honor al fundador de la ciudad Gonzalo Jiménez de Quesada. Esta vía es la Calle 12 y llama poderosamente la atención porque, como vemos en múltiples planos de *Rapsodia en Bogotá* y a diferencia de la generalidad de las calles de las ciudades iberoamericanas que corren paralelas y perpendiculares entre sí, esta arteria tiene un trazado curvo. Esto se debe a que está construida sobre el curso del río San Francisco que ha quedado sepultado bajo su discurrir. En 1988 el arquitecto Rogelio Salmona diseñó una remodelación para parte de esta avenida (concretamente la que discurre entre las Carreras 1 y 10) en la que se pretendía llevar a cabo la recuperación simbólica de la presencia de este importante río de Colombia en un lugar que sirviera de integración social y urbana. A este tramo de la Avenida Jiménez se le conoce con el nombre de Eje Ambiental por pretender la concesión entre dos ambientes: el de la gran ciudad y el camino que lleva a Monserrate.

³⁸ *El Tiempo* es uno de los periódicos más importantes de tirada nacional en Colombia. Fue fundado en 1911 por Alfonso Villegas Restrepo y para conmemorar su 50° Aniversario se le encargó al arquitecto italiano Bruno Violi la realización de un nuevo edificio que albergara su sede. Erigido en la esquina de la Carrera 7 con Avenida Jiménez, el edificio cuenta con dos fachadas sobre un solar irregular que lo obligan a disponer su planta en forma de “L”. Es un edificio construido en concreto, con 7 pisos de altura horadados por multitud de vanos que facilitan la iluminación natural del interior. “El diseño de la superficie de fachada se ha hecho con un estudio de planos de luz y sombra, los pilares se exaltan, dejándolos en nichos que los hacen valorar en un primer plano. Las vigas se marcan y definen francamente aumentando el relieve de toda la concepción arquitectónica”. VIOLI B., “Edificio para *El Tiempo* en Bogotá”, *Revista PROA* 141 (1 de Enero de 1961). www.banrepcultural.org/sites/default/files/proa141.pdf (Consultado el 3 de marzo de 2014).

Leopoldo Rother³⁹ que construye en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional el Estadio Alfonso López Pumarejo⁴⁰; y a tantos otros que incluso se mantienen en el anonimato, como le ocurre al arquitecto del edificio del Banco de Bogotá⁴¹.

Pero Arzuaga no sólo se limita a registrar los momentos frenéticos de la gran ciudad, además del mencionado Club aparecen otras zonas verdes. Y es que Bogotá es una ciudad rica en estos espacios, no sólo en parques diseñados para el esparcimiento de sus ciudadanos, sino también en áreas naturales protegidas⁴² que permiten la conservación

³⁹ Leopold Siegfried Rother Cuhn (Breslau, 1894 - Bogotá, 1978), fue arquitecto, urbanista y profesor alemán -aunque actualmente, su ciudad natal, Breslau, forma parte de Polonia por las restituciones impuestas a Alemania al término de la Primera Guerra Mundial-, contemporáneo de Charles Édouard Jeanneret-Gris (conocido como Le Corbusier) y Walter Adolph Georg Gropius, que durante su etapa de formación estuvo en contacto con la Escuela de la Bauhaus como su estilo constructivo posterior lo demuestra. Trabajó como Arquitecto del Estado alemán hasta que con la llegada del partido nazi al poder, se ve obligado al exilio por presentarse dudas respecto a su origen semítico, por lo que marchará a Colombia en 1936 y obtendrá la nacionalidad de este país en 1948. No sólo fue el responsable de la construcción del Estadio López Pumarejo, sino que fue el encargado de la totalidad de la Ciudad Universitaria en que se encuentra, entre otros importantes proyectos del país. Fue profesor de importantes universidades colombianas como la Universidad Nacional, La Pontificia Universidad Javeriana, la Universidad de los Andes y la Universidad de la Gran Colombia.

⁴⁰ El Estadio de Fútbol Alfonso López Pumarejo (Presidente de la República de Colombia entre 1934-1938 y 1942-1945; fue el responsable de que Leopoldo Rother trabajara para el gobierno de Colombia en la Dirección de Edificios Nacionales) fue construido por Leopoldo Rother en 1938 para constituirse en la primera sede de los Juegos Bolivarianos de 1938. Se encuentra en el recinto de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Colombia (universidad pública de la nación, sita en la Carrera 30 con Calle 45, cuya magnitud en tamaño y en la calidad de sus investigaciones la han llevado a ser una de las más importantes del país) en Bogotá y tiene capacidad para 12000 espectadores.

⁴¹ El edificio construido en 1960 para albergar la sede del Banco de Bogotá (aunque ya ha perdido esta función en beneficio de otro más moderno y de mayor tamaño) se le debe a las firmas "Lanzetta Pinzón y Cía. Ltda." y "Martínez Cárdenas y Cía. Ltda." con la asesoría de "Skidmore Owings & Merrill". El Edificio tiene dos volúmenes, uno con mayor base que consta de cinco pisos que se reservó el Banco para sus oficinas, y otro, una gran torre de 17 plantas que fueron destinadas a oficinas privadas. Está situado en la Avenida Jiménez de Quesada con la Carrera 10 y fue, en el momento de su construcción, el edificio más alto de la ciudad. Está cimentado sobre pilotes de concreto sobre los que se levanta la estructura de acero revestida por aluminio anodizado, spandrelite y vidrio. *Revista PROA* 137 (julio de 1960).

⁴² Las áreas naturales protegidas de Bogotá están conformadas por humedales, alamedas y reservas forestales en los que se halla fauna, flora y paisajes originarios de la región. Así mismo está regulada la protección de las conocidas como áreas de manejo especial, conformadas por los espacios que influyen en el aluvial del Río Bogotá. El organismo encargado de velar por el buen funcionamiento y uso de los citados espacios es el Instituto Distrital de Recreación y Deporte, creada por el Concejo de Bogotá a través del Acuerdo n° 4 de 198.

de la flora y la fauna autóctonas. Se cuentan más de mil parques urbanos⁴³ en el Distrito Capital siendo los más transitados el Parque de Simón Bolívar y el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera (registrado en el film en el primer amanecer) y, en la fecha en la que se realiza *Rapsodia en Bogotá*, el ya extinto Parque del Centenario, del que se muestran las atracciones en este cortometraje⁴⁴.

⁴³ Los parques de Bogotá están repartidos por las veinte localidades que constituyen el Distrito y están integradas por elementos lúdicos de carácter público a disposición de los ciudadanos. La clasificación de los parques distritales está recogida en el artículo 230 del Decreto 619 de 2000, modificado por el artículo 180 del Decreto de 2003 y es la siguiente: “Parques de escala regional: son espacios naturales de gran dimensión y altos valores ambientales, de propiedad del Distrito Capital, ubicados total o parcialmente fuera de su perímetro; Parques de escala metropolitana: son áreas libres que cubren una superficie superior a 10 hectáreas, destinadas al desarrollo de usos recreativos activos y/o pasivos y a la generación de valores paisajísticos y ambientales, cuya área de influencia abarca todo el territorio de la ciudad; Parques de escala zonal: son áreas libres, con una dimensión entre 1 a 10 hectáreas, destinadas a la satisfacción de necesidades de recreación activa de un grupo de barrios, que pueden albergar equipamiento especializado, como polideportivos, piscinas, canchas, pistas de patinaje, entre otros; Parques de escala vecinal: son áreas libres, destinadas a la recreación, la reunión y la integración de la comunidad, que cubren las necesidades de los barrios. Se les denomina genéricamente parques, zonas verdes o cesiones para parques; anteriormente se les denominaba cesiones tipo A; Parques de bolsillo: son áreas libres con una modalidad de parque de escala vecinal, que tienen un área inferior a 1.000 m², destinada fundamentalmente a la recreación de niños y personas de la tercera edad”. <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=3769> (Consultado el 13 de enero de 2016).

⁴⁴ El Parque del Centenario se situaba en la Carrera 5 con Calle 26 (Avenida de Eldorado), muy próximo al lugar en el que el protagonista de *Rapsodia en Bogotá* se baja y posteriormente se sube a su coche. “En la parte alta del parque de la Independencia, en la carrera 5ª con calle 26, y bajo la sombra de frondosos árboles, reposa la réplica de un carrusel importado desde París por el presidente Rafael Reyes a comienzos del siglo XX. Se sabe que, mediante el acuerdo 14 de 1906, el gobierno autorizó a un señor de apellido Peinado para instalar el juego, hasta entonces desconocido en Bogotá, en el parque Centenario, que quedaba al final de la avenida de la República, hoy Carrera 7, frente al parque de la Independencia. Los vecinos del parque lo recuerdan como un enorme y colorido carrusel de tracción humana, conformado por 20 caballos tallados en madera, sobre los que montaron felices tanto los más nobles bogotanos de la época como los más humildes. [...] Decenas de niños y sus padres hacían fila para disfrutar de la pieza, que fue trasladada al parque de la Independencia, donde se encuentra actualmente, cuando el parque Centenario desapareció para darles paso a los puentes de la calle 26. En su nueva sede, la joya de madera fue remplazada por una atracción metálica, la misma que se mantiene hasta hoy, fabricada por la compañía Constructores Mecánicos Asociados Limitada. A pesar del valor histórico que tiene, ni el Instituto Distrital de Recreación y Deporte (IDRD), ni el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural conocen los motivos y la fecha exacta en que fue cambiada. Hoy, lejos de ser una atracción infantil, el carrusel se ha convertido en un monumento al vandalismo y la indolencia. De los 20 caballos no queda ni el rastro, pues, poco a poco, en los últimos cinco años, las piezas han sido robadas. [...] Lo más triste es que, pese a que el parque cuenta con dos guardias de seguridad privada y con igual número de perros, el carrusel no es respetado ni a plena luz del día”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12379312> (Consultado el 16 de agosto de 2014).

Espacios de esparcimiento son también las plazas, elemento urbanístico pródigo en la ciudad. Además, son plazas utilizadas en todo el sentido de su definición: son lugares anchos y espaciosos en los que convergen diversas calles, donde los vecinos se encuentran y donde se celebran las fiestas, ferias o mercados⁴⁵. Así lo vemos en esta cinta en dos ejemplos: el mercado de la Plaza de España⁴⁶ y la Plaza de las Cruces. En la primera se sitúa el mercado. Aún hoy, en toda Colombia, se sigue haciendo uso de la práctica mercantilista de la misma manera que en sus orígenes. En determinadas plazas, cada día o periódicamente, los vendedores desempacan su mercancía instalándose por todo el recinto, para volverla a recoger a la caída de la tarde. Así ocurría también en la Plaza de las Cruces⁴⁷ donde se instalaban los mercaderes de venta al por menor. Pero la plaza no será lo único que veamos de estos barrios. Arzuaga los recorre también a vista de pájaro y nos muestra las cúpulas de las iglesias, los tejados de sus casas, la atmósfera de Bogotá. La iglesia de Nuestra Señora del Carmen de las Cruces⁴⁸ se reconoce por sus cúpulas, cuatro en total, de las que tres (las más pequeñas) rematan los volúmenes que componen su fachada y una cuarta dispuesta sobre el crucero, singular ésta en Bogotá por recordar a la cúpula de la Catedral de Florencia, con listones blancos que unen los cascos que la componen. Pero no son las únicas. En pocos segundos la sinfonía de cubiertas y fachadas que se nos muestra en el film nos permite descubrir, casi en un abrir

⁴⁵ El origen de las plazas de mercado en Colombia se remonta hasta la Colonia, cuando éste tenía lugar en la Plaza Mayor, actual Plaza de Simón Bolívar. Según la población aumenta y, con ella, el espacio urbano, surge la necesidad de crear más emplazamientos para tal fin, que puedan satisfacer las necesidades principales de la población emergente. Estos mercados buscan plazas, generalmente cercanas a las iglesias (lugar en el que convergen multitud de fieles a horas concretas en las que hay culto en el templo, lo que facilita la afluencia de gente a la plaza). Actualmente estos espacios están regulados por el Instituto de Economía Social, que se encarga de velar por su buen funcionamiento y hacerlas rentables.

⁴⁶ La plaza de España de Bogotá está ubicada en el barrio Voto Nacional, perteneciente a la localidad de Los Mártires, entre las Calles 10 y 11 y las Carreras 18 y 19. Es una plaza insigne, enmarcada por edificios señeros de la ciudad (el hospital de San José, el Liceo Nacional Agustín Nieto Caballero y la fábrica de Pastas Gallo -cuya fachada se reconoce fácilmente en el metraje gracias al logotipo que contiene un gran gallo en una circunferencia). Esta plaza ha sido reformada en diversas ocasiones como se puede apreciar en la actualidad y en *La estrategia del Caracol*.

⁴⁷ A pesar de que este sector empezó a poblarse desde el siglo XVII, Las Cruces fue el primer barrio de clase obrera de la capital colombiana. Construido a principios del siglo XX se encuentra en la localidad de Santa Fe, entre las Calles 3 y 1, la Carrera 10 y la Transversal 3. En este barrio nació y creció Jorge Eliécer Gaitán, hecho que aún recuerdan sus pobladores y del que presumen profundamente.

⁴⁸ Edificada en 1665 y destruida en 1827, la actual es contemporánea de la plaza en que se encuentra, de los últimos años del siglo XIX.

y cerrar de ojos, las maravillas que la arquitectura colonial⁴⁹ y republicana⁵⁰ dejaron, a escasos metros la una de la otra, en la capital andina. La Catedral Primada⁵¹, la iglesia de

Fig. 8: Casa de la Moneda



⁴⁹ Ejemplos maravillosos de arquitectura colonial se encuentran en la Localidad de La Candelaria, que es la número 17 y más pequeña de la ciudad. En sus límites encontramos gran cantidad de edificios insignes tanto de la colonia como del periodo republicano. Entre otros podríamos citar la Casa de Nariño, el Palacio Liévano, el Teatro Colón, el Museo de Arte Colonial, la Casa de la Moneda, y un largo etcétera.

⁵⁰ Se llama Arquitectura Republicana en Colombia al estilo ecléctico (generalmente de influencia francesa) que se llevó a cabo en el país desde la mitad del siglo XIX (concretamente a partir de su independencia -20 de julio de 1810-) hasta los primeros años del siglo XX.

⁵¹ La Catedral Primada de Colombia, Sacro Santa Basílica de la Inmaculada Concepción de María, está situada en la Plaza de Simón Bolívar, en la Carrera 7 a la altura de la Calle 10. Fue diseñada por Fray Domingo de Petrés y se construyó entre 1807 y 1823. Cuenta con una nave central, dos laterales, catorce capillas, un coro y dos sacristías. Su fachada está dividida en dos cuerpos (estando el superior rematado por una espadaña y los volúmenes de las dos torres). Fue declarada Monumento Nacional por el Decreto 1584 de 11 de agosto de 1975.

la Tercera⁵², la de San Francisco⁵³, la Casa de la Moneda⁵⁴, el Centro Internacional⁵⁵ y dos elementos, en dos muros, que no dejan lugar a dudas sobre la importancia histórica

⁵² Iglesia de la Orden Tercera Franciscana Seglar, también conocida como iglesia de los Estigmas, se encuentra en el barrio de Veracruz, en la localidad de Santa Fe, concretamente en la Carrera 7 a la altura de la Calle 16. La Orden Tercera Seglar llegó a territorio colombiano después de que lo hicieran sus hermanos los franciscanos. Compartieron el templo de éstos hasta que decidieron edificar el suyo propio, obra que emprenden en 1761, fecha en la que se bendice la primera piedra. No obstante, ambos templos siguieron ligados gracias a un puente sostenido por un arco de medio punto que daba nombre a la calle por la que discurría: la Calle del Arco. Éste fue demolido en 1980. <http://herenciamia.org/bogota/items/show/80> (Consultado el 13 de agosto de 2014).

⁵³ El Templo de San Francisco se encuentra junto al de la Tercera. Los Hermanos Menores de San Francisco de Asís llegaron al Nuevo Reino de Granada en 1550, comenzando la construcción del templo 7 años después. La iglesia inicial pronto resultó insuficiente para albergar a los fieles, por lo que hubo que acometer obras de ampliación que culminaron en el actual edificio en 1611. En su construcción intervinieron Domingo Esquiaqui y Fray Domingo de Petrés.

⁵⁴ La Casa de la Moneda de Bogotá está en la Carrera 4ª con Calle 4, en la céntrica localidad de la Candelaria. Declarada Monumento Nacional por el Decreto 1584 del 11 de agosto de 1975, su construcción comenzó “hace casi cuatrocientos años [cuando] el rey Felipe III de España ordenó al ingeniero Alonso Turrillo de Yebra la fundación de una casa de moneda en Santafé de Bogotá. De acuerdo con la Real Cédula del 1 de abril de 1620, debía acuñar monedas de oro, plata y cobre, y de sus utilidades abonar sumas importantes a la Corona. Para esto, Turrillo debía construir una casa para acuñación, adecuándola con todos los instrumentos y herramientas necesarias para su funcionamiento. El ingeniero, al llegar al Nuevo Reino de Granada, se instaló en una de las primeras edificaciones de Santafé, donde inició en 1621 las labores de acuñación que le habían sido encomendadas y desde entonces aquella fábrica fue una especie de herrería para la fabricación de monedas, con hornos para fundir y afinar”. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www.banrepcultural.org> (Consultado el 13 de agosto de 2014).

⁵⁵ Centro Internacional Tequendama es un complejo de edificios de oficinas adyacente al hotel Tequendama, situado entre las Carreras 10 y 13 y las Calles 26 y 28. Fue concebido por el arquitecto Gabriel Serrano Camargo (uno de los tres arquitectos que prestan su nombre a CUSEGO), construido en concreto, entre 1950 y 1982, siguiendo los cánones de la arquitectura contemporánea. La gran valía estética y arquitectónica del conjunto le valieron la denominación de Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional por el Ministerio de Cultura. Esto contribuyó de manera definitiva a la revitalización del sector, que había caído en decadencia, especialmente durante los años 50. Todas las actuaciones urbanísticas y arquitectónicas que se produjeron en este periodo en la zona adyacente a la Avenida del Dorado, reavivaron la economía de la zona hasta el punto que las actividades principales fueron desplazándose hasta este lugar, en detrimento de la Avenida Jiménez que hasta entonces había sido la arteria principal. La revalorización de la zona ha llegado hasta nuestros días, con la construcción de los rascacielos que refuerzan aún más la visión de modernidad de la capital.

del barrio que avistamos: el escudo de Colombia⁵⁶ y el heraldo cardenalicio de Crisanto Luque Sánchez⁵⁷.



Fig. 9: Escudo de Colombia



Fig. 10: Heraldo Cardenalicio de Crisanto Luque Sánchez

⁵⁶ El escudo, forma junto con la bandera y el himno nacional, el conjunto de los símbolos patrios de la nación colombiana. “El escudo de Colombia, a lo largo de la historia de la República, ha sufrido solamente un cambio. El primer escudo que tuvo la nación fue establecido por Carlos V en el año de 1548, ese escudo es el que identifica hoy en día a Bogotá. El escudo que identifica hoy en día a Colombia fue diseñado por Santander en el año de 1834. Desde ese año, el escudo no ha sufrido modificaciones. El escudo de Colombia está dividido en tres fajas horizontales: La primera, de color azul con una granada, tallos y hojas de oro; a cada lado hay una cornucopia de la cual salen monedas de la parte derecha y frutos de la zona tórrida del izquierdo (las monedas significan la riqueza de la República y la fertilidad de las tierras). En la segunda faja, hay un gorro frigio clavado en una lanza (que significa la libertad del país) y un metal precioso, en este caso el platino. En la última faja, está el istmo de Panamá y los dos mares ondeados en plata, acompañados de un navío a vela, simbolizando la importancia del istmo que hace (hacia) parte de la República. En la parte superior hay un cóndor con las alas abiertas que sostiene en su pico una cinta con la leyenda Libertad y orden”. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www.banrepcultural.org> (Consultado el 13 de agosto de 2014).

⁵⁷ Crisanto Luque Sánchez (1889-1959, Bogotá -Colombia-) fue Arzobispo y posteriormente nombrado Cardenal de la Iglesia Católica por Su Santidad el Papa Pío XII, convirtiéndose así en el primer Cardenal en la historia de Colombia. Su labor episcopal de desarrolló en un momento político y social complejo del país, destacando su labor por elevar el nivel cultural de los campesinos a través de la Acción Cultural Popular. Su lema fue “Omnia et in omnibus Christus” (“En todo y en todos está Cristo”), curiosamente el mismo que escogería Balbino Santos Olivera (1887-1953, España), Arzobispo de Granada y coetáneo del anterior.

Contrapicados de chimeneas que escupen incesantemente el humo de sus combustiones nos sacan abruptamente de ese mundo de riqueza arquitectónica para llevarnos directamente a su origen, a las canteras de Bogotá, que se cuentan por decenas en toda la ciudad y que fueron el sustento de la construcción de edificios, puentes y calles que tan necesarios fueron para la creación de la metrópoli⁵⁸. Y más humo aún emana de las chimeneas de las locomotoras⁵⁹ que llegaban a la Estación de la Sabana⁶⁰, cuyas últimas líneas férreas fueron construidas pocos años antes de la filmación de las imágenes que contemplamos.

Como el día muere en la noche y ésta se extingue en el alba en una sucesión infinita, Arzuaga nos lleva de la noche al día, de lo clásico a lo moderno, del asfalto a la biosfera, de un punto a otro de la ciudad en tren, en coche, en avión o caminando, para volver y

⁵⁸ Un año antes de estrenar *Rapsodia en Bogotá*, José María Arzuaga había realizado *Raíces de piedra*, para lo que había grabado imágenes de las canteras del sur de Bogotá. Podemos deducir que las imágenes de dichos lugares que se muestran en ésta corresponden a las mismas canteras. “La extracción de materiales se concentra tanto en los cerros nororientales (canteras de Usaqué) como en los suroccidentales (Ciudad Bolívar) y en los de Suba, lo cual indica que sólo el Cerro de la Conejera se encuentra exento de este tipo de actividades”. CORREA ARROYAVE Álvaro, “Situación actual de la explotación de Canteras en el Distrito Capital”, *Revista Ingeniería e Investigación* 46 (agosto de 2000), pp. 45-55.

⁵⁹ Durante siglos fue el Magdalena la columna vertebral del país, más aún si cabe durante la colonia, ya que se inició tras ésta la navegación con buques a vapor, la creación de carreteras, ferrocarriles y cables aéreos que conectaban las poblaciones cercanas al Magdalena con los puertos de éste. Pero esta vía de comunicación se verá desplazada con la llegada del ferrocarril a Colombia en 1855 (concretamente a Panamá, Gran Colombia, línea transoceánica sugerida por el Libertador Simón Bolívar para unir el Atlántico con el Pacífico). En los años siguientes las líneas que se construyen serán de escasa importancia, si bien ya se deja ver la preferencia por este tipo de transporte en detrimento del anterior. Ya en la primera mitad del siglo XX se construyen las dos líneas principales del país: la del Atlántico (discurre paralela al Magdalena, uniendo los puertos de Santa Marta y Buenaventura); y la que parte de Puerto Berrío hacia el oeste, hasta Medellín, y de aquí a Cali y Popayán (estando Cali a su vez unida con ferrocarril a Buenaventura), utilizándose, sobre todo, para el transporte de mercancías. A pesar de la compleja orografía del terreno, no fue ésta la causa principal del fracaso del ferrocarril en Colombia, que vio truncado su desarrollo, fundamentalmente debido a la mala gestión administrativa y a problemas financieros y económicos que soportarán el mantenimiento y desarrollo de la red. En 1988 se creó la Empresa Colombiana de Líneas Férreas (Ferrovías) que, diez años más tarde, planeó la concesión de las vías a empresas privadas para rehabilitarlas, modernizarlas y explotarlas. A pesar de las actuaciones y los intentos por relanzar el ferrocarril como medio de transporte en Colombia, éstas no han sido suficientes y la red de ferrocarriles del país sigue obsoleta y con unas infraestructuras deficitarias. Actualmente la línea ferroviaria ha vuelto a ser utilizada con finalidad turística y de carga de mercancías.

⁶⁰ La Estación de la Sabana de Bogotá se localiza en Calle 13, en pleno corazón de Bogotá. Fue construida por William Lindstone en 1917 y fue concebida como el punto central del que emanaba el sistema férreo nacional. Es un edificio ecléctico, que recuerda en su estructura y en su decoración a la arquitectura del Palacio de Versalles en París (Francia), rematado por una figura emblemática para el país iberoamericano, el cóndor de los Andes.

volver sobre sus pasos pero desde ángulos diferentes. Los mismos personajes que llegaron en coche a Bogotá por la 26 y el mismo que deambulaba ebrio por ella, regresan, al alba, a deshacer sus pasos. El uno surcando un lateral de la Plaza de Toros⁶¹, los otros subiendo a su vehículo, que se desvanece, alejándose, por la misma avenida por la que aparecieron.



Fig. 11: Plaza de Toros “La Santamaría” de Bogotá

⁶¹ Santiago Esteban de la Mora (Valladolid 1902 - Madrid 1988), arquitecto y urbanista español emigrado a Colombia tras la Guerra Civil, cuya formación lo llevó a estar íntimamente ligado a las ideas corbuserianas y a formar parte del G. A. T. C. P. A. C. en su sección madrileña entre 1926 y 1939. En Colombia realizó importantes construcciones, entre las que cabe destacar la Plaza de Toros La Santamaría de Bogotá, obra en la que además incluye una reorganización del urbanismo circundante. Las vías de acceso las realiza tras un estudio minucioso de la estructura urbanística que rodeaba la plaza, con la finalidad de prever todos los problemas hipotéticos que tuvieran lugar los días en que en ella se celebran festejos. La primera plaza de toros se encontraba en los años veinte en el barrio de la Merced, pero los Santamaría adquirieron los terrenos sobre los que se asienta el actual coso taurino, encargándosele, entonces, el proyecto a los ingenieros Uribe y García Álvarez. Éstos llegaron a hacer la estructura en concreto a partir de un diseño preexistente que aligeró el costo de la obra. Si bien previamente existían las gradas, Santiago De la Mora se encargó de los toriles, patio de caballos, enfermería, quirófano, del drenaje del ruedo (para evitar su encharcamiento en los días de fuertes lluvias) y del diseño del exterior de toda la fachada circular, que en un primer momento se planeó para ser conformado en madera enchapada en piedra bogotana, pero esto no fue llevado a cabo, ya que Santamaría se inclinó más por el estilo andaluz para el revestimiento. Así, De la Mora concluye esta obra haciendo uso del lenguaje formal Neomedieval Islámico, retomando la fábrica y epidermis de las edificaciones mudéjares, con uso extensivo de lacería y arcos de herradura en ladrillo visto. Con capacidad para 14.500 personas, fue inaugurada en 1931 por los diestros españoles Gallito de la Zafra y Mariano Rodríguez que lidiaron ganado de Mondoñedo.

Ensamblando una canción

Proveniente del griego, el término rapsodia nos lleva a ensamblar una canción, tal como lo hacían los rapsodas al improvisar composiciones en las que amalgamaban poemas homéricos con refranes populares o relatos mitológicos al gusto de los que se prestaran como oyentes. *Rapsodia en Bogotá* es una composición, en la que 640 planos, a golpe de "Rhapsody in blue" y de "An american in Paris"⁶² nos muestran, en veintidós minutos, el discurrir de un día en una ciudad que camina hacia la modernidad. Sin más texto que una breve locución (declaración de intenciones de un film que manifiesta su voluntad de mostrar el alma de la ciudad a través de los que moran en ella), éste no se echa de menos ya que no puede haber más imágenes y más representativas en menos tiempo. De los 23 minutos (1380 segundos) de cinta, los 47 primeros segundos son créditos en fondo negro. Nos restan 1333 segundos de cortometraje. Haciendo un reparto equitativo del tiempo y del número de planos, estaríamos hablando de dos segundos para mostrar cada plano. Pero, evidentemente, esta distribución no es real, ya que hay planos que toman más tiempo en detrimento de otros que aguantarán en pantalla, apenas, unas décimas de segundo. Para qué va a tener más locución; lo que hay que decir en la rapsodia se dice con imágenes.

⁶² Jacob Gershwin (1898-1937, Estados Unidos), conocido como George Gershwin, es un compositor estadounidense famoso por llevar la música de las calles de su país a los auditorios y moverla dentro de los círculos de la música culta. En *Rapsodia en Bogotá* suenan dos de las obras de este músico. La primera, "Rhapsody in blue" (mal traducida como Rapsodia en azul, ya que el Blue es un subgénero del jazz) le fue encargada por Paul Whiteman para tocarla con su orquesta. Se estrenó el 12 de febrero de 1924 y marca el comienzo del nacimiento de una música propiamente americana, con elementos autóctonos como el piano, la armonía de la música del teatro de variedades y la atmósfera del blues. No obstante, a pesar del éxito que alcanzó con ella, Gershwin, consciente de sus carencias técnicas, marcha a París a profundizar sus estudios sobre música. Allí compone, en 1928, "An american in Paris" ("Un americano en París"), poema sinfónico para orquesta que pretende retratar las sensaciones que invaden a un estadounidense mientras pasea por la bella capital europea. <http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/rapsodia-en-blue-de-george-gershwin/> - <http://www.revistaimprescindibles.com/musica/culta/george-gershwin-un-americano-en-paris> (Consultado el 21 de agosto de 2014).

Pero no todos estos fotogramas formaron parte del corpus de la versión de *Rapsodia en Bogotá* que los productores permitieron a José María Arzuaga que mostrara⁶³. La



Fig. 12: George Gershwin

⁶³ Así se explica en la documentación que la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano editó con motivo de su restauración: “La censura se hizo presente antes de su estreno comercial en 1963, se perdieron cerca de ocho minutos de la duración que en el montaje original propuso su realizador. [...] Los productores que censuraron y fueron cortando varios fragmentos de *Rapsodia en Bogotá* buscaban reducir la duración del cortometraje para tratar de agradar a una audiencia que creían tan insensible como ellos, sin tener en cuenta que el contrapunto de imágenes y música es uno de los elementos que le dan originalidad y sentido estético a la obra; así procedieron a quitar, según su parecer y de seguro obedeciendo al «olfato comercial» que, de hecho, obliga a que un cortometraje debe durar no de acuerdo a lo que la lógica interna de la creación de la obra determina, con su plena autonomía, sino que debe ser de un tiempo que se acomode a las exigencias de la programación de las funciones de las salas de cine convencionales”. TORRES Rito Alberto, *Rhapsody in Blue, Rhapsody in Bogota* «En homenaje a George Gershwin basado en sus composiciones *Rhapsody in Blue* y *An American in Paris*». Colección 40/25. Cinemateca Distrital de Bogotá / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/2012-01/40-25_09.pdf (Consultado el 3 de agosto de 2014).

producción de este film fue compleja desde sus inicios. La precaria situación económica de los cinematografistas en Colombia ha condicionado sobremanera la cantidad y calidad de las cintas que se han producido en el país. Éste es uno de los motivos por los que triunfa el cine del sobreprecio. Perciben subvenciones que, teniendo en cuenta el bajo coste de la producción de los largometrajes que se emitirán en este marco, les asegura la rentabilidad de la producción. Cuando Arzuaga llega a Colombia lo hace con la intención de producir cine, pero no cuenta con los medios para hacerlo con la calidad con la que deseaba. Así, trabajó con la empresa de publicidad Cinesistema⁶⁴, con la que llegó a un acuerdo para poder producir la *Rapsodia*. Para uno de los trabajos que realizó con ellos, dejaría de percibir parte de su salario a cambio de que la empresa le produjera el cortometraje para el que Arzuaga rodó durante un año⁶⁵. El negocio, que un primer momento se avistaba bueno, ya que esto le permitía llevar a cabo la película, dejó de serlo cuando los productores mutilaron la cinta dejándola en la mitad⁶⁶.

Tras vanos intentos de localizar en Colombia una copia completa, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano hizo lo propio en España, ya que, además, Televisión

⁶⁴ “La empresa de publicidad en la que trabajo me encarga un documental, los convenzo para que paguen mucho menos a condición de producirme un documental que tengo escrito sobre Bogotá, se titulaba Rapsodia en Bogotá, la mandé a San Sebastián, creo que en el sesenta y cuatro y le dieron "La Perla del Cantábrico", relata a Augusto María Torres en diálogo para la revista *Hablemos de Cine* (1971)”. En <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216a.htm> (Consultado el 20 de agosto de 2014).

⁶⁵ “Según su director declaró a la revista *Hablemos de cine* (Nº. 59-60, mayo de 1971) el rodaje duró un año: "porque era en color y me escatimaban la película", eran tiempos en los cuales la mayoría de los materiales para filmar en color se importaban con destino, sobre todo, a la publicidad y no a la producción de cine local”. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216.htm> (Consultado el 3 de agosto de 2014).

⁶⁶ “En *Cuadernos de cine*, de la Cinemateca Distrital, dedicado a su producción y publicado en 1982, confesaba: "con Rapsodia en Bogotá hay una cierta mística. Son noches enteras esperando determinados momentos. Es una película más personal, hecha con cuidado. Después los productores la mutilaron. Tenía 27 minutos, la remontaron y la dejaron en doce o quince minutos”. En <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216a.htm> (Consultado el 20 de agosto de 2014).

Española (TVE)⁶⁷ reza como partícipe del film en los créditos finales. Finalmente, no fue tampoco en los archivos de esa institución, sino que fue la Filmoteca de Cataluña⁶⁸ la que encuentra en sus fondos una copia original⁶⁹, lo que permitió hacer una restauración del cortometraje que lo devolviera a su estado original, incluyendo los planos suprimidos en la

⁶⁷ Así se muestra en los créditos: “Restaurada y preservada por Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Gracias al apoyo del Programa Acerca Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo—AECID—, Organización de Estados Iberoamericanos —OEI— Ministerio de Cultura (Dirección De Cinematografía) y Alcaldía Mayor de Bogotá D. C. (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte; Fundación Gilberto Alzate Avendaño; Cinemateca Distrital). Agradecimientos: Filmoteca de Cataluña y Laboratorios Iskra S. L. (Madrid). Créditos Originales: Ellaby De Colombia Ltda.; Jorge Rodríguez J. Presenta Rhapsody In Blue / Rhapsody In Bogotá. En homenaje a George Gershwin basado en sus composiciones Rhapsody in Blue y An american in Paris; Laboratorios: Fotofilm SAE; Sonido: Estudios EXA Madrid; Locución de: Jorge A. Vega B.; Agradecemos la colaboración de Empresa Colombiana de Aeropuertos – Secretaria de Tránsito - Casa Conti - Club Lagartos - Ciudad de Hierro – Ferrocarriles Nacionales. La del Sr. Alcalde de Bogotá Dr. Jorge Gaitán Cortés y la de todos los habitantes de la ciudad que hicieron posible la realización de este film; Producción: Francisco Colombo; Escenografía. Ángel Arzuaga; Asistente general de la producción: Pablo Salas; Fotografía: Juan Martín; Realizada por: J. M. Arzuaga; Producido para TVE”.

⁶⁸ La Filmoteca de Cataluña (España) se fundó en 1981 con la finalidad de recuperar, conservar, investigar y difundir las películas y demás obras audiovisuales, material documental y cualquier otro elemento que sea de interés para el estudio del cine y de las creaciones audiovisuales. <http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca/qui-som> (Consultado el 27 de agosto de 2014).

⁶⁹ La copia original no fue fácil de localizar ya que en los fondos de la Filmoteca de Cataluña el archivo correspondiente al metraje de *Rapsodia en Bogotá*, respondía al nombre de “Documental Colombia”. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216b.htm> (Consultado el 1 de septiembre de 2014).

versión comercial⁷⁰. Recuperar el metraje completo no es solamente una cuestión estética, es devolver a la obra parte del alma del director que la concibió en su totalidad⁷¹.

La falta de presupuesto se salva haciendo planos cerrados que faciliten la iluminación, fotografía y control de escenificación además de recrear los interiores en estudio lo que también facilita la realización. La secuencia de “oficina” está formada por planos cerrados sobre los muebles archivadores, los teléfonos, las máquinas de escribir⁷². Esto también ocurre en los planos de fiesta por la noche. A excepción de alguno más abierto en el que

⁷⁰ “La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano entró en contacto con diferentes filmotecas españolas y fue precisamente en la de Catalunya a donde habían ido a parar, según se investigó, parte de los archivos del laboratorio Fotofilm donde, por primera vez se procesaron para el revelado y copiado los materiales en soporte fotoquímico de *Rapsodia en Bogotá*. Allí se ubicaron bajo el ambiguo título de [documental-Colombia] que una vez verificados resultaron ser los "elementos de tiraje" originales de *Rapsodia en Bogotá*. Es gracias a las labores de conservación de los archivos fílmicos, de restauración y duplicación de los laboratorios especializados, como es posible recuperar, como en el caso de *Rapsodia en Bogotá*, su duración original, restituir los colores y sonidos degradados por el tiempo a la calidad de definición que tuvieron por primera vez. Después de la recuperación de los negativos originales de imagen hubo que ordenarlos de la forma como se usan actualmente, para obtener los nuevos elementos de preservación. Lo primero fue integrar en uno solo los trucos de los encadenados, los rótulos de los créditos iniciales y finales y el resto del negativo de imagen. Este soporte negativo obtenido hace más de 45 años presentaba una contracción acentuada especialmente en los empalmes, por lo que hubo necesidad de reforzarlos y cambiarlos, para disponerlos para el paso por la copiadora. Este trabajo de restauración física que se hace manualmente ocupó más de cincuenta (50) horas. El nuevo interpositivo de preservación de imagen se obtuvo a través de una copiadora óptica (optical printer) cuidando que el cambio de cada plano se hiciera fotograma a fotograma, para que el paso de los refuerzos, realizados para los empalmes, no implicara un salto que desenfocara o que produjera un descuadre de la imagen. El etalonaje, es decir la dosificación de color, lo que se conoce como "grading" o "color timing" en los países de habla inglesa, llevó muchas horas para lograr mantener una igualdad en el color de principio a fin. Al ser una película que se desarrolla en 640 planos con dos amaneceres, una tarde de aguacero y una noche intensa y lluviosa presenta un montaje que a decir de los técnicos de ISKRA es "endemoniado". Fue necesario contemplar para cada plano y cada una de las secuencias la dosificación, de manera que se pudiera obtener el color original y que la luz fluyera de la misma manera que en la película se pasa de la mañana a la noche. El sonido se transfirió desde el negativo óptico en cine a formato digital y mediante programas informáticos se realizó tanto una ecualización como una armonización, con los parámetros actuales de reducción de ruido (sistema Dolby), para conservar el original monofónico y no crear distorsiones”. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216b.htm> (Consultado el 29 de julio de 2014).

⁷¹ “Restaurar una película, así sea un cortometraje, nos permite ofrecer al público no sólo las imágenes registradas en la obra cinematográfica sino además y muy importante, llegar al conocimiento de lo que significó la motivación del director, de su esencia, de su desvelo por crear. Para Arzuaga "hacer un guión no es más que revivir de repente una emoción o un sentimiento que está depositado en nosotros y que de alguna manera expresan nuestra comprensión del mundo”. En <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216a.htm> (Consultado el 20 de agosto de 2014).

⁷² Que, curiosamente, al igual que en *La estrategia del caracol*, son marca Olivetti. Como se dice en el guión de Humberto Dorado: “máquinas de escribir de dotación oficial”.

se adivina que es un apartamento, el resto son recreaciones con proyecciones y efectos de iluminación muy controlados, que dan buenos resultados con una mínima inversión económica. En esta secuencia de ambiente nocturno llama también la atención un plano que se centra en los pies moviéndose al ritmo de la música. Se observa en el resto de los planos de esta secuencia, que el suelo del lugar en el que bailan está descubierto, mientras que en el primer plano de los pies, éstos están sobre una alfombra. Además, al moverse, éstos hacen vibrar el suelo. Se presume que este hecho se debe al gran volumen de la cámara que hacía imposible obtener este plano a ras de suelo, por lo que Arzuaga debe sobre-elevar la cámara para poder captar este plano. Éste no es un hecho aislado en el cine ya que algo similar le ocurrió a Orson Welles durante el rodaje de *Ciudadano Kane*, pero su solución fue “menos ortodoxa”⁷³.

En el montaje de *Rapsodia en Bogotá*, tal como lo concibió Arzuaga, cada uno de los planos se encadena con el siguiente mediante un elemento que ambos comparten. Hay un “antecedente” en el primer plano, que servirá de introducción para el posterior. Así, cada plano es un prelude del que lo continúa hasta llegar al último de los planos de la película que se corresponderá con el primero, cerrando así el círculo de la historia que transcurre en las veinticuatro horas que componen un día.

Luces de coches, de farolas, de la carretera, de la ciudad..., una sucesión de destellos nos conducen a uno superior, a la luminiscencia del sol que se avista en la bóveda celeste. Surcan el cielo los aviones que nos llevan al Aeropuerto de Eldorado. Allá aterrizan los pasajeros que quieren recorrer la ciudad. Para llegar a la gran urbe desde este lugar, tendrán que dirigirse por la Avenida de Eldorado, la Calle 26. Por esta vía discurre un coche con dos pasajeros que, a la altura del puente de la Carrera 13, se detiene frente a un hombre, ebrio, que hace autostop para llegar rápidamente a la ciudad. Es muy temprano, aún la ciudad está apenas despertando cuando ya algunos llevan un tiempo haciendo ejercicio en el parque. Y corriendo va, también, el repartidor de periódicos presto a entregar su mercancía antes de que las tiendas abran sus puertas. Persianas que aún no se han levantado, en unas calles que permanecen sin más vida que la de unos cuantos animalejos: un par de cánidos que revuelven entre la basura buscando su trofeo asustan, sin pretenderlo, a unas palomas que emprenden el vuelo desde el suelo, llevando nuestra vista hasta un gato que, desafiando a sus contadas vidas, camina

⁷³ En su caso, Welles cavó un hueco en el suelo para poder obtener un gran contrapicado de Kane que lo mostrara con mayores tintes de expresionismo.

sobre un tejado. Al fondo, las cúpulas de Nuestra Señora de las Cruces, más cúpulas, de la Catedral, de otras iglesias, de las que también se muestran sus muros. Paredes no sólo de éstas, también de edificios civiles (como indica el escudo de la República) y religiosos (como lo hace el cardenalicio), frente a los que discurre el clero y alguna feligresa de su parroquia. Balcones, aleros, ventanas, tejados y, en éstos, chimeneas. Vías de escape que coronan multitud de las techumbres del Distrito que se nos muestra a continuación en un plano general. De las chimeneas sale humo, fruto de la misma combustión que permite



Fig. 13: Locomotora en la Sabana de Bogotá

el funcionamiento de las máquinas desde la Revolución Industrial. La maquinaria permite aligerar el trabajo de los hombres que pueden, con mucho menor esfuerzo, realizar trabajos como la extracción de materiales en las canteras con los que construir los edificios, nueva imagen de la modernidad de la ciudad. Y qué mejor ejemplo para aunar la máquina y las chimeneas humeantes que la locomotora. Los trenes llegan a la Estación de la Sabana, única estación ferroviaria en una capital con altas cotas pluviométricas. El agua discurre por las bajantes, encharcando el suelo, llenando cubos como los que usan

los trabajadores de la estación que la ponen a punto antes del arribar de los pasajeros. Son trabajadores uniformados, como los llamados “escobitas”⁷⁴ que acicalan las calles, como los vigilantes de los edificios, como los empleados municipales de recogida del servicio de basuras, como las cocineras que van prestas a servir su refacción, como los niños que se dirigen al colegio que en breve abrirá sus puertas. El reloj de la Casa de la Moneda nos lo indica, son las nueve de la mañana. Una hora de frenesí en la que cambia el ritmo de las imágenes, de la música, de los moradores de una metrópoli que comienzan su actividad. Carros⁷⁵, buses, trolebuses⁷⁶, taxis⁷⁷, vehículos de toda índole, viandantes apresurados, todo bulle como las cafeteras indicando que el desayuno ya está listo. Es la hora de ducharse, vestirse, terminar de alistarse, coger el paraguas (siempre necesario en Bogotá) y salir. En la calle un tráfico denso, vehículos grandes, pequeños, públicos, privados, nuevos, antiguos, amarillos, rojos, verdes... de todos los tipos, colores y tamaños; vistos a ras de suelo, en planos frontales, laterales, desde los puentes, desde todos los ángulos posibles; a los que se suben pasajeros que observan, desde ellos, cómo los peatones discurren apresurados por las calles. Hombres, mujeres, ancianos, religiosos... Gente que pasea, que corre, que cruza de unas vías a otras, sorteando un tráfico que intentan regular los semáforos y un agente de tránsito. A pie de calle la ciudad vibra pero ese estado no se contempla desde las alturas si nos alejamos para verla desde un plano general. Volamos hasta la Avenida Gonzalo Jiménez de Quesada, la vemos en un plano picado hacia abajo, que nos permite observar las fachadas de los edificios que la flanquean y llegar hasta el suelo, en el que aterrizan los ciudadanos que han llegado a su destino. Es hora de trabajar. Se abre un mueble archivador, suena el teléfono, escribientes que transcriben documentos, que hablan, que observan, una sucesión de planos cerrados que culminan cuando una mano enérgica cierra el archivador. Fin de la jornada laboral. Vuelta al exterior, a la calle, a pasear, solo o acompañado, por qué no con la familia. Una pareja pasea un bebé en un carrito, un niño lleva su mercancía en un carro

⁷⁴ En Colombia, barrenderos.

⁷⁵ En España, coches: Vehículo automóvil de tamaño pequeño o mediano, destinado al transporte de personas y con capacidad no superior a nueve plazas. Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

⁷⁶ Los trolebuses son vehículos de tracción eléctrica, sin carriles, que toman la corriente de un cable aéreo por medio de un trole (pértiga que transmite la corriente) doble. Estuvieron operativos en Bogotá entre 1948 y 1991.

⁷⁷ En la fecha de realización de la película los taxis en Colombia eran negros a diferencia de la actualidad que son amarillos.

de balineras⁷⁸, hombres transportan materiales con el mismo elemento. Ciudadanos de una condición socioeconómica inferior a los personajes hasta ahora mostrados. Como los obreros que sonríen pícaramente al paso de unas señoras exuberantes en las curvas de sus figuras. Cuerpos bellos dignos de ser fotografiados, como hacen algunos en la ciudad para ganarse la vida. Otros son emboladores⁷⁹, otros venden al mejor postor. Y qué mejor lugar para vender que el mercado: verdura, carne, hortalizas, toda clase de insumos que son despachados en las plazas de mercado a pleno sol. Mientras los mercaderes se protegen de las inclemencias de éste con sus sombreros, otros pueden hacerlo de una forma más efectiva en el club. Esquí acuático, salto desde trampolín, almuerzo plácido en una zona de la ciudad alejada del bullicio, un plan de ocio que no todos pueden permitirse. Diversión para los niños también es posible en lo que en los créditos se recoge como “ciudad de hierro”, un conjunto de atracciones: tiovivo, noria, y otras atracciones en un entorno apetecible para los más pequeños que podrán, incluso, hacerse con unos globos que, de no estar bien sujetos, volarán con el aire. Y ascenderán al cielo donde podremos ver cómo las nubes tamizan la luz del sol⁸⁰. Va a llover. Efectivamente, llueve. El ritmo de la ciudad cambia, se acelera, hay que correr a resguardarse. Paraguas, impermeables, limpiaparabrisas. Por un momento la actividad normal se ve interrumpida, pero no hay más que esperar a que escampe. Deja de llover y todo vuelve a la senda por la que discurría. Se activa el trabajo. Plano de las canteras que siguen a pleno pulmón. De éstas se extrae la base para la modernidad, la materia prima que hace posible la construcción de edificios, de obras públicas, la mejora del urbanismo, el “maquillaje” que dignifica la presencia de la urbe. La piedra, la arena para el concreto, para el mortero, nacen de la tierra, en los montes, en los que se halla exuberante vegetación, frondosos árboles que también se encuentran en los barrios residenciales de mayor poder adquisitivo, que refuerzan la idea de renovación e innovación en el aspecto exterior del ser de Bogotá. Estas casas están a las afueras, como también lo están las zonas

⁷⁸ También llamados “carros esferados”. Son un medio de transporte marginal para portear chatarra, elementos de reciclaje u otros materiales en el que las ruedas son rodamientos de balineras (cojinetes) fijados en los ejes.

⁷⁹ Embolador de zapatos, en España, limpiabotas.

⁸⁰ La capital Colombiana tiene un clima frío suave debido a la altitud en la que se encuentra, si bien el clima general del país es tropical. Con una media de 14º centígrados, la sensación térmica puede incrementarse o descender por la acción del sol o de las precipitaciones, respectivamente. Tiene una humedad relativa del 80% que no se percibe como tal gracias a la acción de continuas ráfagas de viento que discurren, especialmente, en julio y agosto. Es un clima inestable en el que las temperaturas pueden variar repentinamente y presentarse precipitaciones, por lo que es conveniente contar con un paraguas diariamente.

industriales, fundamentales para el progreso. Un gran almacén que permite que la ciudad crezca a un ritmo tan acelerado como el que nos marcan los cortos planos que se suceden velozmente. Un nuevo estadio de fútbol, edificios en estructura... Es mucha actividad para un solo día. Está atardeciendo, podemos relajar el ritmo. Tras otra panorámica aterrizamos en una casa prácticamente en ruinas que contrasta fuertemente con la imagen siguiente, los bajos de un edificio construido sobre pilotis⁸¹. Más edificios a medio construir, vacíos, sin nadie que los habite, ni siquiera con alguien que los termine.



Fig. 14: Fotograma de Rapsodia en Bogotá

⁸¹ Ya hemos comentado la influencia que Le Corbusier y sus planteamientos arquitectónicos tienen en la capital colombiana. Según él, la arquitectura se basa en cinco puntos: construir sobre pilares dejados al aire (llamados “pilotis”); la planta libre que aprovecha la estructura de hormigón para poder disponer a placer los cerramientos de las dependencias de la casa; la fachada libre en el plano vertical sin ser parte de los elementos estructurales del edificio; la ventana alargada a lo largo de todo el muro que permiten mejor iluminación de los interiores; y la terraza-jardín que devolviera a la naturaleza el espacio ocupado en planta por el edificio y actuara de aislante térmico sobre las losas de hormigón del tejado.

Son momentos de paz que nos permiten tomar aliento. Una pareja camina placenteramente por esta zona deshabitada, abrazados, caminando hacia el desenfreno de la noche. Las calles que hemos estado recorriendo durante la jornada van a vestirse ahora de luces. Cae la noche. De nuevo llueve. Una pareja haciendo gala de su romanticismo en el interior de un coche y otros vehículos repletos de gente que ansía su bien merecido momento de esparcimiento. Ya es noche cerrada y las calles que se transitan ahora sólo se reconocen por los luminosos de los comercios que hemos visto en las horas de día: almacenes TIA, pastas gallo, Navarra, Cinzano, Philips, Fruco, Calzado la Corona, Novedades Glamour... Conocemos esas luces, esos lugares, estamos de nuevo en el corazón de la capital. De pronto sólo una luz central dirigida a un bongó⁸². Cambia la música, hemos llegado a la fiesta. Tras un telón aparecen, retroiluminados, los ingredientes del ritmo que ahora nos cautiva: un trombón, un celo, un clarinete, una guitarra y un saxofón⁸³. Con todo eso agitando la sangre del Caribe, la fiesta está servida. Es la una y doce de la madrugada. Música, tabaco, baile, y alcohol⁸⁴, mucho alcohol, servido incesantemente en toda una gama de cristalería: copas de champagne, de vino

⁸² Instrumento musical de percusión, usado en algunos países del Caribe, que consiste en un tubo de madera cubierto en su extremo superior por un cuero de chivo bien tenso y descubierto en la parte inferior. Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

⁸³ La cesión de los instrumentos se debió a la Casa Conti (tal como reza en los créditos del film), famosa tienda de instrumentos musicales de Bogotá, situada en el segundo piso del Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán (en las Calle 23 con Carrera 7), a la que acudían las orquestas tropicales más famosas a comprar sus instrumentos. Actualmente, ya no pervive este comercio, sino que se ha transformado en el Café Gaitán, “recobrando el eco artístico de un lugar histórico, ampliando sus espacios y potenciando su proyección, pero conservando el ambiente amable y acogedor que siempre lo ha caracterizado. Es una propuesta cultural y gastronómica que logra articular la historia y la memoria con la dinámica y el estilo contemporáneo. En él habita la buena mesa, el arte y la cultura, en medio de fotografías que recuerdan los años del Caudillo liberal y de obras que exponen los jóvenes artistas de la ciudad”. <http://portel.bogota.gov.co/vis/cafegaitan.htm> (Consultado el 26 de julio de 2014).

⁸⁴ En Colombia la industria licorera está muy arraigada. La producción nacional consta de ron, crema de ron, aguardiente, crema de café, ginebra, y vodka. Y no sólo ésta. El país también produce altas cotas de cerveza, vinos y aperitivos. Destacan la Fábrica de licores y alcoholes de Antioquia, Fábrica de licores del Tolima y Licorera de Cundinamarca, entre otras. “La cadena productiva del sector de licores en Colombia comprende la fabricación de cerveza y otras bebidas alcohólicas como aguardiente y vino. En la producción de cerveza, la industria se caracteriza por un nivel elevado de concentración industrial, diferenciación de productos y explotación de economías de escala. Este mercado produce anualmente más de 60 mil botellas, y pese a que las cervecerías artesanales no alcanzan a ser el 1% de la participación de mercado, se destaca que en 2007 cuando irrumpieron en el mercado su producción anual alcanzaba las 60 mil botellas anuales, hoy esa producción va por cuatro millones”. En https://www.sectorial.co/index.php?option=com_content&view=article&id=4371:mercado-de-licores-en-colombia-no-solo-aguardiente-y-ron&catid=40:informes-especiales&Itemid=208 (Consultado el 20 de julio de 2014).

blanco, de *pousse-café*⁸⁵, vasos Highball, labrados, estampados, servidos una y otra vez. Es difícil evitar así la embriaguez. Barridos de planos en las líneas horizontal y vertical del plano, en los que sólo se distinguen luces, hacen el lugar de la visión de los que se han dejado arrastrar por la fiesta vertiginosa y desbocada. Son las dos y diez. Los luminosos nos llevan de nuevo a las farolas que marcan la dirección de las calles, de las farolas a la mayor luz, al sol. Está amaneciendo, vemos las montañas, Monserrate, las chimeneas, los papeles en el suelo que después recogerán los barrenderos, otra vez en el edificio de Seguros Bolívar. Hemos vuelto al principio, hemos cerrado el círculo de la rueda que nos ha transportado las últimas veinticuatro horas. El personaje que estaba mareado en la Avenida de Eldorado lo está de nuevo ahora, zigzagueando un costado de la Plaza de Toros. Los mismos hombres que se bajaron del coche, ahora se suben y lo manejan dirección a la misma calle, observada por el mismo cerro, por el mismo santuario, que el crepúsculo anterior.

Todos los planos están encadenados unos con otros como las figuras más representativas del montaje dejaron establecido en sus textos. Sergei Eisenstein⁸⁶, consciente del potencial de las imágenes a la hora de crear mensajes, establece la teoría, después llevada a la práctica, del montaje de atracciones⁸⁷: “la atracción es todo momento agresivo

⁸⁵ Copas bajas para servir licores o cremas. Estas copas permiten conservar y apreciar mejora el aroma del licor que en ellas se sirve.

⁸⁶ Sergei Eisenstein (1898-1948, Rusia), director de cine ruso, de ascendencia judía, que estudió arquitectura en el Instituto Politécnico de Petrogrado donde surgió su interés por las artes plásticas por lo que posteriormente ingresó en la Escuela de Bellas Artes. Entre su producción cinematográfica hay grandes obras de las que podemos mencionar *Acorazado Potemkin* o *Iván el Terrible*. Su interés por descubrir los mecanismos de la expresión visual se inicia cuando trabaja en el teatro Proletkult, interés que culmina en la elaboración de su teoría del montaje, acuñando el término “montaje de atracciones”.

⁸⁷ Teoría que sostiene que la yuxtaposición de los planos mediante el montaje genera un concepto, una imagen total, que va más allá de la simple suma de dos planos aislados. Un mismo plano, antesala de varios diferentes, da lugar a interpretaciones distintas según el que se muestra en segundo lugar. También se relaciona con esta teoría una idea que Eisenstein, curiosamente, ejemplifica con un reloj, elemento que aparece en *Rapsodia en Bogotá* en repetidas ocasiones: “Relacionada también con la teoría del montaje de atracciones está la idea de que existe un nivel-representación y un nivel-imagen. Para simplificar la comprensión, esto lo ejemplifica Eisenstein diciendo que un reloj, aparte de ser visualmente un instrumento con discos de metal, números y manillas (este conjunto de elementos son la representación física de un reloj), está asociado a la imagen del tiempo, y es muy difícil desvincular lo uno de lo otro; se sobreentiende esa imagen mental básica que nos asalta al mirar un reloj. No obstante, si queremos dotarle de un significado más complejo que ese, no basta con la imagen del reloj, son necesarias más imágenes que la acompañen para crear una experiencia unificada y lograr la plasmación de algo que es gráficamente irrepresentable”. <http://www.entretantomagazine.com/2013/03/16/eisenstein-y-el-montaje-de-atracciones/> (Consultado el 22 de agosto de 2014).

del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, las cuales a su vez conducen a la conclusión ideológica final”⁸⁸. La finalidad del cine es, en palabras del director ruso, algo más que la mera representación de imágenes: “[...] una película no puede ser una simple demostración de sucesos, sino más bien una tendenciosa selección y ordenación de éstos, sin estar los sucesos necesariamente anclados al argumento, pero en vista de los objetivos, si están dirigidos a formar al público adecuadamente”⁸⁹.

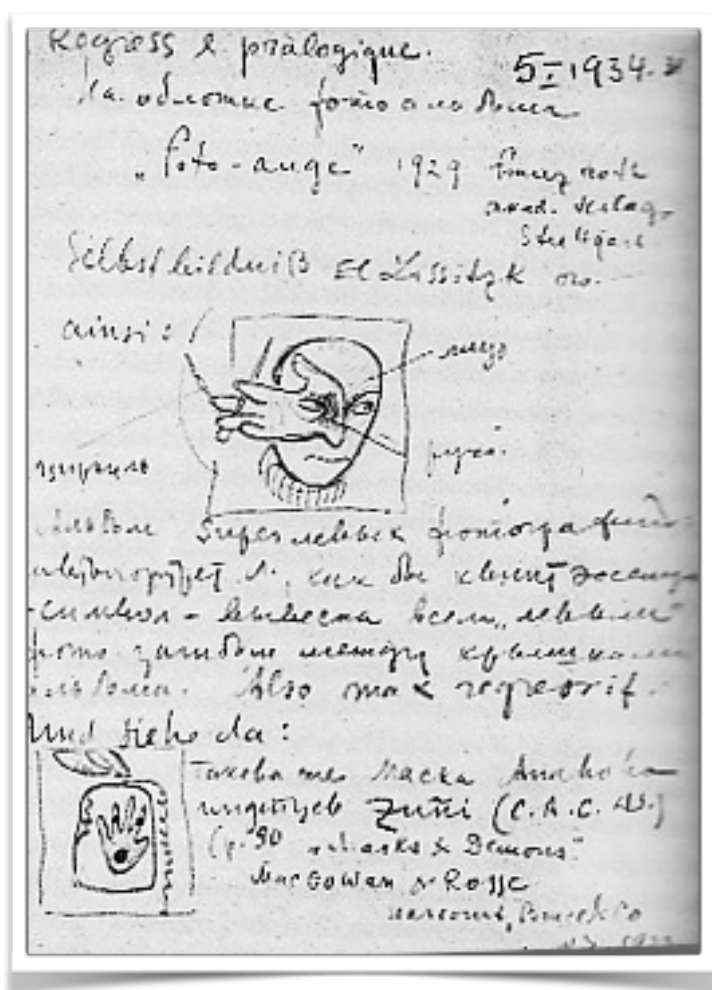


Fig. 15: Página del libro “El Método” de Sergei Eisenstein

⁸⁸ GUBERN, Román (Ed.), *S.M. Eisenstein, reflexiones de un cineasta*, Editorial Lumen, Barcelona, 1970, p. 217.

⁸⁹ EISENSTEIN Sergei, “Montage der Film Attraktionen”, 1924, en: BULGAKOVA Oksana, *Sergei Eisenstein: Das dynamische Quadrat*, Editorial Philip Reclam Verlag, 1988, p. 18.

Rapsodia en Bogotá huye de los convencionalismos del cine, de la teatralidad que le confieren las historias recreadas y los diálogos y los actores que interpretan. Aquí la historia la hace la Ciudad. Las imágenes están cuidadosamente seleccionadas y perfectamente encadenadas una con otra. Hay un elemento, un preludio en la imagen que nos anuncia sutilmente lo que ocurrirá en la posterior, así como otras en las que se advierten hechos que acontecerán minutos después. Del primer caso ya hemos reseñado cómo se encadenan unas con otras (perros que asustan palomas - palomas que vuelan - plano del cielo - vistas de las cúpulas de la ciudad) en cada plano de este metraje. Del segundo también son varios. Un hombre que se viste con traje de chaqueta claramente va a la calle, si antes de salir coge el paraguas, antes o después, va a llover; aparece un escudo en la fachada, después un plano de un sacerdote y seguido el de una beata: nos deja claro que el escudo tiene que ver con la Iglesia y que era importante; el primer plano de una oficina es un archivador que se abre, después varios planos de secretarias y demás trabajadores, plano de archivador que se cierra: sabemos que ha terminado la jornada laboral. Éstos, por citar ejemplos.

El manejo del montaje de Arzuaga va más allá de la simple selección de los planos atendiendo a su calidad estética. Con cada uno de estos da una pista que el espectador debe recoger e interpretar. Es el espectador el que va a concluir la historia, el que le dará el último “toque” que se fraguará en su mente relacionando las imágenes, percibiendo qué detalles, anticipándose a la acción. Es una de las “sinfonías en las que la metrópoli imponía su ritmo, su fascinante trazado y daba cobijo a la muchedumbre hormigueante, la masa, una de las acuciantes preocupaciones de los filósofos de la época [...] la ciudad se convertía en una auténtica cadena de montaje, de velocidad, y la música sinfónica garantizaba un estilo de orquestación que afinara los distintos instrumentos en su diapason”⁹⁰.

⁹⁰ SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, “Fantasías urbanas en el cine de los años veinte”, *Lars, cultura y ciudad* 7, Iseebooks S. L. (Primavera de 2007). <http://www.larsculturayciudad.com/> (Consultado el 22 de agosto de 2014).

Asimismo, la longitud de los fragmentos viene determinada por el contenido y el movimiento del cuadro. Es lo que Eisenstein denominó “montaje rítmico”⁹¹. Son cortes que van al ritmo de la música pero no estrictamente, sino valorando el movimiento interno de cada uno de los planos, es decir, teniendo en cuenta los objetos que no están estáticos dentro del plano o los movimientos de cámara. Trata de acompañar el ritmo de la música y el montaje a través de esa actividad intrínseca y que a su vez genere las transiciones de un plano a otro hilando salidas y entradas de plano, panorámicas o barridos, que enlacen unos con otros, bien sea por montaje, ritmo o movimiento. Es esta valoración de la

⁹¹ Sergei Eisenstein definió, en 1929, cinco categorías en las que se pueden clasificar los procedimientos de unión entre los fragmentos:

1. Montaje Métrico: Se basa en la longitud absoluta de los fragmentos, que se siguen de acuerdo a su medida en una fórmula correspondiente a un compás de música. La realización consiste en la repetición de tales compases. Se obtiene la tensión por aceleración mecánica al acortar los fragmentos. En este tipo de montaje el contenido dentro del armazón del fragmento está subordinado absolutamente a su longitud;
2. Montaje Rítmico: La longitud de los fragmentos está determinada por el contenido y movimiento del cuadro. Existe en éste caso una «longitud efectiva» distinta de la fórmula métrica, derivada de las peculiaridades del fragmento y de su longitud planteada según la estructura de global;
3. Montaje Tonal: El movimiento es percibido en un sentido más amplio y abarca todos los componentes perceptibles del fragmento: luz, sombra, posición de los objetos y composición del encuadre; produciéndose con la unión de todos ellos un sonido emocional del fragmento o tono general;
4. Montaje Armónico o Polifónico: Constituye un nivel más elevado de producción de significado, basado en el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento. Es fundamentalmente «un montaje de sonidos armónicos y fisiológicos» en el que el tono es entendido como un nivel de ritmo y nace por el conflicto entre el tono principal del fragmento (dominante) y la armonía visual del fragmento;
5. Montaje Intelectual. Esta modalidad de montaje desencadena varios niveles de expresión. Desde lo más elemental hasta las categorías de significados más complejas o elaboradas. Esta dinámica asociativa lleva el «ataque» hasta el verdadero corazón de las cosas y fenómenos; así el cine es capaz de construir una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase”. El montaje llevado a cabo por Arzuaga en *Rapsodia en Bogotá* correspondería con el segundo tipo definido por Eisenstein.

EISENSTEIN, S. M. (1999): *Métodos de montaje (1929) en La Forma del cine*, Edit. Siglo XXI, Madrid, p. 72.

técnica, este concepto y nuevo uso del montaje lo que harán que el cinematógrafo se convierta verdaderamente en el cine⁹².

⁹² “Uno de los aspectos más controvertidos de la polémica se realiza en torno al concepto de montaje, el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y regulando su duración. En esta época, y siguiendo una lógica empírico-descriptiva, el estudio de los procedimientos fílmicos contraponía el montaje narrativo al montaje expresivo. El cine se había inclinado pronto por la realización “en secuencia” de varias imágenes con fines narrativos. La utilización del montaje contribuyó a dar un nuevo paso en la liberación de la mirada, hasta entonces unipuntual, limitada al plano fijo. Y fue precisamente en torno a los problemas de sucesión de imágenes como se produjo la transformación del cinematógrafo en cine”. LORENTE BILBAO José Ignacio, “Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe”, en *Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnografía* 23 (2003), p. 60.

De Berlín a Bogotá en un día

“Una ciudad es como una persona, es el resumen de todos sus habitantes, grandes y chicos, poderosos y humildes. Hosca a ratos, esperanzada, alegre y triste en otros. Se pone en pie con el primero de ellos, y retorna al descanso. Como de todos, a todos ellos se parece, de todos tiene el toque, el matiz, el ademán. Nosotros hemos querido sorprender a Bogotá despidiéndose del sueño, aún en la niebla del sueño, para mejor penetrar en su intimidad, para tratar de conocerla. Hay muchas formas de llegar a una ciudad. Hemos preferido ésta y he aquí lo que hemos visto en un día de su vida, a través de su ancha espalda en movimiento, en esta modesta pero entrañable ofrenda de intentar cambiarla”⁹³.

Bogotá es la protagonista de la película, pero ¿qué es una ciudad sin habitantes? El alma de ésta es sin duda la gente que la puebla, son los que le confieren el ritmo, la estética, el sentimiento, en definitiva, ellos son la ciudad. *Rapsodia en Bogotá* es una “sinfonía urbana⁹⁴” en la que la música lleva de la mano a las imágenes complementándose ambas. Ritmos rápidos para la actividad frenética mostrada con varios planos por segundo, movimientos lentos para los estados de calma y reposo de los bogotanos mostrados con planos que duran más en pantalla. El tiempo, el espacio, la música y el ser son todos los ingredientes que conforman estas creaciones.

Son numerosas las películas que se cuentan en este género que encadena las imágenes orquestadas frenéticamente como el sentir y el actuar de los que habitan la ciudad: *New*

⁹³ Texto de la única locución que hay en *Rapsodia en Bogotá*.

⁹⁴ La expresión “sinfonía urbana” se utiliza para denominar un género del cine en el que la música lleva de la mano a ciudad, con los que moran en ella, a través de unas imágenes que conforman un ente con sentido en sí mismo. Así lo explica José Ignacio Lorente: “Como bien expresa la metáfora musical evocada por el propio Lewis Mumford en su libro *La cultura de las ciudades*, “mediante la orquestación compleja del tiempo y del espacio, y así mismo, mediante la división social del trabajo, la vida de la ciudad adquiere el carácter de una sinfonía”. Tiempo, espacio y sujeto constituyen las materias básicas del trabajo y de la reflexión fílmica y no resulta por ello extraño que las primeras experiencias expresivas del cine se condensaran en torno a un subgénero documental denominado “sinfonía urbana”. LORENTE BILBAO José Ignacio, *Miradas...*, p. 59.

*York*⁹⁵ (1911); *Manhatta*⁹⁶ (1920); *Paris qui dort*⁹⁷ (1923); *Rien que les heures*⁹⁸ (1925); *Twenty-Four Dollar Island*⁹⁹ (1925-1927); *Moskva*¹⁰⁰ (1927); *De Brug*¹⁰¹ (1928); *Chelovek S kino-apparatom*¹⁰² (1929); *A city Symphony*¹⁰³ (1930); *Autumn Fire*¹⁰⁴ (1931); *Markt am*

⁹⁵ *Nueva York* (1911), dirigida por Julius Jaenzon (1885,1961, Suecia).

⁹⁶ *Manhatta* (1921), cortometraje documental de diez minutos de Paul Strand (U.S.A. 1890-1976, Francia) y Charles Sheeler (1883-1965, Estado Unidos) en el que se revela, entre sus brumas, el auge de la ciudad, que muestra en 65 planos secuenciados en una jornada que comienza con la aproximación en Ferry a Manhattan y finaliza con la puesta de sol desde un rascacielos.

⁹⁷ *París que duerme* (1925), cortometraje mudo francés de 35 minutos, escrita y dirigida por René Clair (René Chomette, 1898-1981 Francia) en el que se muestra la ciudad de París de la mano de un vigilante nocturno de la Torre Eiffel al que se le presentan una serie de circunstancias a la salida de su trabajo.

⁹⁸ *Sólo las horas*, documental mudo de 45 minutos del brasileño Alberto Cavalcanti (1897-1982, París), estrenado en 1926, en la que se muestra la capital francesa durante un día. Sabemos que es París por sus monumentos ya que, tal como rezan las primeras palabras que se leen en el film, “todas las ciudades serían iguales si éstos [sus monumentos] no las distinguieran”.

⁹⁹ Cortometraje documental, mudo, de 12 minutos escrito y dirigido por Robert J. Flaherty (18854-1951, Estados Unidos) en que queda retratada la ciudad de Nueva York como símbolo de modernidad y pujanza arquitectónica y económica, sobre todo la isla de Manhattan que fue comprada a la población indígena por los veinticuatro dólares a los que hace referencia el título.

¹⁰⁰ *Moscú*. Largometraje ruso de 60 minutos, dirigido por Mikhail Kaufman (1897-1980, Rusia) e Ilya Kopalín (1900-1976, Rusia) en 1927, en el que se hace un recorrido por la ciudad para mostrar sus avances industriales en el décimo año de la revolución.

¹⁰¹ *El puente*. Cortometraje documental mudo, holandés, de 11 minutos de duración, escrito y dirigido por Joris Ivens (Países Bajos 1898- París 1989) centrado en la exploración visual de un puente levadizo de Rotterdam que debe ser cruzado por un barco y un tren.

¹⁰² *El hombre con la cámara*, largometraje documental de 67 minutos escrito y dirigido por Dziga Vertov (Denís Abrámovich Káufman, 1896-1954, Rusia) en 1929. Al igual que en *Berlín sinfonía de una gran ciudad* y *Rapsodia en Bogotá*, se describe el transcurso de la ciudad en un día a través de la vida cotidiana de sus habitantes. Un gran número de planos dan pinceladas sobre la vida urbana que sólo podrá ser comprendida, en su totalidad, con la suma de todos ellos. Dziga Vertov fue el máximo exponente del movimiento soviético Cine-Ojo, experimentando una nueva forma de hacer un cine expresionista.

¹⁰³ *Sinfonía de una ciudad*, del director Herman G. Weinberg (1908-1983, Estados Unidos), nunca fue estrenada. Parte de su metraje original fue incorporado a *Autumn Fire*.

¹⁰⁴ Cortometraje argumental de 15 minutos escrito y dirigido por H. G. Weinberg en 1931 en el que se cuenta, en pocas palabras, una historia de amor entre dos personas solitarias.

*Wittenberg Platz*¹⁰⁵ (1929); *À propos de Nice*¹⁰⁶ (1930); *Images d'Ostende*¹⁰⁷ (1930);



Fig. 16: Cartel de *Chelovek S kino-apparatom*

¹⁰⁵ *Mercado en la Plaza de Wittenberg*, realización experimental de Wilfried Basse (1899-1946, Alemania) sobre el montaje y desmontaje del mercado en esa plaza alemana.

¹⁰⁶ *A propósito de Niza*, cortometraje documental, mudo, escrito y dirigido por Jean Vigo (1905-1934, Francia) en 1930, en el que se muestra esa ciudad contrastando la ociosidad de los más pudientes en detrimento de los habitantes de los barrios más marginales.

¹⁰⁷ *Imágenes de Ostende*, cortometraje documental, mudo, dirigido por Henri Storck (1907-1999, Bélgica) en 1930, en el que el director rinde homenaje a uno de los lugares más conocidos de Bélgica, la playa de su ciudad natal, en una filmación en la que las imágenes van más allá de recrear simplemente la realidad alcanzando sensaciones que van más allá de lo real.

*Lisboa*¹⁰⁸ (1930); *A Bronx Morning*¹⁰⁹ (1931); o *City of contrasts*¹¹⁰ (1931)¹¹¹ entre otras. Son tantas y tan influyentes, que este género “sinfónico-arquitectónico” se expandirá en el tiempo y también en el espacio llegando también a diversos países Iberoamericanos, dando lugar a bellas creaciones como *Sao Paulo, Sinfonia da Metr6pole*¹¹² (1929);

¹⁰⁸ *Lisboa, cr6nica anecd6tica*. Largometraje documental, mudo, escrito y dirigido por Jos6 Leitao de Barros (1896-1967, Portugal), en 1930 en el que se muestra la ciudad a trav6s del trabajo cotidiano de los que habitan en ella con tintes humor6sticos.

¹⁰⁹ Cortometraje documental, mudo, de 11 minutos de duraci6n, escrito y dirigido por Jay Leyda (1910-1988, Estados Unidos), en 1931, en el que el espectador llega al el barrio neoyorquino del Bronx en un tren elevado sobre la ciudad lo que le ofrece una panor6mica de este lugar que se complementa despu6s con im6genes de las actividades t6picas de este barrio.

¹¹⁰ Cortometraje de Irving Browning (fot6grafo y director de cine estadounidense, 1895-1961) en el que se ofrece una hist6rica visi6n de la ciudad de Nueva York que recoge no s6lo las maravillas de 6sta, sino que la presenta como un lugar de contrastes con im6genes que hablan por s6 solas.

¹¹¹ Muchos de los t6tulos que aqu6 se ofrecen han sido obtenidos de KOSZARSKI Richard, *Hollywood On the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*. Library of Congress Cataloging in Publication Data. U.S.A., 2010, p. 343.

¹¹² *Sao Paulo, Sinfonia de una metr6polis*. Largometraje documental, mudo, dirigido en 1929 por Adalberto Kemeny (1901-1969, Brasil) y Rudolf Rex Lustig (Hungria 1901-Brasil 1970), en el que se muestra la conocida ciudad brasile6a en el lapso de un d6a, enfatizando la aportaci6n que los inmigrantes hacen a la citada urbe, dirigiendo la mirada hacia la modernidad y progreso que comienzan a emerger en ella.

*Sinfonía de Bogotá*¹¹³ (1939); *Bogotá, Atenas suramericana*¹¹⁴ (1946); *Bogotá Capital of Colombia*¹¹⁵ (1946); o *La fórmula secreta*¹¹⁶ (1965).

Y de entre todas ellas hay dos que aún no hemos nombrado, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*¹¹⁷ y *Rapsodia en Bogotá*. Una sinfonía y una rapsodia con mucho más que su “música” en común.

Mientras que en la *Rapsodia*, la ciudad se mostrará a lo largo de un día completo, en la primera, Berlín se muestra a lo largo de una jornada (desde el amanecer hasta el ocaso),

¹¹³ Cortometraje dirigido por Hans Brückner (director austriaco del que se desconoce la fecha de nacimiento y que falleció en Bogotá en 1976) en 1939. Según narra Oswaldo Duperly Angueira en su libro de memorias: “El 24 de marzo de 1939 presentamos nuestra primera película *Sinfonía de Bogotá*, primero y feliz ensayo de cinematografía parlante nacional, como homenaje al pueblo de Colombia. El tema de este documental fue auténticamente bogotano. La ciudad aparece tal como fue a través de sus aspectos más interesantes: viejos rincones santafereños, edificios modernos, calles céntricas y animadas, barrios residenciales tomados por la cámara de Hans Bruckner con un exquisito, admirable y exacto arte fotográfico”. DUPERLY ANGUEIRA Oswaldo, *Lo que se hereda no se hurta: memorias*, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá (Colombia), 1978. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci25.htm> (Consultado el 3 de septiembre de 2014).

¹¹⁴ Cortometraje producido por Lyman Judson, dos años antes de que tuviera lugar El Bogotazo (reacción violenta de la ciudad al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán). Es el único registro cinematográfico a color de la ciudad antes del citado hecho histórico que destruyó parte de ésta. La producción de este cortometraje estaba inscrita en una serie de actividades promovidas por la Pan American Union (actualmente Organización de Estados Americanos -OEA-) para impulsar la ciudad de Bogotá como modelo urbanístico del continente.

¹¹⁵ *Bogotá, capital de Colombia*, estrenada en 1946 es un “documental didáctico-propagandístico realizado por Lyman Judson, productor de toda una serie de piezas audiovisuales realizadas en varias capitales latinoamericanas (Ciudad de México, Ciudad de Panamá, Montevideo), trabajos comisionados por la Unión Panamericana, organismo asesor de la OEA, dentro del esfuerzo del Departamento de Estado de los Estados Unidos de construir el panamericanismo como planteamiento geoestratégico fundamental en el marco de la guerra fría en el continente”. En *Bogotá filmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012, p.29.

¹¹⁶ Mediometraje de 45 minutos dirigido por Rubén Gámez Contreras (1928-2002, México) en 1965 en el que se muestra México con una visión radicalmente diferente de la que ofrecían el resto de filmes que lo mostraban. El título hace referencia a la fórmula secreta que le es inyectada en vena a un enfermo lo que, en lugar de reanimarle, lo hunde más en su propia miseria. La idea es mostrar un México al que le inyectan Coca-Cola.

¹¹⁷ *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, largometraje documental de 65 minutos dirigido por Walter Ruttmann (1887-1941, Alemania) en 1927, basada en un guión escrito por él y por Karl Freund que se apoyaba en una idea de Carl Mayer. La música fue compuesta para acompañarla por Edmund Meisel, si bien la partitura se halló desaparecida (hasta 2007) por lo que circulan copias con otro acompañamiento musical. <http://www.blogdecine.com/cine-europeo/berlin-sinfonia-de-una-ciudad-arqueologia-cinematografica> (Consultado el 27 de agosto de 2014).

dividida en cinco actos¹¹⁸ que marcan las diversas etapas por las que transcurre el día: el amanecer, mientras llegamos a la ciudad en el tren; la mañana, momento en que despiertan las calles, abren las tiendas, se pone en marcha el engranaje de la gran máquina que es la propia ciudad (es el momento de mayor actividad); el medio día, un merecido descanso para unos, un momento de gula para otros; la caída de la tarde en la que la agitación se apodera de nuevo de Berlín; y el frenesí de la vida nocturna de una capital repleta de bares y cabarets que deslumbran con sus carteles luminosos.



Fig. 17: Cartel de cine para *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*

¹¹⁸ Esta película se muestra en cinco actos a pesar de que las sinfonías son composiciones musicales para orquesta, compuestas de cuatro movimientos (en los que se expresan diferentes ritmos) o, las más modernas, incluso solamente tres.

Ambas están protagonizadas por las capitales que muestran. Ellas son los personajes principales. El resto son habitantes de la ciudad que no tienen protagonismo en sí mismos, lo hallarán en su conjunto. Ellos son los que, como dice la locución de *Rapsodia*, confieren el matiz, el ademán, el alma en definitiva. Ellos son los que la hacen moderna o pueblerina, trepidante o aburrida, tranquila o angustiada. Y son ellos también los que delimitan los actos y el ritmo en ambas, ya que son sus actividades las que racionan la jornada. Pero la relación que existe entre la ciudad y sus moradores no es unilateral. No son éstos los que influyen únicamente en aquélla, sino que las urbes con su arquitectura, con su localización, con su urbanismo, con su temperatura, con todos los aspectos que tienen *per se*, también van a marcarle el compás a los que caminan por ella.

Ambas rehusan la narrativa tradicional basada en una historia que llevarán a cabo los personajes, previamente guionizados. Esto las lleva a un montaje de vanguardia en el que las imágenes se encadenan unas con otras elaborando un diálogo con el espectador que le conferirá, en su mente, el sentido último de éstas. Las imágenes se suceden al ritmo de las composiciones musicales alternando el frenesí con una mayor contemplación para las distintas actividades. Cada imagen tiene un sentido con las que la enmarcan. En palabras de Ruttmann: "Durante el montaje se hizo evidente cuán difícil era visualizar la curva sinfónica que yo tenía en la mente. Muchas de las fotografías más bellas tuvieron que ser desechadas, porque aquí no se trataba de integrar un libro de estampas, sino más bien de algo así como la estructura de una máquina compleja, que sólo puede funcionar si aún la más pequeña de sus partes encaja con la máxima precisión con las demás"¹¹⁹.

Berlín y Bogotá son ciudades que han invertido mucho en su modernización. Industrias, ferrocarriles, grandes obras de arquitectura y urbanismo, comercio, transportes de todo tipo... La una para mostrar su recuperación tras la I Guerra Mundial, la otra para mostrar su intención de convertirse en una gran metrópoli iberoamericana. De hecho, es mucho lo que comparten, son muchos los planos que tienen en común: fachadas, niños que van al colegio, secuencias de piernas, de letreros luminosos del comercio de la ciudad cuando ha caído la noche, los trenes, las chimeneas, la muchedumbre, perros en la calle, gatos, palomas, edificios en construcción, botellas de leche, parques, gente haciendo deporte,

¹¹⁹ Texto extraído de la carátula del DVD correspondiente a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, en la serie "Orígenes del cine". FRANCO José Tomás, *Cine y Arquitectura: Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad*. 02 Jun 2014. ArchDaily. Accessed 27 Ago 2014. <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-220926/cine-y-arquitectura-berlin-sinfonia-de-una-gran-ciudad> (Consultado el 27 de agosto de 2014).

oficinas con máquinas de escribir, teléfonos, secretarías, carros tirados por caballos, el vendedor de periódicos, atracciones de feria, un lugar acuático (un río y un lago respectivamente), parejas que pasean por zonas verdes, otras que actúan cariñosamente, las luces de los coches en la noche, la orquesta, parejas que bailan, copas de champagne, bebidas espirituosas... Incluso las diferencias socioeconómicas de sus habitantes a la hora del almuerzo.

Sin embargo, tres hechos las diferencian notablemente. Primero, la fecha y el contexto en que fue realizada la Sinfonía le confieren un grado vanguardista e innovador que la Rapsodia no tiene (sin que esto le reste calidad estética en absoluto). Segundo la alemana dura más de una hora para mostrar una franja de aproximadamente ocho horas por lo que se puede permitir una recreación mucho mayor en diversos planos y en diversas actitudes que la colombiana que debe mostrar veinticuatro horas en poco más de veinte minutos. Y, tercero, el rango temporal que contempla cada una es decisivo para el espectador, que al final de la sinfonía germana puede marcharse a descansar mientras que al final de la rapsodia bogotana se ve encadenado a un nuevo día en el que la actividad está presta a reanudarse.

Podría parecer que una cinta copia a la otra pero, aún hoy, ¿no sería semejante la actividad de cualquier gran ciudad contemporánea? En un mundo en el que no hay, ya, margen para el asombro, el sentimiento puede superarlo y, a través de él, lo idéntico puede aparecer como distinto y saltar la sorpresa. Las mismas calles, los mismos edificios, las mismas actividades, el trajinar de sus habitantes, suponen una recreación espiritual. Ya existía todo, pero ahora, todos distintos, son las esencias del alma de la ciudad.

II. 2. *Agarrando pueblo*

(C. Mayolo y L. Ospina, 1978)

miseria.

(Del lat. miserĭa).

1. f. Desgracia, trabajo, infortunio.
2. f. Estrechez, falta de lo necesario para el sustento o para otra cosa, pobreza extremada.
3. f. Avaricia, mezquindad y demasiada parsimonia.
4. f. Plaga pedicular, producida de ordinario por el sumo desaseo de quien la padece.
5. f. coloq. Cantidad insignificante.

Título de la película

Agarrando pueblo

Titulo en España

Agarrando pueblo

Director:	Carlos Mayolo, Luis Ospina
País:	Colombia
Duración:	27 min. (Cortometraje Argumental)
Color:	B/N - Color
Guión:	Carlos Mayolo
Estreno:	1978
Localizaciones:	Cali, Bogotá (Colombia)



Reparto

Luis Alfonso Londoño	Zapatero
Carlos Mayolo	Periodista
Ramiro Arbeláez	“Sociólogo” que habla a cámara
Eduardo Carvajal	Camarógrafo
Javier Villa	Productor
Fabián Ramírez	Hombre disfrazado de pobre
Astrid Orozco	Madre de los niños en el hotel
Jaime Cevallos	Actor que participa en la polémica escena de La Rebeca.

Equipo técnico

Productor:	SATUPLE (Sindicato de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna)
Guión:	Luis Ospina, Carlos Mayolo
Fotografía (color):	Eduardo Carvajal, Jacques Marchal
Fotografía (b/n):	Eduardo Carvajal, Enrique Forero, Fernando Vélez
Montaje y sonido:	Luis Ospina
Asistente de dirección:	Elsa Vásquez
Fotofija:	Eduardo Carvajal

Biografía de los directores

Luis Alfonso Ospina Garcés¹ nació el 14 de junio de 1949, en Cali (Colombia). Estudió cine en la Universidad del Sur de California (USC), entre 1968-1969, y en la Universidad de California (UCLA), entre 1969-1972. Su estancia en Estados Unidos es decisiva para su formación: “Luis Ospina termina sus estudios escolares en Boston y entre 1968 y 1972 estudia cine en la Universidad del Sur de California y la Universidad de California (UCLA). Vive los movimientos contraculturales de final de los años sesenta en los Estados Unidos: el “hipismo”, la psicodelia, las luchas de las minorías étnicas y culturales, la revolución estudiantil y las protestas contra la intervención norteamericana en Vietnam. Como también el cine underground promovido en Norteamérica durante esta década por Jonas Mekas: desde las películas del artista plástico Andy Warhol hasta el cine político de Emile De Antonio. Durante este periodo realizó *Acto de fe* (1970), *Bombardeo a Washington* (1970), *Autorretrato dormido* (1971) y *Oiga, vea* (1971)”².

Es considerado como pieza de relevante importancia en el movimiento cinematográfico conocido como “Caliwood”, “liderado por Andrés Caicedo y un grupo de amigos selectos, en la década de 1970 en Cali, que acogieron con entusiasmo y gratitud, el fenómeno que en el mundo había despertado, nuevas actitudes frente a la cultura, intensas miradas de las vanguardias artísticas y no sobra decirlo, un marco de referencia frente al tema de los derechos y la libertad, al cual se le denominó la Contracultura. Este movimiento llegó a Cali desde el cine, la literatura, las artes visuales y la música, así como también manifestaciones de orden filosófico, que se filtraron por medio de estas expresiones culturales, como las metafísicas de India, el Tantrismo, el Budismo y las expresiones lingüísticas de éste movimiento generacional mundial y que, en la figura ya reconocida de Andrés Caicedo, se expresa particularmente, con la pasión que el Cine y la música que

¹ Agradezco sobremanera la disposición del director Luis Ospina para proporcionar material para este estudio así como resolver interrogantes planteados a lo largo de este estudio. Los datos referentes a su biografía, así como los recogidos en el apartado de “Reperto”, han sido facilitados por el propio director a través de su página web www.luisospina.com (Consultado el 9 de marzo de 2014).

² DURÁN CASTRO Mauricio, “Luis Ospina en el cine colombiano ¿independencia o resistencia?”, para el libro *Cine independiente en América Latina*, Eduardo Russo (Ed.), Argentina, 2007. <http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/art%C3%ADculos/luis-ospina-en-el-cine-colombiano-independencia-o-resistencia-por-mauricio-dur%C3%A1n-castro/> (Consultado el 45 de abril de 2014).

Caicedo ponderó, para hacer de esto toda una labor crítica de la cultura, pero además proactiva y altamente prolífica en resultados. Éste fenómeno se desarrolló en contextos como el Cine Club de Cali, que fundara Caicedo en los años setenta y que tuvo como colaboradores a varios de sus amigos de juventud escolar, como Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ramiro Arbeláez, Carlos Alberto Pineda, Miguel González, Alberto Quiroga, Sandro Romero y Jorge Navas de la segunda generación entre otros, sin olvidar la presencia femenina de Patricia Restrepo”³.

Fue Codirector del Cine Club de Cali (1972-1977); Cofundador, junto con Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, de la revista *Ojo al Cine* (1974-1977); profesor de cine en la Universidad del Valle (1979-1980); profesor de Taller de Documental en la Pontificia Universidad Javeriana (2001-2004) y en la Universidad de Los Andes (2003-2004); director de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (1986); y director del taller de video documental “Comuna’s Películas” en el Liceo Santo Domingo Savio de Medellín (1997). Fue el curador de la exposición “Andrés Caicedo: morir y dejar obra” (2012) y desde 2009 es el Director Artístico del Festival Internacional de Cine de Cali.

Ha ejercido de crítico de cine y cronista para varias publicaciones, entre las que destacan: *Kinetoscopio*, *El Pueblo*, *Cine*, *El Malpensante*, *Número* y *Cinemateca*. Con Sandro Romero Rey coeditó los libros *Destinitos Fatales* (1984) y *Ojo al cine* (1999), de Andrés Caicedo. Es autor del libro *Palabras al viento: Mis obras completas* (2007), recopilación de sus escritos de cine y de los *Cuadernillos Andrés Caicedo: cartas de un cinéfilo* (2007). En 2010 se publica la antología crítica *Oiga/Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*.

Fue, asimismo, coproductor del largometraje alemán filmado en Colombia *Jackpot* (1976), de Renate Sami y Matthias Weiss producido por la ZDF. Y coautor de la obra de teatro *Sólo mujeres solas*, estrenada en el Teatro Nacional (2001).

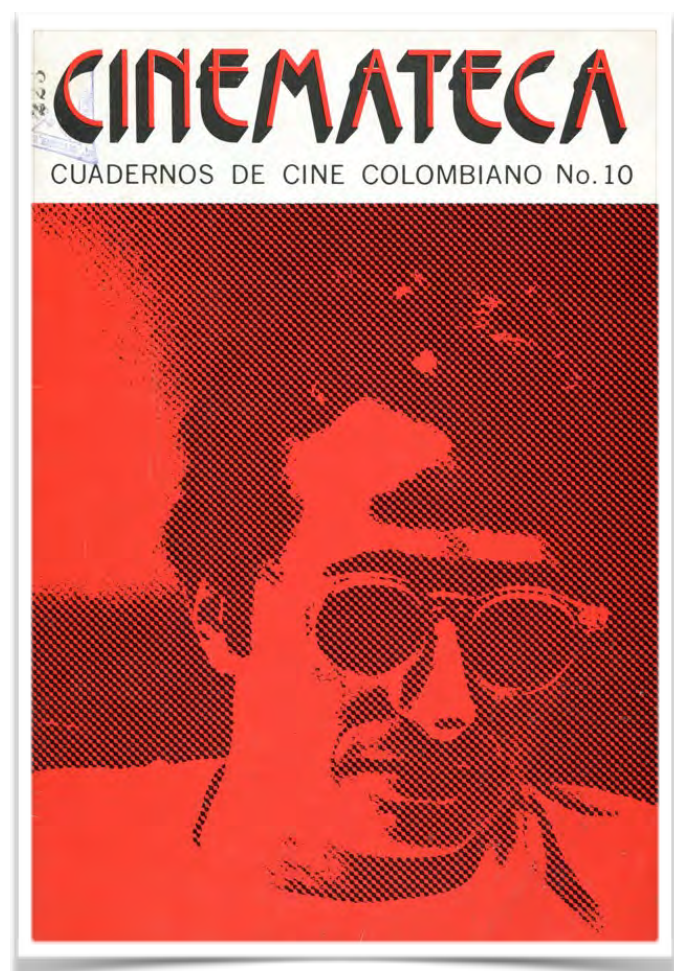
Trabajó como editor en los largometrajes *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaíma* (1986), *La hamaca* (1975), *Sin telón* (1975), de Carlos Mayolo, y en los cortometrajes *Viene el hombre* (creación colectiva, 1973), *Cartagena: Festival de cine* (Luis Crump, 1976), *La otra cara de La Moneda* (Eduardo Carvajal, 1976), *Atrapados*

³ BORRERO RENJIFO G. A. (en prensa), “Caliwood, un relato de cine”, *Signo y pensamiento* (2016). Documento proporcionado directamente por el autor vía e-mail.

(Juan José Vejarano, 1987), *Valeria* y *Las andanzas de Juan Máximo Gris* (Oscar Campo, 1987), y *Momentos de un domingo* (Patricia Restrepo, 1987).

Entre sus reconocimientos destacan la Medalla al Mérito de las Comunicaciones “Manuel Murillo Toro”, que le fue otorgada en 1986; la Medalla al Mérito Cultural en Cine en el Festival Internacional de Arte de Cali; y el Trofeo del II Festival de Cine y Video “Cienmilímetros” de Cali “por su valioso aporte al cine colombiano”, en 2001. En 2007 la Universidad del Valle le confiere el Grado Honoris Causa en Periodismo y Comunicación Social de la Universidad del Valle y, en 2010, el Ministerio de Cultura le concedió en el Premio “Toda una vida dedicada al cine” y el Festival InVitro Visual reconoció su aporte al cine colombiano con el Premio Santa Lucía⁴.

Fig. 1: Portada de CINEMATECA



⁴ <http://www.luisospina.com/biofilmograf%C3%ADa/> (Consultado el 12 de enero de 2014).

Sus películas han obtenido premios en multitud de festivales tanto nacionales como internacionales [(Bogotá, Cartagena, Medellín; Oberhausen (Alemania); Cádiz, Sitges, Bilbao (España); Toulouse, Biarritz, Lille (Francia); La Habana (Cuba); Lima (Perú), Caracas (Venezuela); y México].

Como director, ha ejercitado los siguiente géneros del cine: cortometrajes argumentales [*Vía cerrada* (1964); *Acto de fe* (1970); *Asunción* (1975); *Agarrando Pueblo* (1978); *Capítulo 66* (1994)]; cortometrajes experimentales [*Autorretrato (dormido)* (1971); *El bombardeo de Washington* (1972)]; cortometrajes documentales [*Oiga vea* (1972); *En busca de "María"* (1985); *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1987); *Arte-sano cuadra a cuadra* (1988); *Fotofijaciones: retrato hablado de Eduardo Carvajal* (1989); *Cámara ardiente* (1991); *Al pie* (1991); *Al pelo* (1991); *A la carrera* (1991); *Autorretrato póstumo de Lorenzo Jaramillo* (1993); *Making of: "La Virgen de los sicarios"* (1999)]; documentales [*Cali: de película* (1973); *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986); *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987); *Mucho gusto* (1997); *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003); *Un tigre de papel* (2007)]; largometrajes argumentales [*Pura Sangre* (1982); *Nuestra película* (1993)]; series documentales [*Slapstick: la comedia muda norteamericana* (1989); *Adiós a Cali* (1990); *Cali: ayer, hoy y mañana* (1995); *Soplo de vida* (1999); *De la ilusión al desconcierto: Cine colombiano 1970-1995* (2007)]; y el videoarte⁵ [*Video (B) Art (H) Es* (2003)].

Carlos José Mayolo Velasco nació el 10 de septiembre de 1945 en Cali (Colombia) y murió el 3 de febrero de 2007 en Bogotá (Colombia).

De carácter fuerte y personalidad díscola, fueron muchos los colegios e institutos en los que cursó sus primeros estudios, si bien, los terminó en la capital colombiana⁶. De regreso a Cali, a comienzos de la década de 1960 ingresó en la Universidad de Santiago (Cali) donde cursó dos años de Derecho. Por esos años comienza a experimentar con la cámara y ya en 1966 comienza a trabajar sus primeros audiovisuales para publicidad.

⁵ Movimiento artístico que surge a raíz de la consolidación de los medios de comunicación de masas, en Estados Unidos y Europa, hacia 1960, de la mano de Wolf Vostell que realizó una exposición de contenidos de televisión que habían sido alterados evidenciando la tensión en la relación entre televisión y arte. http://www.videoartes.com/videoartes/Historia_Video_Arte.html (Consultado el 6 de julio de 2014).

⁶ http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=638 (Consultado el 4 de julio de 2014).

Perteneciente al Partido Comunista de Colombia, en mayo de 1968 filma un cortometraje (inconcluso) sobre el movimiento estudiantil en Colombia. Ese año es el punto de partida de su carrera como director de cine documental y argumental. A este periodo corresponden sus primeras producciones: *Corrida* (1965, cortometraje en 16 mm con fotografía de Gregorio González); *En grande* (1965, cortometraje en 16 mm); *El basuro* (1968, cortometraje documental inacabado en 16 mm, codirigido con Arturo Alape, José Vejarano y Hernando González); *Quinta de Bolívar* (1969, cortometraje documental en 35 mm); e *Iglesia de San Ignacio* (1970, cortometraje documental en 35 mm).

En 1971 funda en Cali, junto con Luis Ospina y Andrés Caicedo, Ciudad Solar, un espacio que aunaba sala de exposiciones, cine club y laboratorio de fotografía. Ésta fue la ventana a través de la cual asomaban sus inquietudes artísticas. En 1974 creó, junto a Luis Ospina y Ramiro Arbeláez, la revista *Ojo al cine* y, a finales de los ochenta se vinculó a la televisión como director y argumentista de documentales y seriados⁷. Las producciones de estos años están marcadas por un fuerte tinte de denuncia social, contra la pobreza y contra cómo había sido ésta retratada por cineastas tanto nacionales como internacionales. De esta etapa son los cortometrajes *Quinta Bolívar* (1969); *Iglesia de San Ignacio* (1970); *Monserate* (1971, cortometraje documental en 35 mm, codirigido con Jorge Silva); *Oiga vea* (1971, cortometraje documental en 16 mm, codirigido con Luis Ospina); *Una experiencia* (1971, creación colectiva con fotografía de Carlos Mayolo, Fernando Vélez y textos de Humberto Valverde.); *Cali de película* (1972, cortometraje documental en 16 mm, codirigido con Luis Ospina); *Viene el hombre* (1973, cortometraje en 16 mm, dirigido por Carlos Mayolo, Patricia Restrepo, Álvaro Trujillo y Víctor Morales); *Angelita y Miguel Ángel* (1973, película inconclusa codirigida con Andrés Caicedo); *Contaminación es* (1975, cortometraje documental en 35 mm); *Sin telón* (1975, cortometraje documental en 35 mm sobre el trabajo del grupo de teatro “La Candelaria”); *La hamaca* (1975, cortometraje documental en 35 mm); *Asunción* (1975, cortometraje de ficción en 35 mm, codirigido con Luis Ospina); *Rodillanegra* (1976, cortometraje en 35 mm); *Agarrando pueblo*⁸ (1977, cortometraje documental en 16 mm, codirigido con Luis Ospina); *Bienvenida a Londres* (1978, cortometraje en 35 mm, codirigido con María Emma Mejía); *Leyendas del mundo: la madre monte* (1984, cortometraje en 16 mm, codirigido

⁷ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/mayocar1.htm> (Consultado el 4 de julio de 2014).

⁸ Cortometraje que escribió, dirigió, produjo y en el que, además, interviene como actor.

con Raoul Held); *El Dorado* (1984, producción codirigida con Nicole Duchene); *Cali, cálido, calidoscopio* (1985, cortometraje documental en 16 mm); *Aquel 19* (1985, cortometraje de ficción realizado en 16 mm); y los largometrajes *Carne de tu carne* (1983, producción de ficción, en 35 mm, en la que también actúa.) y *La mansión de Araucaima*⁹ (1986, largometraje de ficción en 35 mm, donde también actúa)¹⁰. Con varios de ellos fue ganador de diversos premios y galardones.



Fig. 2: Carlos Mayolo

⁹ Film basado en la novela, del mismo nombre, de Álvaro Mutis, publicada en 1973 en Buenos Aires por la Editorial Sudamericana.

¹⁰ <http://www.patrimoniofilmico.org.co/index.php/documentos-y-publicaciones/personajes/57-carlos-jose-mayolo-velasco> (Consultado el 4 de julio de 2014).

En los últimos años de la década de 1980, se vinculó a la televisión para dirigir documentales y series: *Azúcar*¹¹ (1990); *Laura por favor* (1991); *Litoral* (1992); *La otra raya del tigre* (1993); *Hombres* (1996); y *Brujeres* (2000).

Además de estas producciones, Carlos Mayolo participó en diversos proyectos y dejó otros sin acabar. De los primeros destacaremos: *Fuga* (Nello Rossati, 1981, asistente de dirección); *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982, actor); *Tacones* (Pascual Guerrero, 1982, dirección artística); *En busca de María*¹² (Jorge Nieto y Luis Ospina, 1985, actor); *Andrés Caicedo*¹³: *unos pocos buenos amigos* (Luis Ospina, 1986, testimonio); *Mi alma se la dejo al diablo* (Andrés Agudelo Restrepo, 1987, actor); *Cobra verde* (Werner Herzog, 1987, actor); *El brillante de Fondclair* (Armando Escobar Gil, 2003, actor). Sus proyectos inconclusos son: *Pacífico* (largometraje que sería codirigido por Luis Ospina y donde se abordaría la historia del padre de Carlos Mayolo y la herencia de la raza negra en Valle del Cauca); *El placer de aprender* (proyecto de largometraje inconcluso dirigido por Carlos Mayolo y producido por Señor R. Producciones).

Mayolo y Ospina trabajaron juntos en multitud de ocasiones. En palabras del propio Mayolo, Ospina era el más sensato, por lo que era el encargado de ejecutar las ideas que se originaban en la mente de su amigo¹⁴.

¹¹ “*Azúcar* fue una representación de las costumbres vallecaucanas, así como una explicación del mestizaje, y la piel color de piel que todos tenemos en el Valle que nos hace alegres, nadadores, atletas y muy particularmente híbridos”. Testimonio del propio director en el programa radial de Mauricio Antonio Cuevas, *La Caja de Pandora*, en “Javeriana Estéreo” 107.5 F.M. <http://web.archive.org/web/20120621041810/>; <http://www.elespectador.com/impreso/arteygente/cultura/articuloimpreso-carlos-mayolo-ultima-vez> (Consultado el 4 de julio de 2014).

¹² *María* (1982). Primer largometraje argumental del que ya hablamos en páginas anteriores. *En busca de María* pretende rescatar del olvido a la que fue el primer gran éxito del cine colombiano.

¹³ Luis Andrés Caicedo Estela (1951- 1977, Cali, Colombia). Escritor y cineasta, cuya producción empezó desde que contaba con 10 años de edad hasta su muerte, provocada por él mismo. Su producción fílmica y literaria es pródiga, tanto así que ha dejado una estela imborrable de cineastas y artistas que orbital en torno al llamado “Grupo de Cali” o “Caliwood”.

¹⁴ Palabras de Carlos Mayolo en el programa radial de Mauricio Antonio Cuevas, *La Caja de Pandora*, en “Javeriana Estéreo” 107.5 F.M. <http://www.elespectador.com/impreso/arteygente/cultura/articuloimpreso-carlos-mayolo-ultima-vez> (Consultado el 16 de febrero de 2014).

Tras varios infartos, falleció en Bogotá a la edad de 61 años¹⁵, dejando una obra literaria autobiográfica *¿Mamá qué hago?*¹⁶ y gran cantidad de documentación que será recopilada por Sandro Romero Rey en *La vida de mi cine y mi televisión*¹⁷.

¹⁵ El 22 de diciembre de 2006, Carlos Mayolo escribió un poema que fue publicado en la revista de poesía *Clave*: “Aquí quieto con todos mis músculos en reposo siento cómo vibra el mundo fuera de mi cuerpo. Sé que estoy condenado a esta combinación de sueño y pereza. Este vibrar del mundo es un reloj vertiginoso útil e inútil, pero que me hace sentir como un no participante de un jolgorio que antes me trajo dicha pero hoy sólo desdén. Quietos ya no me siento participe del ruido, no estoy sordo pero oigo ruidos y músicas internas que hacen bailar mis recuerdos. Cuando uno está en paz y quieto evoca la dicha venidera. Al fin y al cabo el pasado es el padre del futuro. Aunque creo que el futuro ya pasó”. <http://web.archive.org/web/20120621041810/http://www.elespectador.com/impreso/arteygente/cultura/articuloimpreso-carlos-mayolo-ultima-vez> (Consultado el 3 de julio de 2014).

¹⁶ MAYOLO VELASCO Carlos José, *¿Mamá qué hago?*, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 2002.

¹⁷ ROMERO REY Sandro. *La vida de mi cine y mi televisión*, Villegas Editores, 2008. Mientras que la obra autobiográfica de Mayolo es un escrito más personal, que narra experiencias vividas por el director a lo largo de su andadura, la obra de Romero Rey, se centra más en la relación del director con su producción artística.

Otros

PREMIOS NACIONALES

- III Festival de Cine del Instituto Colombiano de Cultura (Colombia, 1978). Primer premio al Mejor cortometraje argumental.

PREMIOS INTERNACIONALES

- Festival Internacional de Cine de Lille (Francia, 1978). Premio Novais - Teixeira (Sindicato francés de la Crítica de Cine).
- Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao (España, 1978). Mención especial del Jurado.
- Festival Internacional de Cine de Oberhausen (Alemania Federal, 1979). Premio Interfilm.

Reseña

Un periodista y un camarógrafo¹⁸ colombianos han sido contratados por un canal televisivo alemán para la realización de un audiovisual sobre Colombia. Pero no es un documental¹⁹ sobre la realidad social de este país. Es un reportaje sobre las miserias de su población, para lo que, además de filmar la sección de la realidad que contribuye al reforzamiento del concepto tercermundista²⁰ que los países extranjeros tienen del iberoamericano, contratan actores que cubran los aspectos miserables que esperan ver de esta sociedad y que no han logrado de una forma real.

Es un falso documental²¹ realizado en 1978 pero cuya temática la podríamos extrapolar hasta nuestros días. Tanto Europa como Estados Unidos, atribuyen a Colombia, a lo largo de más de medio siglo y por muy diversos motivos, una situación de miseria social, política y económica que no reflejan en absoluto la realidad del país. Es una visión sesgada y parcial que obvia las bondades y virtudes de Colombia, centrándose en aspectos que, si bien es cierto que pueden darse, no son los únicos. Así, por parcialidad

¹⁸ Camarógrafo o cámara, designa, según la Real Academia de la Lengua Española a la persona cualificada para la toma de imágenes. El primer término es frecuente en Iberoamérica mientras que el segundo lo es en España.

¹⁹ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: “Documental: Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad”. “El género documental - cualquiera que sea su especialización: social, histórico, médico, de la naturaleza...- muestra una realidad existente y constatable, autónoma respecto de la cámara”. SÁNCHEZ NORIEGA José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 2002, p. 97.

²⁰ Tercer Mundo es un término acuñado en 1952 por el economista francés, Alfred Sauvy, para designar a los países que, tras la Segunda Guerra Mundial, no se alinearon en ninguno de los dos bloques en los que estuvieron enfrentadas las principales potencias mundiales en lo que se conoce como Guerra Fría (enfrentamiento político, económico y social, provocado por las tensiones de la posguerra en 1947 -suscitadas por el reparto de las zonas de influencia- entre dos bloques, liderados, respectivamente, por Estados Unidos -paradigma del capitalismo- y la Unión Soviética -arquetipo del comunismo-; este conflicto, en principio no armado, se prolongó hasta la disolución de la URSS en 1991). Posteriormente, el término Tercer Mundo se ha utilizado para referirse a países con escaso desarrollo industrial.

²¹ El falso documental es un subgénero del cine y la televisión, generalmente en tono humorístico, que narra unos sucesos ficticios en formato documental. La voz inglesa referida a este término es “mockumentary”, haciendo referencia a la raíz “mock” que significa burla.

en unos casos, por pura inventiva en otros, se presenta a este país, en diversos géneros del cine (documental o argumental²²), como un lugar donde anida miseria.

Pero no serán únicamente los extranjeros quienes pretendan hacer negocio de estas miserias. El propio cine colombiano, alentado por lo que se ha conocido como el “sobrepeso”, convierte la miseria en mercancía, en la “pornomiseria” que se exhibe incesantemente en los cines colombianos de la segunda mitad del siglo pasado.

Luis Ospina y Carlos Mayolo en *Agarrando pueblo*²³ se mofan de esta visión ofrecida por diversos medios presentándonos un documental sobre cómo se hacen los documentales extranjeros, unas veces, nacionales otras, sobre Colombia.

²² El cine argumental es un “género del cine que narra una historia protagonizada por unos personajes pertenecientes a un mundo de ficción”. SÁNCHEZ NORIEGA José Luis, *Op. cit.*, p.97.

²³ “*Agarrar pueblo* es una expresión colombiana que significa «engatusar» a la gente. Aquí tiene el doble sentido de «atrapar» una compilación arquetípica de miserias. Cine dentro del cine, el esquema planteado es un «documental» acerca de un típico grupo de filmación recorriendo con sus equipos las calles y los suburbios de Cali. En su cabeza, una lista preconcebida de los personajes que ya están o que faltan por registrar: mendigos, locos, prostitutas, gamines...”. <http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/rese%C3%B1as/agarrando-pueblo-luis-ospina-y-carlos-mayolo-1977-por-isleni-cruz-carvajal/> (Consultado el 2 de julio de 2014).

Localizaciones²⁴

“Muévalo, muévalo, muévalo más”. Con esta significativa directriz Mayolo increpa a uno de tantos con los que va a quedar reflejada su tan pretendida “miseria”. Están en Cali²⁵, en la Calle 11 con Carrera 5, caminando hacia la puerta de la Catedral de San Pedro²⁶,

²⁴ Las direcciones de las localizaciones de los planos en *Agarrando Pueblo*, han sido facilitadas por Luis Ospina, en conversación inédita con él, vía e-mail, el 6 de junio de 2014.

²⁵ Santiago de Cali, capital del Departamento del Valle del Cauca (Colombia). Fundada en 1936 (con dos años de anterioridad a la fundación de la capital del país), por Sebastián de Belalcázar. Actualmente tiene un área de 564 km² y más de dos millones de habitantes. Es uno de los principales centros urbanos, económicos e industriales del país, debido a, en gran medida, su proximidad a Buenaventura, principal puerto de Colombia en el océano Pacífico. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre2008/santiagodecali.htm> (Consultado el 4 de julio de 2014).

En la zona en la que se desarrolla la acción de *Agarrando pueblo*, hay prevista una reforma urbanística para combatir los problemas sociales de estos barrios: “Ciudad Paraíso es un proyecto de Renovación Urbana ubicado en el centro tradicional, corazón de la ciudad de Cali, cuyo principal objetivo es la transformación y dinamización de este importante sector. La revitalización de esta emblemática zona, se dará gracias al restablecimiento de su vocación residencial, comercial, cultural y de servicios, construyendo un centro incluyente, un centro para todos. El fortalecimiento se dará en términos de habitabilidad y competitividad, mediante el establecimiento de nuevos equipamientos institucionales y culturales (Sede Fiscalía General de la Nación), la generación de nuevas áreas comerciales, de servicios, vivienda, espacio público e infraestructura (estación intermedia del SITM), propiciando con ello transformaciones no sólo en lo urbano-arquitectónico, sino también en lo social, mejorando la calidad de vida de todos los ciudadanos. Está ubicado en el corazón de la Ciudad de Cali, entre las carreras 10 y 15 y las calles 12 y 17, involucrando los barrios El Calvario, Sucre y San Pascual”. <http://www.ciudadparaiso.com.co/> (Consultado el 8 de julio de 2014).

²⁶ Catedral de San Pedro Apostol, también llamada Catedral Metropolitana de Cali. Es Patrimonio Arquitectónico de la capital vallecaucana y declarada Monumento Nacional de Colombia por la resolución 002 del 12 de marzo de 1982. Comenzó a construirse en 1722, bajo la dirección del arquitecto Antonio García, en estilo barroco. En su construcción trabajaron presos de la cárcel local y cinco años más tarde estaba concluida, a excepción de la torre que no se concluyó hasta 1841, en estilo neoclásico. Un seísmo en 1725 dañó seriamente la fachada y la torre, lo que obligó a derribarlas y reconstruirlas por los ingenieros Guerrero y Ospina. PATIÑO DE BORDA, Mariana. *Monumentos Nacionales de Colombia*. Editorial Escala. Bogotá D.C, 1983. www.sinic.gov.co/sinic/bienes/Images/1_1_1_3_76_001_01.doc (Consultado el 3 de enero de 2014).

“La nave central está cubierta con bóveda de medio cañón y lunetos; sobre los arcos corre un entablamento de indudable sabor neoclásico. Las naves laterales tienen bóvedas de medio cañón con lunetos muy rebajados. Las últimas reformas que le han hecho perder al edificio su valor arquitectónico y simbólico, hasta dejarlo reducido a una iglesia anodina, que ostenta el título de catedral. Recientemente fue blanqueada en su totalidad, con lo cual se suprimió la lamentable decoración que se le había dado hace dos o tres decenios. La portada parece que se hacía en unidad con la torre, y probablemente tuvo un zócalo en piedra de sillería molduradas. Las columnas tuvieron un anillo a la altura del tercio inferior”. SEBASTIÁN Santiago. *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*. Biblioteca de la Universidad del Valle, Cali (Colombia), 1965. www.sinic.gov.co/sinic/bienes/Images/1_1_1_3_76_001_01.doc (Consultado el 3 de enero de 2014).



Fig. 3: Cali. Capital del Departamento Valle del Cauca

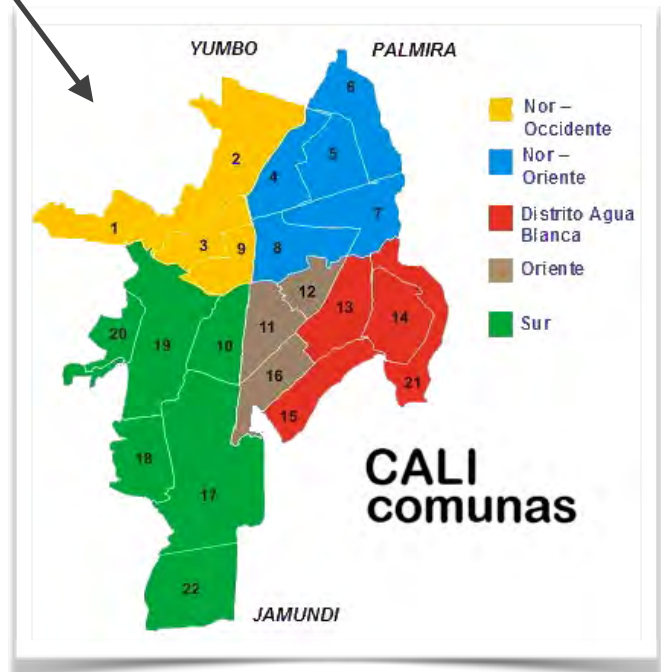


Fig. 4: Comunas de Cali

que da nombre al barrio en que se encuentra, en la Comuna²⁷ 3²⁸. Mientras caminan, se distingue el edificio del Hotel Astoria Real al fondo. Están en pleno corazón de la ciudad, en uno de los costados de la plaza de Caicedo²⁹.

Aquí, montan en un taxi para proseguir con su labor documentaria. Éste los trasladará hasta la zona de tolerancia³⁰, en los alrededores del barrio de El Calvario³¹. En esta zona discurren los planos siguientes en los que recopilan todos aquellos que les quedaban

²⁷ Las Comunas son unidades administrativas en las que se dividen ciudades de gran o media extensión, como, generalmente, las capitales de los Departamentos de Colombia, para administrar los servicios que se brindan a la población. Su funcionamiento está regido por la Ley 136, junio 2 de 1994. Comunas y Corregimientos. Parte XV. “COMUNAS Y CORREGIMIENTOS: Con el fin de mejorar la prestación de los servicios y asegurar la participación de la ciudadanía en el manejo de los asuntos públicos de carácter local, los concejos podrán dividir sus municipios en comunas cuando se trate de áreas urbanas y en corregimientos en el caso de las zonas rurales. En el acuerdo mediante el cual se divida el territorio del municipio en comunas y corregimientos se fijará su denominación, límites y atribuciones, y se dictarán las demás normas que fueren necesarias para su organización y funcionamiento. PARÁGRAFO: En los municipios y distritos clasificados en categoría especial, primera y segunda, los concejos municipales podrán organizar comunas con no menos de diez mil (10.000) habitantes y en los clasificados en las categorías tercera y cuarta con no menos de cinco mil (5.000) habitantes. En los demás municipios, los alcaldes diseñarán mecanismos de participación ciudadana a través de los cuales la ciudadanía participe en la solución de sus problemas y necesidades”.

²⁸La Comuna 3 de Cali se encuentra en el occidente de la ciudad. Limita por el sur y suroccidente con la comuna 19, por el suroriente con la comuna 9, por el nororiente con la comuna 4 y por el norte con la comuna 2. La comuna 3 cubre el 3,1% del área total del municipio de Santiago Cali con 370,5. Incluye los siguiente barrios: Acueducto San Antonio; El Calvario; El Hoyo; El Nacional; El Peñón; El Piloto; La Merced; Los Libertadores; Navarro-La Chanca; San Antonio; San Cayetano; San Juan Bosco; San Nicolás; San Pascual; San Pedro y Santa Rosa. http://www.icesi.edu.co/jcalonso/images/pdfs/Publicaciones/una_mirada_descriptiva_a_las_comunas_de_cali.pdf (Consultado el 5 de julio de 2014).

²⁹ Caicedo o Cayzedo, como reza originalmente en el apellido de Joaquín de Cayzedo y Cuero, prócer de la independencia del Valle del Cauca, que en 1810 creó la primera Junta de Gobierno de Santiago de Cali tras negarse a reconocer las Cortes de Cádiz. Realmente no pretendían la independencia respecto de la Corona Española, sino el reconocimiento de sus derechos como súbditos, igualándose con los habitantes peninsulares. Murió por el conflicto armado que se desencadenó a raíz de su sublevación, fusilado en Pasto en 1813. La plaza que lleva su nombre está presidida por una estatua suya en el centro y rodeada por edificios insignes, catalogados como monumentos nacionales, como la Catedral, ya citada, el Palacio Nacional y el Edificio Otero.

³⁰ Las zonas de tolerancia de Colombia son lugares regidos por Decretos oficiales en las que se pretende garantizar la seguridad y el bienestar de los sectores más rechazados de la sociedad, como es el de la prostitución. “En Cali, entre mujeres, hombres, gays, travestis y ‘trans’ hay 4000. Todos ellos se reparten los andenes de la Avenida Sexta, el centro caleño, entre las carreras 12 y 15 con calles 10 y 14, y las calles Séptima y Octava con Carrera Sexta, así como las carreras 31 y 33 con Avenida Segunda Norte, la Calle 70 con Carrera 1 y las salidas a Yumbo y a Juanchito”. Noticia extraída del periódico *El País*. <http://historico.elpais.com.co/paionline/calionline/notas/Junio072009/prostitucion.html> (Consultado el 6 de julio de 2014).

³¹ También situado en la Comuna 3 de Cali.

faltando: “locos, mendigos, gamines...”, hasta un faquir, que quedará documentado con todas sus peripecias en un descampado de la Carrera 10.

Casi a mediados del minuto ocho, en lugar de “ir donde las putas”³², la acción se traslada a Bogotá. En realidad, en la capital colombiana, sólo rodarán una escena, aunque por los comentarios que hacen los propios actores en el corto, el resto del film documentaría la “miseria” de esta gran metrópoli. Esto no es un error, evidentemente, ya que los directores conocen perfectamente Colombia. Esto se debe a la importancia, inexistente a los ojos de los documentalistas extranjeros que realizan este tipo de trabajo, de reflejar si realmente es una ciudad o es otra. El objetivo es la penuria. Dónde y cómo se obtenga, carece de aliciente.



Fig. 5: La Rebeca en su emplazamiento original

³² “Vamos donde las putas, vamos donde las putas”, son palabras textuales de los realizadores del documental alemán. Minuto 8’19’.

Así, la escena rodada en el Distrito Capital se localiza en la fuente de la Rebeca³³, en el desaparecido Parque del Centenario³⁴. Niños desnudos se lanzan a la alberca que rodea la fuente, a instancia de Mayolo. Lanzan monedas al estanque para que los infantes las busquen. Un número considerable de espectadores contemplan la escena sin alegato alguno, salvo un señor que llega en última instancia, tras haberse herido en un pie uno de los niños, al que tan sólo le darán una “cura”³⁵, “a vivir de ellos, porque no hacen sino sacarles fotos y nunca les ayudan”³⁶.

³³ Una náyade desnuda esculpida en mármol blanco de Carrara que recoge agua de ese estanque. La Rebeca. Nombre de origen hebreo cuyo significado es “fascinante”. Atendiendo a la R.A.E., en su primera acepción, fascinar significa “engañar, alucinar, ofuscar”. La segunda, “atraer irresistiblemente”. Que gran combinación para los hechos que acontecen ante ella: una ninfa contemplando una escena en la que manipulan a unos niños mientras los instan a lanzarse al agua para recoger monedas. Cuando menos, atrayente y engañoso. La autoría de esta escultura se atribuyó, hasta las investigaciones de Juanita Monsalve, a Roberto Henao Buriticá, si bien la estudiante egresada de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, llegó a las siguientes conclusiones, tras encontrar el contrato de encargo de la escultura, en su Tesis de Grado: “El contrato firmado el 6 de mayo de 1926 designa a Luis Luchinelli, apoderado de la Marmolería Italiana de Tito Ricci, para ejecutar la obra en un lapso de 2 meses y un costo de 500 pesos de la época. Además incluye una cláusula que determina exención de impuestos de aduana, aunque no especifica si por el puerto entrará *Rebeca* como roca de mármol o como escultura. En esa fecha Henao Buriticá estaba en París, por lo que resulta improbable que una marmolería italiana tuviese relaciones con un artista en Francia. Igualmente, a la Marmolería se le contrató para la ejecución de los dos Niños con un Delfín o con un Cisne, 16 sapos, gradas y brocales, por supuesto, todo en mármol de Carrara. A finales de los años cincuenta, durante la alcaldía de Fernando Mazuera, se dio apertura a la calle 26, un eje vial que cruzó de oriente a occidente el Parque del Centenario y que significó su desaparición. En 1958, *Rebeca* fue trasladada unos metros al occidente, al frente del Hotel Tequendama, en un espacio triangular sobrante entre la intersección de la carrera 13 y la décima”. MONSALVE Juanita, “L adopción de una huérfana: una escultura neoclásica en Bogotá”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Volumen 8, Número 2 (Julio - Diciembre de 2013), pp. 65-81.

³⁴ Parque del Centenario de la Independencia. Inaugurado el 24 de julio de 1883 para conmemorar el nacimiento de Simón Bolívar. “El primer parque concebido como tal, y no como resultado de la transformación de una plaza colonial, fue el Parque Centenario. Construido a raíz de la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar en 1883, debía “perpetuar la gratitud del pueblo colombiano al Libertador”. Para la construcción del parque, que sería destruido en 1957, se destinó un terreno localizado, en ese entonces, en el extremo norte de la ciudad, entre las carreras 7a y 13 y las calles 25 y 26. Se trataba de un terreno triangular, cuyo diseño se caracterizaba por una rígida simetría. Un eje lo atravesaba en dirección oriente-occidente. En la mitad del parque se encontraba un área circular, cuyo centro fue destinado a erigir un templete de piedra diseñado por el arquitecto Pietro Cantini, que debía alojar una estatua de Bolívar”. <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista4/parquesBogota.pdf> (Consultado el 6 de julio de 2014).

³⁵ Tira adhesiva por una cara, en cuyo centro tiene un apósito esterilizado que se coloca sobre heridas pequeñas para protegerlas.

³⁶ Palabras textuales de Jaime Cevallos en su intervención. No sólo no los ayudan, sino que los alientan para dar una visión más “comercial” a la pobreza del documental.

El lugar está emplazado en la confluencia de la Calle 26 con Carrera 10. Actualmente, no se conserva en absoluto la apariencia ni la importancia que le dieron en la fecha de su creación, concebido como un espacio arbóreo y de gran exuberancia vegetal, sembrado de esculturas de corte neoclásico. En su lugar encontramos edificios como la Torre Colpatria³⁷, el Hotel Tequendama³⁸, la Torre FENODE y otras edificaciones para oficinas, construidas en el siglo pasado.

A pesar de que en el documental ha quedado explícito que se trasladan a Bogotá, porque ya tenían suficientemente documentada la miseria de Cali, tras la escena en La Rebeca, ya no habrá más acción rodada en la gran metrópoli. El resto de las imágenes de *Agarrando pueblo*, vuelven a localizarse en Cali.

³⁷ Construida en 1979 con 171,20 metros de altura sobre el nivel del suelo, distribuidos en 49 pisos. Es un edificio de oficinas, entre las que se encuentran las de la entidad bancaria que promovió su construcción (Colpatria Multibanca), situado en la carrera 7 con calle 24, en la Avenida del Dorado, una de las más importantes de la ciudad. El proyecto fue llevado a cabo por diversas firmas de arquitectos entre las que se encuentran Obregón - Valenzuela & Cía. Ltda., Pizano - Pradilla Caro & Restrepo Ltda., etc. Debido al carácter arcilloso del suelo sobre el que se levantó, requirió del uso de las técnicas antisísmicas más novedosas en el momento de su construcción que incluyen la cimentación a 50 metros de profundidad. Desde el 6 de agosto 1998, para conmemorar el aniversario de la fundación de Bogotá D. C., la Torre se ilumina con filtros de diversos colores. En 2012 Philips se hizo cargo de esta decoración dotando al edificio de un nuevo sistema de iluminación con luces de LED que dan mayor definición a los colores.

³⁸ Hotel Crowne Plaza Tequendama (1951 y ampliación de 1970). Está situado en el barrio de San Diego (sobre el terreno que originalmente fue el claustro de San Diego), en la Carrera 10 (llamada de Fernando Mazuera por ser éste el principiar impulsor de su desarrollo en los años en que ostentó el cargo de Alcalde Mayor de Bogotá -1948-1958), con Calle 26, fue el primer edificio del Complejo Tequendama. “El Centro Internacional Tequendama es un complejo urbano, que se conformó a lo largo de tres décadas, con la construcción de todos y cada uno de los nueve edificios que lo componen; dichas edificaciones se fueron integrando mediante una plataforma de espacios públicos que unificaron las diferentes estructuras. Todo Inició con la construcción del Hotel Tequendama, (1952 – 1953) por la firma Holabird- Root- Burgee, durante los primeros años de la década, éste fue el edificio que marco un hito en el ámbito de la Ingeniería y Arquitectura de su momento. Posterior al hotel se erigió el Edificio Bochica, (1952 – 1956) sobre la hoy carrera 13. La Torre de Residencias Tequendama Sur, anexo al Hotel hacia el costado norte se levantaría entre los años, (1959 – 1962), como ampliación de servicios del hotel. Con la construcción de los 3 edificios del conjunto Bavaria de “Obregón – Valenzuela y Pizano, Pradilla, Caro” entre (1963 – 1965) se definió el límite hacia el norte del Centro Internacional. Las últimas edificaciones realizadas fueron los edificios Bachué y el Teatro Tisquesusa, (1963 – 1966) sobre la hoy carrera 10. Cada edificación, se fue implantando sistemáticamente haciendo parte integral del conjunto. La última en ser construida para el año 1982 fue la hoy denominada Residencias Tequendama Norte (o residencias Bachuen, para la época). A excepción del Conjunto Bavaria, la firma “Cuéllar Serrano Gómez” fue responsable de 6 de las 9 edificaciones desde el diseño y la construcción”. Fundación para la Conservación del patrimonio Cultural. Arquitectos responsables del proyecto: Juan de Jesus Guerrero y Viviana Ortiz Monsalve. Octubre de 2009. En <http://www.docomocolombia.com.co/docs/Viviana%20Ortiz%20y%20Juan%20Jesus%20Guerrero.pdf> (Consultado el 6 de julio de 2014).

Tras la imagen de la ninfa desnuda, en la misma condición aparecerá Mayolo, en una habitación de hotel en la que se alojan los productores y a la que han citado a una mujer con dos niños para que interpreten a una familia escasa de recursos. Dicha habitación no es en realidad una hostería, sino que se trata de la casa de Luis Ospina en Cali³⁹. De aquí partirán en taxi a su última localización, una casa que habían ubicado en un barrio pobre de la ciudad. Finalmente, no logran encontrar la que habían emplazado y tienen que conformarse con una de similares características. Se encuentran en el barrio de El Guabal

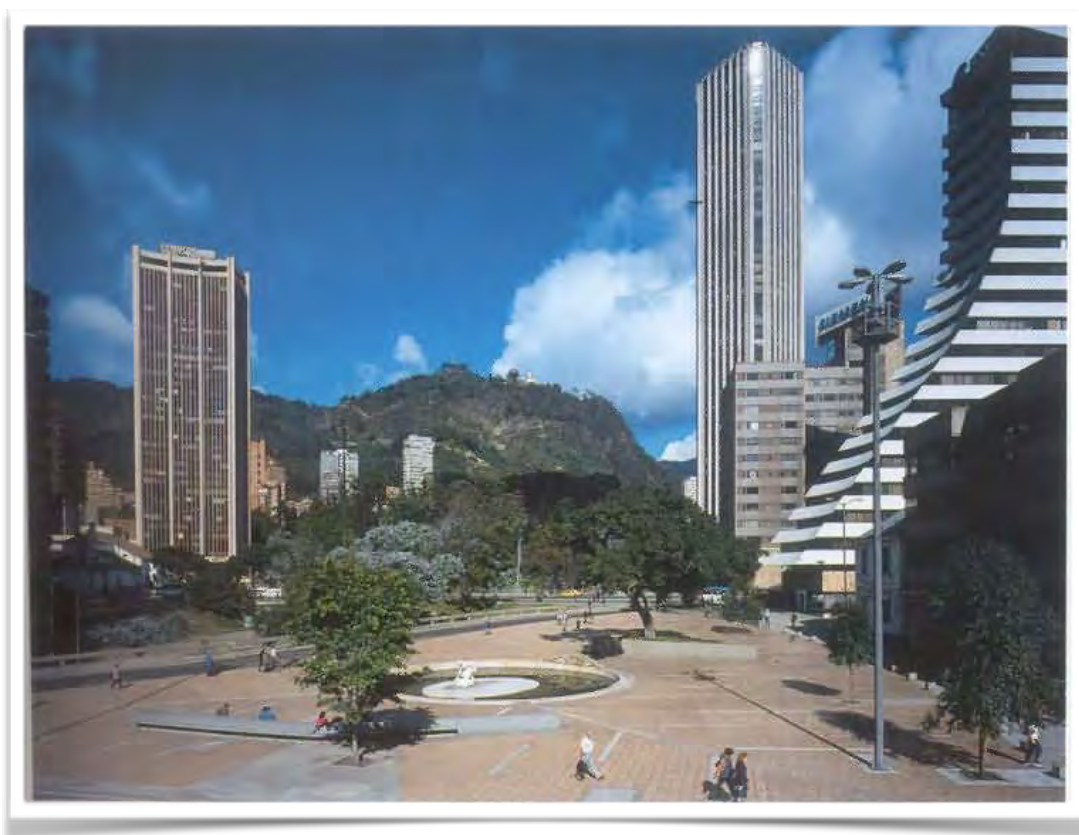


Fig. 6: Fuente de la Rebeca en la actualidad

³⁹ “Realmente está filmada en mi casa de Cali, que nos sirvió como set del hotel”. Información proporcionada por Luis Ospina, en conversación inédita con él, vía e-mail el 6 de junio de 2014.

en la Comuna 10⁴⁰ de Cali. Realmente llamar casa al lugar que se disponen a grabar es algo generoso. Se trata de un chamizo, construido con palos, en un lote delimitado por los muros de ladrillo de las casas aledañas, en cuyo interior encuentran “todo lo que es la cultura de la miseria”: neumáticos, un camastro, ropa y utensilios de cocina en mal estado... y las herramientas de trabajo del dueño del predio, que dejan entrever que el susodicho es zapatero. Aquí tendrá lugar la escena más larga (desde el minuto 17’05’’ hasta el final -28’29’’-) y de mayor importancia del cortometraje: Luis Alfonso Londoño deja claro que unos viven en la miseria pero que otros son los miserables.

⁴⁰ La comuna 10 se encuentra en el centro de la ciudad. Limita por el norte con la comuna 9, por el oriente con la comuna 11, por el occidente con la comuna 19, y por el sur con la comuna 17. La Comuna 10 cubre el 3,6% del área total del municipio de Santiago Cali con 429,8 hectáreas. Está integrada por los siguientes barrios: El Dorado; El Guabal; La Libertad; Santa Elena; Las Acacias; Santo Domingo; Jorge Zawadsky; Olímpico; Cristóbal Colón; La Selva; Departamental; Pasoancho; Panamericano; Colseguros Andes; San Cristóbal; Las Granjas; San Judas Tadeo I y San Judas Tadeo II. http://www.icesi.edu.co/jcalonso/images/pdfs/Publicaciones/una_mirada_descriptiva_a_las_comunas_de_cali.pdf (Consultado el 5 de julio de 2014).

Documentando un documental

“Agarrando pueblo, escena A, toma1”⁴¹.



Fig. 7: Fotograma de *Agarrando Pueblo*

⁴¹ El título que se le da al cortometraje al traducirlo a la lengua inglesa es *The vampires of poverty* (*Los Vampiros de la pobreza*). Los productores que se acogieron al sobreprecio, se nutrieron de la pobreza, de la miseria, de sus personajes como los vampiros lo hacen al chupar la sangre de sus víctimas.

Con esta claqueta⁴² Luis Ospina y Carlos Mayolo dan el “pistoletazo de salida” a dos reporteros que se lanzan como quirópteros sobre cuanto miseria puedan documentar a su paso. *Agarrando Pueblo* es, en palabras del propio Ospina, “una película de ficción aunque es hecha como un falso documental; no obstante, algunos se refieren a ella como un documental y, de hecho, en algunos festivales pasó como un documental”⁴³. En esta argumentación Ospina pone de manifiesto la dualidad que a este respecto encontramos en el film. En cualquier caso, sí podemos afirmar que *Agarrando pueblo* es una película de ficción.

El documental se distingue del resto de las categorías del cine en tres hechos fundamentales: tiene función didáctica; refleja aspectos de la realidad de una forma, supuestamente, fidedigna y sus personajes existen fuera del celuloide. Los hechos que se recogen en los documentales no siempre son certeros o, al menos, no siempre responden a lo que el sujeto espectador tiene por “verdad”⁴⁴. Un documental es creación, como lo es también la ficción, por lo que la visión que se otorgue sobre un determinado aspecto va a estar íntimamente ligada a la percepción particular de aquél que la elabore. De un mismo hecho histórico rezan documentos opuestos, ya que el concepto de lo verdadero depende de aquel que forje en su mente. Decía Aristóteles “Decir de lo que es, que no es, o de lo que no es, que es, es falso; por el contrario, decir de lo que es, que es, y de lo que no es,

⁴² A lo largo del film la claquetas aparece en repetidas ocasiones. En ésta, los datos que aparecen son reales, pero en las sucesivas ocasiones en las que se muestra, no corresponden los datos con los momentos que reflejan. “Los datos de la claqueta son de nombres falsos y en el caso de Alfredo García se está haciendo alusión a la película de Sam Peckinpah, *Tráiganme la cabeza de Alfredo García*, una de nuestras preferidas de aquella época”. En conversación inédita mantenida con Luis Ospina, vía e-mail, con fecha 6 de junio de 2014.

⁴³ - Pregunta: Unos hablan de comedia, otros de falso documental... ¿qué género le adjudicaría Usted a *Agarrando Pueblo*?

-Respuesta de Luis Ospina: *Es una película de ficción aunque es hecha como un falso documental. Aunque algunos se refieren a ella como un documental y, de hecho, en algunos festivales pasó como un documental.* En conversación inédita con el director, vía e-mail, con fecha 6 de junio de 2014.

⁴⁴ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: *verdad*. (Del lat. *veritas*, -*ātis*).

1. f. Conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente.

2. f. Conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa.

que no es, es verdadero”⁴⁵. Wittgenstein⁴⁶ decía que “para poder decir ‘p’ es verdadero (o falso), debo haber determinado bajo qué condiciones yo llamo ‘p’ verdadero y con ello determino el sentido de la proposición”⁴⁷. Por tanto, la verdad del sujeto está condicionada por el conocimiento que tenga el ser sobre lo que afirma y que conscientemente no crea que es falso. La experiencia vivida por el narrador va a influir de un modo determinante la historia que se presente.

A este respecto, son tres las figuras que deben declararse competentes: el realizador, que es en primera medida el que debe ceñirse a esta función; los canales que lo emiten, que deben cerciorarse de la calidad del producto que van a difundir; y el espectador, que debe poner en tela de juicio el material que se le presenta, ya que hay un factor humano intrínseco a éste, que deja una puerta abierta a posibles interpretaciones.

Son numerosos los documentales que inducen a error. Dice la Real Academia de la Lengua: “Documental: Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad”. El Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España recoge que “el cine documental, de acuerdo con las convenciones asumidas por los teóricos de los medios audiovisuales, es aquél que se aleja de la ficción y refleja acontecimientos reales. Con todo, esa dicotomía entre ficción y documental no deja de ser

⁴⁵ Aristóteles, *Met.* IV, 7, 1011b 26 ss. El principio de tercero excluido necesario para expresiones elementales ha de distinguirse cuidadosamente del principio afirmado de *tertium non datur* $A \vee \neg A$, general para expresiones lógicas compuestas. <http://www.buenastareas.com/ensayos/Concepto-Dialogico-De-Verdad/2908912.html> (Consultado el 3 de junio de 2014).

⁴⁶ Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951). Is one of the most influential philosophers of the twentieth century, and regarded by some as the most important since Immanuel Kant. His early work was influenced by that of Arthur Schopenhauer and, especially, by his teacher Bertrand Russell and by Gottlob Frege, who became something of a friend. This work culminated in the *Tractatus Logico-Philosophicus*, the only philosophy book that Wittgenstein published during his lifetime. It claimed to solve all the major problems of philosophy and was held in especially high esteem by the anti-metaphysical logical positivists. The *Tractatus* is based on the idea that philosophical problems arise from misunderstandings of the logic of language, and it tries to show what this logic is. Wittgenstein’s later work, principally his *Philosophical Investigations*, shares this concern with logic and language, but takes a different, less technical, approach to philosophical problems. This book helped to inspire so-called ordinary language philosophy. This style of doing philosophy has fallen somewhat out of favor, but Wittgenstein’s work on rule-following and private language is still considered important, and his later philosophy is influential in a growing number of fields outside philosophy. <http://www.iep.utm.edu/wittgens/> (Consultado el 8 de julio de 2014).

⁴⁷ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Londres, 1922; Francfort, 1960; Madrid, 1973, 4.063. revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/.../9507 (Consultado el 17 de mayo de 2014).

un equívoco, dado que la mirada del creador -el cineasta- moldea en ambos casos un relato. Por ejemplo, cabe imaginar un documental sobre la vida de un animal. Muy probablemente, el guión de dicho documental dramatice los hechos esenciales que rodean a la especie en cuestión, e incluso es probable que los técnicos encargados del rodaje hayan trucado con toda meticulosidad situaciones que, de otro modo, no hubiera sido posible captar con la cámara. Incluso es posible que la filmación se lleve a cabo con animales amaestrados, cual si de actores se tratara. Así, pues, a efectos narrativos, esa película será tan artificiosa como una producción de naturaleza dramática, sólo que en este caso el propósito será distinto, pues el documentalista pretende recrear hechos que sí se han dado en el mundo real⁴⁸. Sandra Carolina Patiño Ospina aclara que “el término documental se relaciona con “documentar e interpretar la realidad”. Pero el interrogante que se plantea es la documentación e interpretación de esos eventos reales, por medio de imágenes y sonidos. Desde un aspecto de la Comunicación Social, pienso que a diferencia de los medios masivos de comunicación que solo se preocupan por mostrar el “suceso” (entiéndase como el acontecimiento o noticia del día, con cubrimiento y metodología de investigación, en muchos casos, superficial y banal), el género documental tiene la responsabilidad estética y conceptual de profundizar, contar, desvelar, exponer, cuestionar, indagar, explorar, conservar, recuperar, reelaborar, reinventar, retratar e interpretar subjetivamente –con dignidad y respeto– todo el “proceso” investigativo que se ha llevado a cabo para registrar y narrar con un lenguaje cinematográfico, lo que hasta ahora era oculto, olvidado, marginado, desconocido, ignorado, subvalorado e invisible, sobre algún aspecto relevante del ser viviente, su entorno social y todo aquello que connota su existencia y su realidad⁴⁹. Asimismo, según Sandra Patiño, Antonio Weinrichter⁵⁰ matiza: “...lo que podemos considerar corriente principal del cine documental se ha visto indudablemente enriquecida por el nuevo interés en explorar el conocimiento encarnado del sujeto performativo, a uno u otro lado de la cámara [...]; un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el

⁴⁸ <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag12.html> (Consultado el 3 de julio de 2014).

⁴⁹ PATIÑO OSPINA Sandra Carolina, *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión. Unibiblos, Bogotá, 2009, p. 31.

⁵⁰ Antonio Weinrichter López (1955) es Profesor asociado de la Licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid (España). Los textos que se citan de él en este trabajo se encuentran en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B Editores, Madrid (España) 2004.

sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción...⁵¹.

El factor subjetivo, anteriormente comentado, ligado a la percepción de la realidad que tenga el sujeto, es sumamente importante, pero no es el único. Si le añadimos el componente económico, se produce la corrupción total de esta variedad cinematográfica. Porque ya no va a prevalecer su función didáctica. Porque ya no prima el interés de dar a conocer un hecho. Ya no va a importar si lo que se cuenta es verdad, medio verdad o directamente mentira. Ya sólo se va a perseguir un fin y hacia ello van a estar encaminados todos los esfuerzos de la producción: enriquecerse. Claro está que en la cinematografía son muchos los talentos que intervienen⁵² y que la película debe ser rentable. Pero si el orden no es hacer un buen trabajo cuya calidad genere ganancia y por el contrario es originar riqueza con un trabajo que se venda fácilmente, el producto resultante ha dejado de ser cultural para convertirse en algo cuasi industrial.

Colombia es un país de larga tradición fílmica desde que el cinematógrafo se instalara dentro de sus fronteras, tan sólo dos años después de su invención. Pero la escasa reglamentación relativa a la producción cinematográfica y la ausencia de apoyo económico por parte del Estado han hecho que la calidad y la cantidad de películas que se han llevado a cabo en este país haya sido muy irregular desde este momento hasta casi nuestros días. La primera de las leyes relativas al cine, promulgada por el gobierno colombiano, fue la Ley 9 de 1942, con la que el Estado pretende “estimular y fomentar, por todos los medios que estén a su alcance, la industria cinematográfica nacional”⁵³. A partir de ahí, una serie de decretos promulgados en los setenta, regularán las actuaciones reales del gobierno a este respecto: la cuota de pantalla del cine en Colombia, la exhibición de largometrajes y cortometrajes colombianos, la prohibición de comerciales y documentales publicitarios extranjeros, las prebendas para la inversión de capitales en la industria del cine y, finalmente, de la posibilidad de constituir un fondo de inversiones

⁵¹ PATIÑO OSPINA Sandra Carolina, *Op. cit.*, p.36.

⁵² R.A.E.: ciencia: 3. f. Habilidad, maestría, conjunto de conocimientos en cualquier cosa.

⁵³ Ley 9 de 31 de agosto de 1942. Ley básica de fomento de la industria cinematográfica.

“para la concesión de préstamos a largo plazo a la industria cinematográfica”⁵⁴. Pero no serán estas las únicas actuaciones destinadas a incentivar la producción fílmica del país. En esa dirección también actuó la Asociación Colombiana de Cinematografistas,

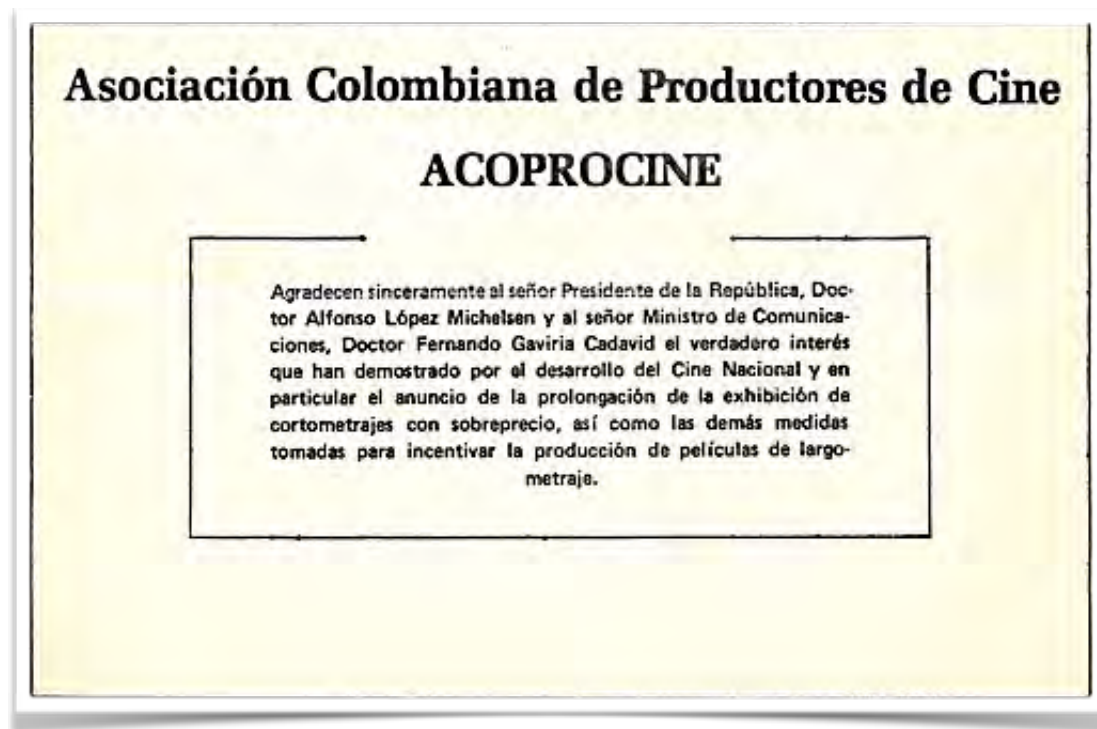


Fig. 8: Esquela en prensa de ACOPROCINE

⁵⁴ El Decreto Número 2288 de 1977, que reglamenta la Ley 9 de 1942, repite las condiciones para que una empresa sea colombiana y en su artículo 4 crea un fondo especial destinado a financiar la industria cinematográfica nacional y que funcionaría en la Corporación Financiera Popular. Luego, con el decreto 3137 de 14 de diciembre de 1979 la administración de este fondo de Fomento Cinematográfico se trasladó a Focine, y este Fondo se unificó con el Fondo de Fomento Cinematográfico a partir de la vigencia de la ley 55 de 1985 que lo creó. A este Fondo ingresarían todas las partidas destinadas al fomento del cine nacional y los sobreprecios que para lo mismo fijaba el Ministerio de Comunicaciones. Para fijar esto, el Ministerio de Comunicaciones tendría en cuenta la clasificación de las salas de cine y el carácter nacional o extranjero de la producción, de conformidad con el artículo 2 del Decreto Número 129 de 1976. En el artículo 17 del Decreto 2288 de 1977 queda exenta de pagar impuestos de carácter nacional que gravan a los espectáculos públicos, la exhibición de producciones cinematográficas colombianas de largometraje. Y para la exhibición de producciones cinematográficas colombianas de cortometraje los impuestos nacionales se reducirían en un 25%, pero este porcentaje fue modificado después a 35% por el artículo 1 del Decreto 1676 de 1984. Aclara además este artículo 17 que las exenciones se liquidan sobre la totalidad del valor de la boleta de admisión a la sala de cine y le corresponde la exención a los teatros o empresas exhibidoras. <http://www.uil.es/publicaciones/latina/a1999hmy/91sicard.htm> (Consultado el 9 de julio de 2014).

constituida, asimismo, en 1971, que pretendía la reglamentación de un mecanismo que incentivara la producción fílmica nacional.

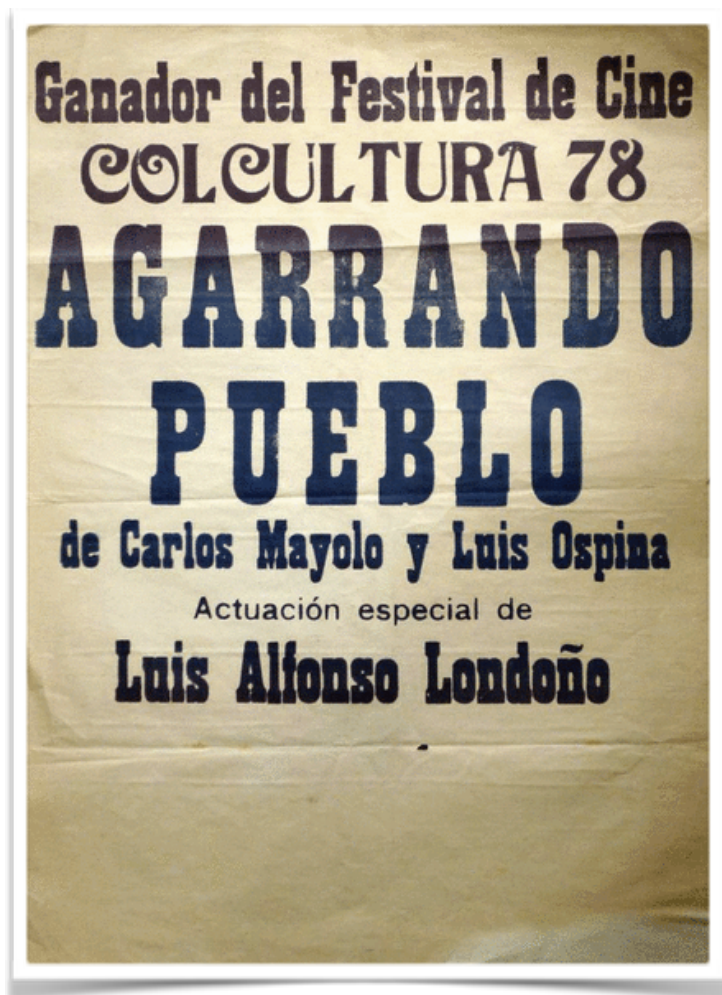


Fig. 9: Pasquín de *Agarrando pueblo*

Todas estas medidas, de noble fin, darán un resultado inverso al planeado cuando en 1972 se establece la Ley del Sobreprecio⁵⁵, por la que la Superintendencia de Precios⁵⁶ autorizó que se fijara una tarifa, impuesta como un sobreprecio especial añadido al valor inicial de la entrada a la sala de proyección, para la exhibición de los cortometrajes y largometrajes colombianos y fomentar así la industria cinematográfica nacional, con las siguientes condiciones: duración mínima de ochenta minutos para el largometraje y siete minutos para el corto; autorización del Comité de Clasificación para ser exhibida; los

⁵⁵ El decreto 871 que reglamentaba una parte de la ley 9 de 1942, fue aprobado el 6 de septiembre de 1972 y es conocido, popularmente, como la "Ley del Sobreprecio".

⁵⁶ Mediante la Resolución 315 de la Superintendencia de Precios.

cortos no podían tener anuncios o menciones a personas, entidades o productos comprometidos con la financiación; y únicamente podrían ser exhibidos con tres películas distintas durante un lapso de sólo cuatro semanas por película en un año⁵⁷.

Lo que sobre la mesa debía ser un incentivo para la producción fílmica, se convirtió en una fuente de mercadeo en el momento en que la rentabilidad del proyecto fue mayor de lo presupuestado. Ésta fue su particular “leyenda del Dorado”⁵⁸. Encontraron el oro que tantas y tantas expediciones no fueron capaces de hallar. Los ingresos que generaba esta

⁵⁷ ÁLVAREZ Luis Alberto, “El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas”, en ORLANDO MELO Jorge (coord.), *Colombia hoy: Perspectivas hacia el siglo XXI*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995. pp 360-362.

⁵⁸ “La gran imaginación de los conquistadores, los llevó a ver en sus delirios, un brillante pueblo con calles y casas de oro, donde el preciado metal era tan abundante y común que prácticamente todo se construía con oro, incluyendo los utensilios de cocina. Fueron entonces los conquistadores los que trajeron y construyeron la leyenda de El Dorado, junto con lo que los indígenas de aquella época les contaban. La leyenda cuenta varias versiones: una de ellas es que dicen que en una tribu oculta en medio de la selva, los indígenas solían enterrar a sus muertos en una laguna llamada, la Laguna de Guatavita. Dicen que a los difuntos los envolvían en sábanas, los colocaban en una canoa y los rodeaban de velas, flores, y con gran cantidad de joyas y tesoros. Y luego la canoa era hundida con todo lo que había encima de ella. Cuentan también, que una vez al año, en la Laguna de Guatavita, los indígenas ofrecían sacrificios a sus dioses en los cuales reunían un gran número de joyas y tesoros para ser llevados hasta la mitad de la laguna por el cacique que iba desnudo y que sólo estaba cubierto por una capa de oro, según la historia, éste era el cacique dorado, quien tiraría todo el tesoro al agua. La historia también cuenta que cada vez que se posesionaba un nuevo cacique, los Muiscas organizaban una gran ceremonia. El heredero, hijo de una hermana del cacique anterior, quien antes de esto se había purificado ayunando durante seis años en una cueva donde no podía ver el sol, ni comer alimentos con sal, ni ají. Dicen que el heredero era conducido a la vera de la laguna donde los sacerdotes lo desvestían, untaban su cuerpo con una resina pegajosa, lo rociaban con polvo de oro, le entregaban su nuevo cetro de cacique y lo hacían seguir a una balsa de juncos con sus ministros y los jeques o sacerdotes, sin que ninguno de ellos, por respeto, lo mirara a la cara. El resto del pueblo, permanecía en la orilla, donde prendían fogatas y rezaban de espaldas a la laguna, mientras la balsa navegaba en silencio hacia el centro de la laguna. Con los primeros rayos del sol, el nuevo cacique y sus compañeros arrojaban a la laguna oro y esmeraldas como ofrendas a los dioses. El príncipe, despojado ya del polvo que lo cubría, iniciaba su regreso a la tierra, en tanto resonaban con alegría tambores, flautas y cascabeles. Después, el pueblo bailaba, cantaba y tomaba chicha durante varios días”. <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/bogotanos/cuenta-la-leyenda/el-dorado> (Consultado el 16 de marzo de 2014).

ley se repartirían, en porcentajes diferenciales⁵⁹, entre el productor, el distribuidor y el exhibidor de las películas colombianas. Esto llevó a una estrepitosa carrera por la producción de audiovisuales que, simplemente, tenían que ceñirse a las normas dadas por la ley, sin atender a ningún grado de calidad. Durante los años que perduró el sobreprecio (aproximadamente hasta 1979 en que se ve desplazado por la aparición de la Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal -FOCINE-), se llevaron a cabo casi mil cortometrajes⁶⁰.

Frente a esta degradación del cine en Colombia, que mostraba una y otra vez los aspectos más bajos de su sociedad, ya no sólo dentro de sus fronteras, sino más allá de éstas, reaccionan algunos productores y directores como los que integraron el conocido como “Grupo de Cali” o “Caliwood”⁶¹, un movimiento de jóvenes de los años setenta en Cali, liderado por Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina, que apoyándose en las vanguardias artísticas y reaccionando contra la degeneración cinematográfica a la que lo había arrastrado el sobreprecio, crearon una corriente denominada la “contracultura” desde la que se realiza una labor profundamente crítica de la cultura y de la explotación que ésta lleva a cabo de las miserias humanas⁶². A raíz de esto acuñan el concepto de “pornomiseria”, del que, sus creadores, Luis Ospina y Carlos Mayolo, hablaron en los siguientes términos:

⁵⁹ “En un primer momento, los porcentajes y la distribución financiera fijados para los largometrajes del sobreprecio fueron: 60% para el productor, 30% para el exhibidor y 10% para el distribuidor. En el caso de los cortometrajes, 50% para el productor, 35% para el exhibidor y 15% para el distribuidor. El recargo en la boleta para los cortos también dependió del color: para una cinta a color 150 pesos y para una a blanco y negro un peso. El 15% de lo que recibía el exhibidor, tanto para los largos como para los cortos, debía ser invertido por este en proyectos de desarrollo de la industria cinematográfica. Durante la vigencia de la Ley del sobreprecio, los porcentajes y la distribución se fueron modificando generalmente por convenio entre el Comité Sectorial de la Industria Cinematográfica con los distribuidores y exhibidores”. MARTÍNEZ PARDO Hernando, *Historia del cine colombiano*, Editorial Guadalupe Ltda., Bogotá, 1978, p. 335.

⁶⁰ Los aspectos relacionados con la Ley de Sobreprecio están detallados en el capítulo de introducción, *Leyes de cine* de este trabajo.

⁶¹ - Pregunta: ¿Qué opina sobre la denominación de “Caliwood”?

- Respuesta: *Esa frase surgió de un chiste en alguna de nuestras fiestas pues así como existía Bollywood en la India por qué no Caliwood en Cali. Aunque prefiero que nos llamen el Grupo de Cali. Incluso ahora el Sr. Hugo Suárez Fiat ha patentado el nombre “Caliwood” para poner un museo de cine en Cali con ese nombre.* En conversación inédita con Luis Ospina, vía e-mail, con fecha 6 de junio de 2014.

⁶² BORRERO RENJIFO G. A. (en prensa), “Caliwood, un relato de cine”, *Signo y pensamiento* (2016). Documento proporcionado directamente por el autor vía e-mail.

“¿Qué es la pornomiseria? El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años ´70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así la miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía, fácilmente vendible, especialmente al exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserable o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición”⁶³.

⁶³ “Escrito por los directores a propósito de la presentación de la película en el cine Action République en París, y *Agarrando pueblo*, escrito por Carlos Mayolo para la divulgación del filme en Alemania”. <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/> (Consultado el 10 de julio de 2014).

QUE ES LA PORNO-MISERIA?

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiaacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición.

Luis Ospina y
Carlos Mayolo

Realisateurs de
"Les Vampires de la Misère"

Fig. 10: ¿Qué es la porno-miseria?

El concepto de “pornomiseria”⁶⁴ nace a partir del artículo que Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez⁶⁵ habían escrito sobre la película *Chircales* (1972)⁶⁶ para el primer número de la revista de Andrés Caicedo, *Ojo al Cine*⁶⁷. Asimismo, en su obra autobiográfica, Mayolo explica: “[...] La miseria era una lacra, como una enfermedad de la sociedad latinoamericana; y no se hacía cine explicando sus orígenes y viendo sus resultados, sino que solamente se explayaban en su aspecto abyecto, enfermizo, débil, por circunstancias que más bien había que descubrir. En películas como *Chircales*, donde la miseria se evidenciaba, se entendían sus orígenes. El documental se centraba en un pequeño chircal⁶⁸ de ladrillo, donde las relaciones de producción estaban basadas en el abuso de los supuestos trabajadores. La película se concentraba en su tragedia y no se veían los explotadores. Los objetos eran irrisorios y los niños trabajaban al unísono, transportando, a pesar de su pequeñez, el peso de los ladrillos. Se veía la explotación. La miseria se mostraba como el desarrollo de una explotación y no solamente como un efecto de una

⁶⁴ R.A.E. pornografía: Carácter obsceno (impúdico, torpe, ofensivo al pudor) de obras literarias o artísticas. Miseria: 1. f. Desgracia, trabajo, infortunio. 2. f. Estrechez, falta de lo necesario para el sustento o para otra cosa, pobreza extremada. 3. f. Avaricia, mezquindad y demasiada parsimonia.

El término “pornomiseria” es sumamente ajustado a la realización de los productores del momento, que “fabrican” casi en serie cortometrajes torpes y mezquinos sobre la pobreza extremada de su país. Se habla de pornográfico para referirse a aquello que ofende al pudor, a la honestidad; y de miseria como avaricia y mezquindad. No es lo mismo, por tanto, ser pobre que ser miserable. Dícese de lo segundo, todo aquel que sea desdichado, infeliz, perverso, abyecto, canalla. Así, la pornomiseria no sería relativa a los que salen en pantalla, sino a los que están detrás de cámaras. Esos seres codiciosos que aprovechan la desgracia ajena con intenciones aviesas.

⁶⁵ Ramiro Arbeláez Ramos, Licenciado en Historia por la Universidad del Valle (Univalle), donde además ha ejercido como profesor. Sus investigaciones están encaminadas hacia la dimensión histórica de los audiovisuales, con gran número de estudios y publicaciones al respecto.

⁶⁶ Imagen del artículo de Mayolo y Arbeláez en *Ojo al cine*, cedida por Luis Ospina a través del archivo fotográfico que contiene su página.

⁶⁷ “*Ojo al cine*, una revista de 5 números que circuló entre 1974 y 1976, fue una iniciativa que surgió en el marco de las actividades del Cine Club de Cali, siguiendo la secuencia de publicaciones facsimilares que apoyaban las proyecciones de cine desde la época en que Andrés Caicedo dirigió el cine club del Teatro Experimental de Cali. Esta publicación es la materialización de un trabajo juicioso de un grupo de cinéfilos a quienes convocaba el cine de autor y los nuevos giros del cine latinoamericano después de la Revolución Cubana”. ORDÓÑEZ Luisa Fernanda. *Ojo al cine: Instantáneas de la producción crítica del Grupo de Cali*. En <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/revista-ojo-al-cine/> (Consultado el 10 de julio de 2014).

⁶⁸ R.A.E.: Chircal: 2. m. Col. tejar1. Tejar1. 1. m. Sitio donde se fabrican tejas, ladrillos y adobes.

sociedad desigual que deformaba y exageraba la explotación, hasta volverla pornomiseria”⁶⁹.

Desde la nueva visión de los documentales colombianos, las clases más bajas de la sociedad eran desposeídas de su dignidad. Se trataba de explotar sus más bajos instintos, aunque para ello hubiera que falsear la realidad. Ya no era un cine de denuncia social. No pretendía realizar una crítica que contribuyera a la mejora de esta situación. Se



Fig. 11: Revista *Ojo al cine* nº 1

⁶⁹ MAYOLO Carlos, *La vida de mi cine y mi televisión*, Villegas Editores, Colombia, 2008. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4727010.pdf (Consultado el 3 de junio de 2014).

trataba de recoger cuanta marginalidad, penuria, desgracia o indigencia fuera posible, para rentabilizarla al máximo, presentándola a otras sociedades, llamadas desarrolladas, que se ven sumamente atraídas por estas construcciones fílmicas. *Agarrando Pueblo* es, en palabras de Ospina, una “película de acción que simula ser un documental sobre los cineastas que explotan la miseria con fines mercantilistas. Es una crítica mordaz a la “porno-miseria” y al oportunismo de los documentalistas deshonestos que hacen documentales “socio-políticos” en el Tercer Mundo con el objeto de venderlos en Europa y ganar Premios”⁷⁰.

Dos cámaras de 16 mm nos mostrarán, en poco menos de media hora, un compendio de miseria humana de muy diversa índole. Con imágenes a color (las captadas por la cámara enviadas por el canal alemán), se registran pobres, discapacitados físicos y mentales, prostitutas...; y otras en blanco y negro (las de la cámara de producción), dejan ver cómo, “vampiros”, desangran al pueblo hasta convertirlos en espectros. Pero en este devenir, no sólo quedarán al aire las necesidades y penurias de una sociedad ni peor ni mejor que tantas otras, quedarán expuestas asimismo la mezquindad y la indigencia, en este caso intelectual, de aquellos que se han dejado arrastrar por el ideal de la opulencia. Finalmente, el que hace el negocio a costa de la miseria ajena es el que acaba haciendo más miserables a los que lo llevan a cabo.

Las alusiones a este respecto son continuas. Desde el primero de los planos los reporteros⁷¹ alientan a los protagonistas (marginados sociales), a exagerar sus ademanes. Al mendigo que se sienta en la puerta de la iglesia le dicen que mueva con más vehemencia el tarro con el que recoge limosnas, debe hacer más ruido, debe ser una pobreza más escandalosa; se centran en los rostros, “espejos del alma”, un alma triste que para sus intenciones bastardas es perfecta; en las malas condiciones de los niños; en los arrebatos de locura y violencia que los que, no exentos de razón, se sienten agredidos por las cámaras. No están filmando su actividad normal sin entrometerse en ella, están modificando, en lo que pueden, la actuación del personaje que, así, deja de ser un objeto de documental, para convertirse en actor de una manera ajena a su voluntad.

⁷⁰ Sinopsis de *Agarrando pueblo*, escrita por Luis Ospina en su página web <http://www.luisospina.com/biofilmograf%C3%ADa/> (Consultado el 3 de mayo de 2014).

⁷¹ Carlos Mayolo es, además del director, el actor principal en el cortometraje. Es el reportero del canal alemán, encargado de “orquestrar” el baile de miseria que van a filmar.

Una conversación de los camarógrafos con el taxista que hace de chófer, ilustra a la perfección el propósito de estos documentales:

- “-¿Para qué están tomando estas películas?
- Esto es para Europa, para la televisión alemana.
-¿Para saber cómo vive la gente aquí en Cali?
-No, es para filmar todas estas escenas de miseria”.

“Tenemos que acercarnos pero con cuidado, con respeto”, comenta una camarógrafo a otro⁷². Hasta ahí el espectador puede pensar que el tratamiento hacia la pobreza que retratan es considerado. “No se nos vayan a asustar, ni la gente tampoco”. La gente que van a filmar, los “actores” a los que no les van a dar ni la calderilla que lleven en el bolsillo, esos que van a ser la pieza clave del audiovisual que les lleve a enriquecerse, no merecen el calificativo de “gente”. Entonces, ¿qué son? Simplemente el fin al que se encamina su operación, la “materia” con la que van a construir su obra. Con ese mismo “respeto” graban “directamente a la cara, a la cara y a los niños⁷³”. El rostro de esas personas, pobres, a las que la sociedad no atiende más que para hurgar en sus penurias, nos va a dejar ver algo más profundo, su alma⁷⁴, que es lo que realmente la producción de estos audiovisuales iban persiguiendo⁷⁵. Cuanto más “tenebroso” sea el lugar, más siniestra la escena, más verán cumplidos sus objetivos. Esto queda muy definido por el

⁷² Minuto 1´43´.

⁷³ Minuto 1´55.

⁷⁴ *Animi est enim omnis actio, et imago animi vultus, iudices oculi*. En español: “La cara es el espejo del alma; los ojos son el espejo del alma y en los ojos y en la frente se lee el corazón”. Marco Tulio Cicerón, *De oratore* 3: 221. en SIMON Atila, *Affekt, Körper, Performanz. Der rednerische Vortrag bei Cicero*. https://www.academia.edu/4441785/Affekt_K%C3%B6rper_Performanz._Der_rednerische_Vortrag_bei_Cicero (Consultado el 28 de marzo de 2014).

⁷⁵ “Uno es el tipo de reproducción que la fotografía dedica a una obra pictórica y otro diferente el que dedica a un hecho ficticio en un estudio cinematográfico. En el primer caso, lo reproducido es una obra de arte; no así su producción. Porque el desempeño del camarógrafo con su lente no crea una obra de arte, como no lo hace tampoco un director de orquesta frente a una orquesta sinfónica; lo que crea, en el mejor de los casos, es un desempeño artístico”. En BENJAMIN Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción: Andrés E. Weikert, Ed. Itaca. México DF, 2003, p. 66.

propio Mayolo⁷⁶: “quedamos como unos vampiros, quedamos como unos hijueputas⁷⁷ vampiros”⁷⁸.

Algunos se resisten, otros se dejan e incluso posan para la “actuación”, función que se torna cuasi circense cuando el que entra en escena es un faquir. “Ahora voy a pasar a quemarme una de las partes más peligrosas del cráneo humano, las vistas. Cómo hago para quemarme las vistas, cómo hago para atravesar una peligrosa barrera de puñales. Trabajar con esos pequeños y peligrosos vidrios. Entonces la lengua que habla demasiado, merece ser castigada. Merece su castigo y yo pasaré a castigar la mía. Si de pronto alguna persona se pregunta “esa candela no quema, esa candela es de mentiras”, por qué, ya dije que voy a castigar la lengua que habla demasiado, pero ¿qué pasa? La lengua sigue hablando. Primero pasaré a hacer la revuelta, es lo que llaman la baraja del dominó, con mis manos totalmente desnudas. Observen la forma y la manera. De esta forma, ahora voy a pasar, a lavar mi rostro, o sea, mi cara, con estos pequeños y peligrosos vidrios. De esta forma, ahora voy a pasar a revolcarme como la serpiente se revuelca en el desierto en su desesperada sed. De esta forma, ahora voy a atravesar esa peligrosa barrera de puñales. Cualquier 10 ó 20 centavos por mi trabajo, con mucho gusto los acepto. Las personas que colaboran con uno, son las que reconocen lo que es el arte colombiano. Esto es lo más fácil que yo hago, ¿para qué? Para meterme mi puñalada. Espero una pequeña colaboración. (No me tiren nada muchachitos). Muchas gracias por ese aplauso. Ahora vamos a ver los que no me dan nada, los que dicen que colaboran con los 10, 20, centavos, vamos a ver. Se le agradece. Una pequeña colaboración por mi trabajo. Nadie da nada..., sólo ver”. Esa pequeña “contribución”, no la dan ni los

⁷⁶ Indicado por el propio Mayolo en la película.

⁷⁷ Término coloquial de Colombia, para referirse a lo que en español es “hijo de puta”. Expresión vulgar y soez, para referirse a una mala persona.

⁷⁸ “La entrevista a Luis Alfonso Londoño en la última secuencia nos deja claro que en la Colombia de la década de los setenta la sobreexposición es un riesgo ante la cantidad de vampiros de la miseria que rondan en cualquier ciudad.⁶ Pero la misma entrevista hace evidente la necesidad de tratar de conocer a los sujetos y de hacerlo desde el punto de vista de su potencial de desalienación, como lo expresó Mayolo en entrevista con Alberto Navarro (1978, p. 79). Ese potencial solo se construye en la medida en que la película se constituye como un encuentro con los otros. En Agarrando pueblo observamos a los marginados, pero también los escuchamos, su voz nos confronta y es imposible ignorar la opinión que tienen sobre la agarradera de pueblo”. VILLEGAS, A., *El cine como encuentro y como distancia: Oiga vea, Cali: de película y agarrando pueblo. Palabra Clave*, 18 (3), 701-721, septiembre de 2015. http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/4872/html#no_01 (Consultado el 10 de enero de 2016).

espectadores de a pie los ni los cineastas que huyen antes de que el faquir llegue a ellos solicitando su recompensa por tan arriesgada demostración.

Las “moneditas” que no le dan al faquir, serán las que empleen con unos niños, unos “gamines”⁷⁹. Los reporteros se las lanzarán a unos niños a la fuente de La Rebeca en Bogotá⁸⁰, para que ellos las recojan. Al ver esta escena es inevitable pensar en la gente que lanza cacahuetes a los monos del zoo. Moneda tras moneda, los niños se lanzan al agua en su busca. En una fuente, en plena calle, con el agua verde y sin ninguna señal de lo que puede haber en el suelo de la misma. Hasta que, como no podía ser de otra manera, uno de los niños se hace un corte en una mano al barrer con ella el suelo de estanque en busca del peculio. En este momento interviene un espectador anónimo (interpretado por Jaime Cevallos) que viene a denunciar la explotación que los extranjeros hacen de los niños y de la miseria de su país: “Aquí vienen los gringos, viene todo el que quiere y es a ganarlos a ellos, a vivir de ellos, porque no hacen sino sacar libros y fotos y

⁷⁹ Del francés, GAMIN, -INE, subst. et adj. 1. Vx. Jeune garçon servant d'aide ou de commissionnaire dans différents métiers. En <http://www.cnrtl.fr> (Consultado el 12 de julio de 2014). Un “gamín” en Colombia es un muchacho, un pillastre, que generalmente vive en la calle, sin educación ni buenas maneras. La influencia de Francia sobre Iberoamérica en general, y Colombia en particular, ha sido grande desde la Revolución Francesa: “Desde la época de Napoleón I, los franceses produjeron dos intentos por atraerse a las colonias americanas. El primer proyecto en este sentido fue el de la Constitución de Bayona, en cuya redacción participaron por primera vez diputados americanos. [...] Posteriormente en tiempos del Segundo Imperio Francés, bajo la tutela de Napoleón III, se dio una reacción de orden mundial para eliminar los principios de las Revoluciones Francesas de 1789 y 1848. Estas ideas se fundamentaban principalmente en la religión católica, en el centralismo y en el autoritarismo. Será en esta época cuando Hispanoamérica empiece a ser llamada “Latinoamérica”. Napoleón III pretenderá crear una América bajo el influjo galo, que será una América latina para oponerse a la América sajona. [...] Esta invención del nombre “Latinoamérica” actuaba como el puntal de lanza de la política exterior francesa en nuestro continente. En un principio se recurrió al sometimiento militar. Napoleón III intentó crear un imperio colonial que tuviera como centro a Francia. Por esta razón se produjo la invasión francesa a México en 1861, y la imposición del imperio de Maximiliano de Habsburgo, mientras que referente al segundo encontramos, por ejemplo, la propuesta del presidente García Moreno de Ecuador, de solicitar el protectorado francés para su país para “alejar los peligros que sobre ese pequeño territorio se cernían en virtud de la probable amenaza de ser invadido por las fuerzas internas de la anarquía, del desorden y de la falsa libertad que se amparaban en los postulados igualitarios de la Revolución Francesa. [...] Para el caso colombiano, el peso del pensamiento francés se manifiesta, sin duda, en el texto fundamental de 1886, en el que se acogieron ideas como la de la Soberanía Nacional, noción que se retoma de lo que se había dispuesto en la Constitución de 1843, texto de ideología fuertemente conservadora”. En MALAGÓN PINZÓN Miguel y GAITÁN BOHÓRQUEZ Julio, “Colonialismo cultural francés y la creación del Consejo de Estado en el Derecho Administrativo colombiano”, *Vniversitas* 115 (enero-junio de 2008), pp. 161-178.

⁸⁰ Debemos recordar que en Bogotá la temperatura media anual es de 13,5° con una humedad media del 78,8%, por lo que no tiene un clima ni mucho menos agradable para refrescarse en plena calle.

nunca los ayudan”⁸¹. Algunos replican a este personaje, estableciendo así un debate que deja ver el por qué actúan como lo hacen cada uno. Los unos porque no va a ayudar sino



Fig. 12: Fotograma de *Agarrando Pueblo*

⁸¹ Minuto 10'38''. Jaime Cevallos en su intervención, argumenta que la miseria de Colombia es algo harto manifiesto. Cita la película *Paco* y el libro de José Gutiérrez. La primera, es un largometraje colombiano de 1975, dirigido por Robert Vincent O'Neill. "Paco es un niño campesino que tras la muerte de su padre viaja a la gran ciudad en busca de la ayuda de sus familiares adinerados, pero es rechazado. En las calles hace amistad con un niño de la calle con quien vivirá muchas aventuras, entre ellas presenciar el robo de la esmeralda más grande del mundo, por lo cual su vida se pone en peligro". http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=93 (Consultado el 14 de julio de 2014). De otro lado, José Gutiérrez Rodríguez (Bogotá, 1927-2008), abogado, psiquiatra, discípulo de Erich Fromm e intelectual liberal. "En 1961 organizó con el intelectual y político Belisario Betancur y el librero Luis Carlos Ibáñez, el proyecto político-cultural que se conformó como 'Ediciones Tercer Mundo', con la cual entre 1962 y 1964, publicarían los dos tomos de la trascendental obra *La Violencia en Colombia*. Estudio de un proceso social de Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. [...] A lo largo de tres décadas se consagró a la defensa de los derechos humanos –en forma de 'acción política colectiva'– en la que tuvo un reconocido y destacado papel. Lo enaltece que en uno de los momentos más críticos para el país, dado el aumento de violaciones a los derechos humanos, organiza en marzo de 1979 el primer Foro Nacional por los Derechos Humanos, evento de trascendental importancia que implicó una época de exilio en México y Francia. A su regreso en 1985 fue uno de los fundadores del Comité Permanente por la Defensa de los Derechos Humanos. [...] Durante los últimos años de su vívida existencia se concentró en lograr un "Acuerdo de Intercambio Humanitario", que abriera las puertas a un diálogo de paz entre el Gobierno y los movimientos armados insurgentes". <http://palabrasalmargen.com/index.php/component/zoo/item/jose-gutierrez-rodriguez> (Consultado el 14 de julio de 2014).

a hacer un negocio, los otros porque es un dinero extra, que aunque no es mucho, no hubieran obtenido de otro modo.

Finalizada esta escena, regresan a Cali. En una habitación de hotel los productores del canal alemán se citan para repasar las postrimerías del documental. Sobre la cama, el guión con el que han de repasar las tomas que faltan y una revista, *American Cinematographer*⁸². Supervisan el vestuario y los actores que encarnarán a los “pobres” de la última escena. Todo listo. Por último, una esnifada de coca para producir la miseria con mejor ánimo y acción.

Ésta es, sin duda, la escena clave de *Agarrando pueblo*. Van en taxi hacia una localización ya establecida, pero no la encuentran. Todos los barrios son iguales para ellos. La confunden con otra que será la que, finalmente, les hará de escenario. Invaden el predio que se halla vacío. Detrás de una valla de madera, con agujeros que dejan que los vecinos asistan observando por una “mirilla” al espectáculo, se halla un chamizo absolutamente precario. La cámara debe registrar cómo viven, inmersos en la cultura de la miseria, como diría Lewis⁸³.

Ramiro Arbeláez, es el encargado de las conclusiones: “El corolario es casi inevitable, proliferan los casos de abandono de familia, vagancia infantil, delincuencia precoz, demencia, mendicidad y analfabetismo. Y en un plano más amplio, se trata de una

⁸² Información proporcionada en conversación inédita con Luis Ospina, vía e-mail, el 6 de junio de 2014. La Sociedad Americana de Cinematógrafos fue fundada en Hollywood en 1919 con el doble propósito de avanzar en el arte y las ciencias cinematográficas y reunir a los cinematógrafos para intercambiar ideas, discutir técnicas y promover las películas como una forma de arte, una misión que continúa hoy.

⁸³ Esa es la instrucción que Mayolo da al camarógrafo que va con él. Se refiere al concepto de miseria concebido por Oscar Lewis (USA 1914-1970). Historiador y antropólogo judío que introdujo el estudio de la pobreza desde el punto de vista social y acuñó el concepto de “cultura de la pobreza”. “La cultura de la pobreza puede existir en función de una variedad de contextos históricos. Sin embargo, tiende a crecer y florecer en sociedades con el siguiente cuadro de condiciones: una economía casera, trabajo jornalero y producción para el beneficio inmediato; un elevado nivel persistente de escasas oportunidades para el trabajador no calificado y desempleo; sueldos muy bajos; fracaso en la consecución de organizaciones económicas, políticas y sociales (ya sea sobre una base voluntaria o por imposición gubernamental para la población de bajo nivel de ingresos); el predominio de un sistema bilateral de parentesco sobre un sistema unilateral; y, finalmente, la existencia de una tabla de valores en las clases dominantes que insiste en la acumulación de riquezas y propiedades, la posibilidad e una movilidad ascendente y el espíritu ahorrativo y que explica el bajo nivel de ingresos como el resultado de la inadecuación o la inferioridad personal”. LEWIS Oscar, “La cultura de la pobreza”, *Pensamiento Crítico* (agosto de 1967), pp. 52-66.

gigantesca masa humana que no participa ni en los beneficios de su nación, ni en las decisiones políticas y sociales. Víctima de un conjunto de circunstancias, de un sistema, no puede hacer significativo nada para alterar las condiciones. Su desidia a veces, a veces su estado de ignorancia forzoso, a veces la urgencia dramática de ganar el sustento, a veces todos estos factores juntos y otros, impiden al hombre, a la mujer, al joven marginal, hacer oír su voz”. Este estudio sociológico se ve suspendido cuando el dueño de la vivienda irrumpe en sus dominios.

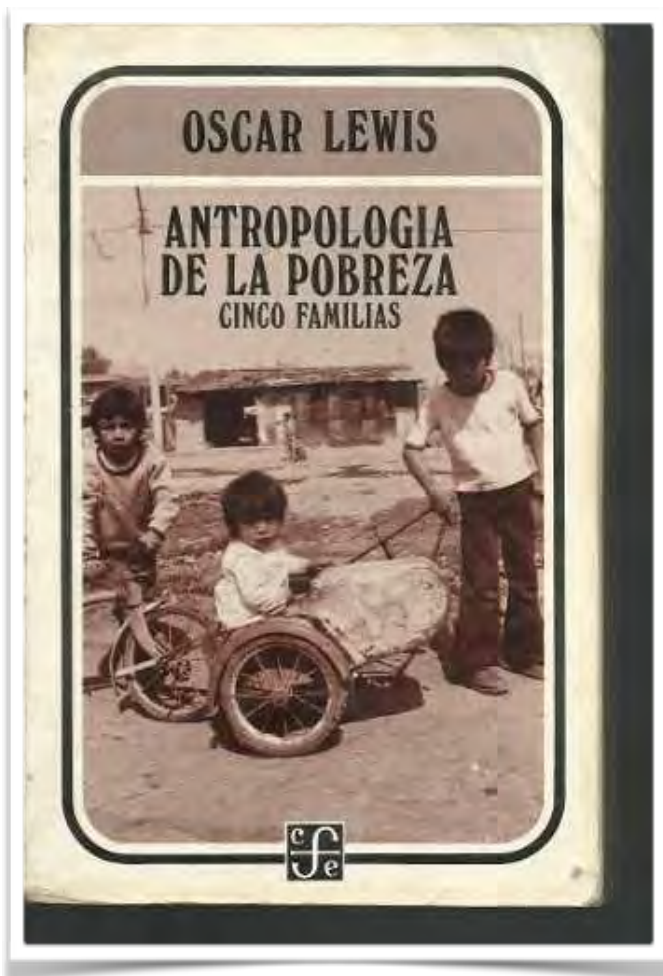


Fig. 13: Portada del libro de Oscar Lewis, *Antropología de la pobreza. Cinco familias*

El colofón lo pone Luis Alfonso Londoño. Un personaje típico que se puede encontrar en barrios marginales donde la pobreza es extrema y, aunque su aspecto nos lleva directamente a pensar en los indigentes que habitan en la calle, realmente viven en casas ruinosas en este tipo de barrios y se dedican a lo que en Colombia se llama el rebusque (cualquier tipo de actividad que le pueda proporcionar el sustento). Londoño se siente ofendido porque han invadido su propiedad, su hogar. Su papel es determinante. Se mofa

abiertamente de la ridiculez del medio de comunicación que ha preparado la farsa: “¡¿Con que agarrando pueblo, no?! ¡Sólo vienen a filmar aquí para hacer reír a los demás por allá lejos!”. Los directores le envían un agente de policía para que lo saque y, en vano la actuación de éste, le ofrecen dinero para que les autorice a finalizar su escena y, con ella, su documental. Y aquí la lección del que todos han tomado como miserable. No sólo no acepta el dinero, sino que, literalmente, se baja los pantalones y utiliza los billetes como papel higiénico. Hay cosas que el dinero no puede, o no debe comprar y, en este caso, la dignidad del zapatero no está en venta. Por si no lo habían entendido, o no habían querido entenderlo, Luis Alfonso los invita a marchar de una forma definitiva. Se adentra en la casa y saca una peinilla, una rula⁸⁴, y todo resuelto. Ese lenguaje lo entienden a la perfección. Acto seguido, agarra los rollos de película que se han dejado los productores en su huída, y los saca del carrete. Su magistral actuación concluye con un “¡CORTEN! ¿Todo bien?”.



Fig. 14: Fotograma de *Agarrando Pueblo*

⁸⁴ Peinilla o rula, en Colombia, es un machete corto.

A continuación Carlos Mayolo y Luis Ospina⁸⁵ le hacen una entrevista en la que Luis Alfonso Londoño deja meridiana la línea que separa a los que son pobres de los que son miserables: “La parte que más me gusta de la película es, más que todo, la sátira, en la parte obscena. Porque la gente no se iba a imaginar que yo iba a tener un lujo, que iba a “pelar” mi cuerpo y ¡que me iba a limpiar con billete! [...] Las personas que hacen esto no van detrás de lo que se está filmando, sino detrás del color del billete, y yo no voy detrás de eso, yo voy detrás del documento. [...] Dicen que las vacas que más cagan son las de los americanos, que ellos venían cagando desde hace mucho tiempo, pero ya no, ya hay otros que cagan más arriba, sí, bastante. Y nosotros los colombianos también podemos poseer ese don de movernos ante una cámara de cine, aunque nos falte cultura. ¿Por qué no?”.

⁸⁵ A diferencia de Mayolo, Ospina no actúa ante cámara hasta este momento: “Yo estaba haciendo el sonido o sea que estaba detrás de cámaras todo el tiempo”. En conversación inédita con el director, vía e-mail, con fecha 6 de junio de 2014.

¿Verdadero o falso?

Cuántos años han pasado desde que Orson Welles⁸⁶ adaptara la novela de ciencia ficción *La guerra de los mundos* a un guión radiofónico y mantuviera a toda una población en vilo con lo que se ha considerado como el primer falso documental de la historia. Casi ocho décadas después y aún damos por ciertas imágenes o información que no hemos contrastado. Cuántas noticias andan por las redes sociales, meros titulares que no conducen a ningún enlace y que provocan debates encarnizados por historias que ni siquiera existen. Y esto ha ocurrido, ocurre y ocurrirá siempre porque el conocimiento, la cultura, no interesa a la masa. Los que inducen al engaño lo hacen porque les es económicamente rentable y los espectadores se dejan imprimir lo que aquéllos les muestran a sus ojos.

La línea que separa los conceptos de documental/falso documental en *Agarrando pueblo* es tremendamente delgada⁸⁷. Se podría decir que es un falso documental de la miseria de una sociedad, y un documental sobre cómo se realizaban los mismos sobre Colombia en

⁸⁶ George Orson Welles (1915-1985, Estado Unidos). Actor, director, guionista, productor de cine y locutor de radio de gran versatilidad, que alcanzó la fama en 1938 cuando su versión radiofónica del original literario de H. G. Wells, *La guerra de los mundos*, fue hasta tal punto realista que sembró el pánico entre miles de oyentes, convencidos de que realmente se estaba produciendo una invasión de extraterrestres. Este éxito, le llevó a firmar con la productora RKO un contrato que le otorgaba total libertad creativa, cláusula de la que hizo uso en su primer largometraje, *Ciudadano Kane* (1941), basada en la vida del magnate de prensa estadounidense William Randolph Hearst. La mala influencia de éste sobre la distribución del film, provocó que no alcanzara el éxito de taquilla que se esperaba, aunque la crítica fuera buena.

⁸⁷ “A mí me ha interesado siempre lo falso porque el cine es manipulación, ya sea ficción, ya sea documental. En el caso de *Un tigre de papel* me interesó lo falso también porque pensé que a través de la mentira se podía llegar a la verdad. Al fin y al cabo el cine es contar una cantidad de mentiras para llegar a una verdad. El cine de ficción es eso, pero también me interesa desmontar esa supuesta objetividad que se le ha adjudicado al documental. Yo viví los años '60 y '70 donde hubo una gran proliferación de documentales, sobre todo de tipo social y muy cercano a una agenda política. Entonces veía cómo el documental en ese momento se estaba utilizando como un instrumento, utilizando a la miseria como una mercancía. Ahí empezó la idea de que hiciéramos *Agarrando pueblo* con Carlos Mayolo. Era un momento en el que en todo el Tercer Mundo se estaban haciendo películas sobre miseria, y sobre todo en Latinoamérica. Y había una demanda en los festivales internacionales, sobre todo de Europa, por este tipo de material. Entonces empezamos a ver que muchas de esas películas eran hechas como para festivales, para concordar con la mala conciencia del europeo y también con una cierta agenda política. Muchas de estas películas eran claramente demagógicas, vistas desde ahora se ve mucho la manipulación que hacían de nuestra realidad”. Entrevista a Luis Ospina por Sebastián Russo y Pablo Russo, en *Tierra en Trance*. <http://tierraentrance.miradas.net/2012/11/entrevistas/desmitologias-una-conversacion-con-luis-ospina.html> (Consultado el 3 de abril de 2014).

el periodo anterior a la llegada de FOCINE. Es un film que falsea la realidad de la sociedad colombiana pero recrea a la perfección la manera de proceder de los medios de comunicación que se han dejado arrastrar por el aspecto mercantilista de las producciones cinematográficas. Así, Ospina y Mayolo instruyen al público sobre la manera de proceder de los llamados “documentales”⁸⁸ sobre su patria. No es un documental sobre la realidad social de este país. Es una obra cargada de sátira e ironía, que se mofa abiertamente de los cientos de cortometrajes fomentados por el sobreprecio y que se limitaban a grabar miseria porque no requería labor ni inversión de producción y eran económicamente muy rentables por las prebendas que les ofrecía el estado colombiano y por la posibilidad de exportarlos a otros países, en los que tenían gran acogida⁸⁹. “Es una película de acción que simula ser un documental sobre los cineastas que explotan la miseria con fines mercantilistas. Es una crítica mordaz a la “porno-miseria” y al oportunismo de aquellos que, de manera deshonesto, hacen documentales “socio-políticos” en el Tercer Mundo con el objeto de venderlos en Europa y ganar Premios”⁹⁰. Como explica Luis Alfonso Londoño: “En realidad, la persona que haga esto no va detrás de lo que se está filmando sino detrás del color del billete”. Hasta éstos, a los que tantos llaman miserables, perciben fácilmente “de qué va la película”.

⁸⁸ “[...] El documental ya no sirve para constatar la realidad hasta poetizarla. La cámara perdió la función de ser testigo, pues de eso se han encargado los noticiarios. A la realidad le falta algo más allá de la verdad y la poesía... El documental es un tema para el hombre, la cámara debe ser su cómplice. El documental debe ser un delirio de la realidad, debe ser increíble...”. MAYOLO Carlos, *Revista Kinetoscopio* 78 / Vol. 16 (2007), p. 16.

⁸⁹ “La película se mostró primero como un *work in progress* en Oberhausen (Alemania), que era un festival que acogía a todo este tipo de cine latinoamericano político, y fue muy mal recibida. Quizás el único cineasta que nos defendió en ese momento fue Jorge Cedrón, que llegó sin ningún conocimiento, entró a la sala -llegaba de París- y vio la película sin ningún preconcepto. Cuando de pronto se encendieron las luces todo el mundo me comenzó como a atacar, y él me defendió, algo que le agradezco mucho. Pero lo curioso es que una vez que la terminamos, la película comenzó a ser invitada a festivales, y el mismo Oberhausen la invitó y ganó un premio”. Entrevista a Luis Ospina por Sebastián Russo y Pablo Russo, en *Tierra en Trance*. <http://tierraentrance.miradas.net/2012/11/entrevistas/desmitologias-una-conversacion-con-luis-ospina.html> (Consultado el 3 de abril de 2014).

⁹⁰ En <http://www.luisospina.com/biofilmograf%C3%ADa/> (Consultado el 8 de marzo de 2014).

Agarrando pueblo reacciona en el siglo XX contra la producción masiva de documentales “miserables” en Colombia como *El Quijote*⁹¹ lo hizo contra el gusto por la novela de caballería en España en el siglo XVII. Y es que la visión quijotesca del mundo ha perdurado en Colombia, aunque fuera latente desde los tiempos de Simón Bolívar. A éste se le atribuyen, en lecho de muerte, las siguientes palabras: “Acérquese usted, doctor. Se lo diré al oído. Los tres grandísimos majaderos hemos sido Jesucristo, Don Quijote y yo”⁹².

Tres libertadores. El primero del yugo del pecado, el segundo de las inmundicias materialistas de este mundo y el tercero de la opresión que la Madre Patria ejercía contra, el que en aquel tiempo seguía siendo Virreinato. Hacer de Colombia una gran nación, una Gran Colombia⁹³. “[...] Multitud de beneméritos hijos tiene la patria, capaces de dirigirla, talentos, virtudes, experiencia y cuanto se requiere para mandar a hombres libres, son el patrimonio de muchos de los que aquí representan el pueblo; y fuera de este soberano cuerpo se encuentran ciudadanos que en todas épocas han demostrado valor para arrostrar los peligros, prudencia para evitarlos y el arte, en fin, de gobernarse y de gobernar a otros. Estos ilustres varones merecerán sin duda los sufragios del Congreso y

⁹¹ *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes es la obra literaria más destacada de la literatura universal que actúa como burla hacia la novela caballerescas del siglo XVII. Después de la Biblia, es el libro más vendido, editado y traducido a varios idiomas. La obra cervantina reacciona contra la novela caballerescas como *Agarrando pueblo* lo hace contra la producción indiscriminada de documentales centrados en las penurias humanas.

⁹² Simón Bolívar, diciembre 1830. Estas palabras han sido atribuidas por la historia al Libertador desde antaño. Así lo recogen escritores insignes como Miguel de Unamuno en sus escritos *Don Quijote y Bolívar* y *Don Quijote-Bolívar*. DE UNAMUNO Miguel, “Don Quijote y Bolívar”, en MARÍAS Julián (ed.), *Obras selectas*, Plenitud, Madrid, 1946, p. 1167.

⁹³ La Gran Colombia era el nombre que Bolívar adjudicó a los terrenos que actualmente comprenden los países de Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador y parte de Perú, para proclamarla como una gran nación independiente de la Corona Española a la que habían pertenecido desde el descubrimiento. “LA GRAN COLOMBIA 1819 - 1830. El Congreso reunido en Angostura (Venezuela), el 17 de diciembre de 1819 proclamó la Ley Fundamental de la República de Colombia conformada por Venezuela y Nueva Granada, a la que posteriormente se anexaría Panamá (Gran Colombia) y la división en tres departamentos: Venezuela, Quito y Cundinamarca, siendo sus capitales respectivas Caracas, Quito y Bogotá. Los nombres de Nueva Granada y Santafé quedaron suprimidos. El mismo día se elige como presidente de la República de Colombia a Bolívar y vicepresidente a Zea. Para la vicepresidencia de Cundinamarca al general Santander y de Venezuela al doctor Juan Germán Roscio. En mayo de 1821 se reunieron en Villa del Rosario de Cúcuta en el Congreso Constituyente de Colombia, cincuenta y siete delegados de las diez y nueve provincias libres, siendo elegido Bolívar presidente y como vicepresidente el general Santander. La República de Colombia fue reconocida por Estados Unidos en 1823 y por Gran Bretaña en 1825”. En <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/crucahis/crucahis116.htm> (Consultado el 14 de julio de 2014).

a ellos se encargará del gobierno, que tan cordial y sinceramente acabo de renunciar para siempre. [...] La esclavitud es la hija de las tinieblas; un pueblo ignorante es un instrumento ciego de su propia destrucción; la ambición, la intriga, abusan de la credulidad y de la inexperiencia de hombres ajenos de todo conocimiento político, económico o civil; adoptan como realidades las que son puras ilusiones; toman la licencia



Fig. 15: Imagen cedida por el director Luis Ospina

por la libertad, la traición por el patriotismo, la venganza por la justicia. Semejante a un robusto ciego que, instigado por el sentimiento de su fuerza, marcha con la seguridad del hombre más perspicaz, y dando en todos los escollos no puede rectificar sus pasos. Un pueblo pervertido si alcanza su libertad, muy pronto vuelve a perderla; porque en vano se esforzarán en mostrarle que la felicidad consiste en la práctica de la virtud; que el imperio

de las leyes es más poderoso que el de los tiranos, porque son más inflexibles, y todo debe someterse a su benéfico rigor; que las buenas costumbres, y no la fuerza, son las columnas de las leyes que el ejercicio de la justicia es el ejercicio de la libertad”⁹⁴.

Ya lo decía Bolívar: “Un pueblo ignorante es instrumento de su propia destrucción”. Y esa ignorancia supina⁹⁵, que procede de negligencia en aprender o inquirir lo que puede y debe saberse, es la que ha llevado a Colombia a forjar, dentro de sus fronteras, una imagen pésima que además, ella misma, ha exportado por el mundo. Afortunadamente siguen existiendo soñadores, libertadores a pie de calle, que con su trabajo y con su esfuerzo insisten en lavar la mala imagen que otros se empeñan en difundir, como en este caso, a través del cine. *Agarrando pueblo*⁹⁶ contribuyó, y contribuye a día de hoy, a desfigurar esa mala imagen de la nación iberoamericana.

⁹⁴ Discurso pronunciado por el Libertador Simón Bolívar ante el Congreso de Angostura el 15 de febrero de 1819. Ciudad Bolívar (Venezuela), antes conocida como Santo Tomás de Guayana de Angostura del Orinoco, ciudad en la que tuvo lugar el citado Congreso.

⁹⁵ Según definición del Diccionario de la Real Academia Española.

⁹⁶ “Aquí en el BAFICI participé en un panel que éramos todos programadores o directores de festivales de cine y surgió ese tema de las películas “de festivales”, películas “para festivales”. Entonces, por ejemplo, se habló del fenómeno de que algunos festivales dicen “queremos películas como las de Lisandro Alonso”. Entonces entre menos narrativa hubiera, y se parecieran más a las películas de Lisandro, se escogían esas películas. Son también modas, los festivales imponen a veces modas. Entonces una moda pudo ser el cine coreano en algún momento, en otro un cine poco narrativo. Y creo que todavía se siguen interesando por películas sobre miseria. En varios festivales he visto películas abyectas que no sé por qué están en un festival, que tratan la miseria de una forma abyecta. Incluso con respecto a la porno-miseria, ya no sólo se ha limitado al cine, se está viendo que se está utilizando en las otras artes, en las artes plásticas, por ejemplo, hay un debate. Es una cosa curiosa lo que ha pasado con la película “Agarrando pueblo” porque después de treinta años, es como que volvió a tener un revival, y volvió a estar vigente, una película que fue hecha en el año 77”. Entrevista a Luis Ospina por Sebastián Russo y Pablo Russo, en Tierra en Trance. <http://tierraentrance.miradas.net/2012/11/entrevistas/desmitologias-una-conversacion-con-luis-ospina.html> (Consultado el 3 de abril de 2014).

II. 3. *La estrategia del caracol*

(S. Cabrera, 1993)

dignidad.

(Del lat. dignitas, -ātis).

1. f. Cualidad de digno.
2. f. Excelencia, realce.
3. f. Gravedad y decoro de las personas en la manera de comportarse.

Título de la película

La estrategia del caracol

Titulo en España

La estrategia del caracol

Director:	Sergio Cabrera
País:	Colombia
Duración:	116 min.
Color:	Color
Guión:	Sergio Cabrera, Humberto Dorado, Ramón Jimeno
Estreno:	Diciembre 1993
Localizaciones:	Bogotá D.C.



Reparto

Fausto Cabrera _____ D. Jacinto Irbaburen	Frank Ramírez _____ “Perro” Romero
Delfina Guido _____ Doña Trinidad	Vicky Hernández _____ Doña Eulalia
Humberto Dorado _____ _____ Víctor Honorio Mosquera	Víctor Mallarino _____ _____ Doctor Pompeyo Holguín
Florina Lemaitre _____ Gabriel/Gabriela	Gustavo Angarita _____ Padre Luis
Marcela Gallego _____ Gloria	Salvatore Basile _____ Matatigres
Rodrigo Obregón _____ Mecánico	Edgardo Román _____ Juez
Luis Fernando Munera _____ _____ Gustavo Calle Isaza	Carlos Vives _____ _____ José Antonio Samper Pupo
Sain Castro _____ Justo	Ernesto Malbran _____ Lázaro
Ulises Colmenares _____ Arquímedes	Angelo Javier Lozano _____ Niño embolador
Luis Chiape _____ Diógenes	Larry Guillermo Mejía _____ Niño Fallecido

Equipo técnico

Productor:	Sergio Cabrera
Productores Ejecutivos:	Sandro Silvestri, Salvatore Basile
Productores Asociados:	José María Nieto, Leopoldo Guerra, Marianella Cabrera
Productor de Campo:	Giuseppe Basile
Música:	Germán Arrieta
Sonido Director:	Heriberto García
Diseño de vestuario:	Laura Valencia
Jefe de producción:	Ramón Jimeno
Coordinadora de producción:	Sylvia Duzán
Asistente de dirección:	William González
Montaje:	Manuel Navia, Nicholas Wentworth
Director de fotografía:	Carlos Congote
Director de arte:	Enrique Linero, Luis Alfonso Triana

Biografía del director

Sergio Cabrera Cárdenas¹, nació en Medellín (Colombia), en 1950. Su discurrir en el cine, así como los hechos más importantes acaecidos durante su etapa de formación, no pueden ser considerados sin tener en cuenta a su padre, Fausto Cabrera, quien, frecuentemente colabora en sus trabajos, tal y como hizo en este caso en *La estrategia del caracol*, donde encarna a Jacinto. Por ello, en esta ocasión, reseñaremos, brevemente, la biografía de ambos.

Fausto Cabrera Díaz (Las Palmas de Gran Canaria -España-, 1924) creció en Madrid, a donde se trasladó cuando tan sólo contaba con dos años². En las postrimerías de la Guerra Civil Española³ (1936-1939) se exilió junto a su familia, huyendo de la Dictadura Militar del Generalísimo Francisco Franco⁴. De España van a Francia y de aquí a República Dominicana donde topan con la, también, Dictadura Militar de Leónidas

¹ La aportación que Sergio Cabrera hace a este estudio es inconmensurable. Cada una de las cuestiones planteadas en este estudio, además de proporcionar material inédito de gran valía, han sido atendidas por de manera pronta, eficaz y amable. Le agradezco, profundamente, al director el empuje y ayuda que me ha prestado en la realización de mi Tesis Doctoral.

² Datos proporcionados por Sergio Cabrera en entrevista inédita. 22 de julio de 2014.

³ Contienda que tuvo lugar en España entre el 18 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939, entre el bando nacional dirigido por el general Francisco Franco Bahamonde (integrado por los militares -descontentos por la anarquía imperante-; falangistas; carlistas; grupos políticos de derecha; la gran masa católica de España y grupos de opinión de toda clase, pero sobre todo media y alta), y el republicano simbolizado por el Frente Popular (formado por tres elementos muy distintos pero con intereses comunes: Grupos políticos de izquierda; sindicatos, socialistas, comunistas y anarquistas; y los movimientos separatistas, especialmente catalanes y vascos, que encontraban en la República el ambiente idóneo para sus aspiraciones frente a la idea predominante del bando nacional de prevalencia de la indivisibilidad de la nación). Los graves problemas sociales iniciados como consecuencia de una defectuosa distribución de la riqueza en el país, agravado esto por la crisis económica de 1930 y los sucesivos gobiernos de la República provocaron que las fuerzas nacionales se alzaran contra el régimen del Frente Popular caracterizado por constantes desórdenes, falta de administración y anarquía.

⁴ Francisco Franco Bahamonde (El Ferrol 1892- Madrid 1975). Militar y dictador español desde el final de la Guerra Civil hasta su muerte. El 1 de Octubre de 1936 Franco fue nombrado Jefe de Estado y Generalísimo (Jefe que manda el estado militar en paz y en guerra, con autoridad sobre todos los generales del Ejército). Instauró una dictadura personal de carácter autoritario basada en la autarquía económica.

Trujillo⁵. Por este motivo marchan a Venezuela (donde trabaja con el teatro experimental de Manuel Rivas Lázaro⁶) y, finalmente, llegan a Colombia en 1945.



Fig. 1: Fausto Cabrera

⁵ Rafael Leónidas Trujillo Molina (San Cristóbal, 1891 - Santo Domingo, 1961. República Dominicana). Militar y político que perteneció a la Guardia Nacional (fuerza creada por Estados Unidos de América para ejercer control sobre el país dominicano) y que en 1930, tras un golpe de Estado se erigió en dictador del país, protagonizando uno de los mandatos más sangrientos y corruptos del siglo XX. Su mandato finalizó al ser asesinado por el golpe de estado promovido por Estados Unidos, al retirarles estos su apoyo por la ingente corrupción de su gobierno.

⁶ “Manuel Rivas Lázaro (1900-1970) nació en Cumaná, Estado Sucre, en la costa oriental de Venezuela. Sus padres, Francisco de Paula Rivas Maza y Emilia Lázaro Costa, eran amantes de la música y de las letras. De joven se dedicó al violín, pero luego encontró su voz en el teatro como escritor, crítico y director. Al igual que su padre, quien ejerció como médico y escribió a la vez, Manuel Rivas Lázaro desempeñó un cargo en una compañía petrolera en Caracas mientras ampliaba sus ideas y su labor en el teatro. En su hogar, nunca estaba muy lejos de sus libros, su máquina de escribir, sus pipas y, sobre todo, de su butaca preferida con un bloque de papel sobre las piernas. Pero a pesar de la intensidad de sus reflexiones filosóficas, siempre estaba listo para escuchar, cantar, echar cuentos, y divertir con su violín a sus hijos con su característica paciencia y calor humano. Nadie se escapaba de su sonrisa y de sus ojos color azul claro. Queriendo contrarrestar la opresión e inseguridad de un régimen dictatorial, Manuel Rivas Lázaro valientemente trasladó a su familia a Montreal, Canadá, un acto que nació del desespero, pero que enriqueció a todos a su alrededor. Allí continuó escribiendo y dirigiendo grupos amateur. Al regresar a Caracas, se dedicó a la educación a través del teatro. Su esposa, Graciela Rivas Rojas, lo acompañó siempre en el escenario y luego continuó su labor pedagógica. Manuel Rivas Lázaro fue un hombre de modales antiguos (vestido siempre con paltó y corbata) que contrastaban con sus pensamientos modernos. Sus gestos eran callados y sutiles, pero sus ideas estallaban con dinamismo y pasión por la vida, sobre todo la vida en el teatro”. <http://manuelrivaslazaro.blogspot.com.es> (Consultado el 21 de julio de 2014).

Ha sido actor y director de teatro⁷, declamador, libretista y escritor. Introdujo en Colombia el método interpretativo Stanislavsky⁸. Ha creado compañías de teatro⁹ (Teatro Experimental del Municipio de Bogotá; en 1957 el Teatro Experimental de la Enad; en 1958 el Teatro el Búho¹⁰, el Teatro Experimental de la Universidad de América y el Teatro Experimental Ohel; en 1959 el Teatro Experimental de Manizales, Teatro Experimental Independiente; entre muchos otros, algo que se sostiene a lo largo de la década del

⁷ Fausto Cabrera recibió el premio a mejor director por su trabajo con el grupo Nuevo Teatro Experimental en la obra *Un tren Pullman llamado Haiawatha* de Thornton Wilder. Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia. Grupo Arte y Conocimiento. J ALDANA CEDEÑO Janneth y MENESES DUARTE Cristian Steven, *Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia*, Grupo Arte y Conocimiento, Colección Pensar el Teatro, 2012. <http://prueba.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Aprobado%20Final%20Becas%20de%20Investigaci%C3%B3n%20Teatral%202012.pdf> (Consultado el 22 de julio de 2014).

⁸ El sistema Coquitovsky o método Stanislavsky es un método interpretativo desarrollado por Konstantin Stanislavsky a finales del siglo XIX y basado en un acercamiento profundo al personaje que se interpreta y su verdad interior mediante la concentración; la diferenciación entre lo orgánico y lo artificial; la relajación; el trabajo con los sentidos; la comunicación y el contacto espontáneo con otros personajes del libreto; la creatividad mental; la búsqueda de la dimensión social, política e ideológica contenida en la propia actuación; y la conjunción de todo ello inmerso del libreto.

⁹ “[...] en Colombia surgían autores con excelentes condiciones de escritores y suficiente sensibilidad, trataban de hacer un Teatro, lógicamente, a la imagen y semejanza de los que habían visto; pero sin el indispensable conocimiento absoluto de todos los problemas teatrales, ya que el Teatro, como la pintura o cualquier arte, tiene sus propios problemas, su expresión propia, su propia estructuración. Y si se quiere lograr algo definitivamente consistente hay que tener un pleno conocimiento del oficio y el autor necesita, tanto como el actor o director, conocer cuáles son los problemas de actuación, utilería, escenografía, iluminación, etc. ¿Y cómo se logra este conocimiento? Haciendo teatro en una forma permanente y continua”. Cuadernillo del II Festival de Teatro de Bogotá - Teatro Colón, p.17.

¹⁰ El Teatro El Búho se fundó en el mes de Noviembre de 1958, a consecuencia del retiro de Fausto Cabrera como director del Teatro Experimental del Distrito, del cual fue fundador y director por un lapso de cuatro años. Sus alumnos y colaboradores decidieron fundar con él un teatro independiente y profesional, cosa que nunca antes había existido en Colombia”. Archivo Teatro Colón. Programas culturales 1961-1962.

No se trata tanto de un grupo teatral como de un colectivo de artistas con varios proyectos. Sus creadores fueron Fausto Cabrera, Marcos Tychbrojcher, Sergio Bishler, Dina Moscovici, Arístides Meneghetti y Santiago García. Cabrera y García habían estudiado con el director de teatro japonés Seki Sano, a quien se le atribuye la introducción al país de las teorías de Constantin Stanislavski, fundamental por su método de las acciones físicas. ALDANA CEDEÑO Janneth, “Desarrollo del Teatro experimental en Colombia. El caso del teatro El Búho y el TEC”, *X Congreso Nacional de Sociología. Herencia y ruptura en la sociología colombiana contemporánea*, Realizado en Cali - Colombia, Noviembre 2, 3 y 4 de 2011, p. 1393. http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Aldana-%20Desarrollo%20teatro%20experimental%20Colombia.pdf (Consultado el 20 de julio de 2014).

sesenta¹¹), ha trabajado en radio y televisión en Colombia (Televisión Nacional de Colombia¹², etc.), ha hecho teatro junto a Belisario Betancur¹³; Carlos Jiménez Gómez¹⁴;

¹¹ ALDANA CEDEÑO Janneth y MENESES DUARTE Cristian Steven, *Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia*, Grupo Arte y Conocimiento, Colección Pensar el Teatro, 2012, p.15. <http://prueba.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Aprobado%20Final%20Becas%20de%20Investigaci%C3%B3n%20Teatral%202012.pdf> (Consultado el 20 de julio de 2014).

¹² “Cuatro fueron los directores encargados de montar una obra de teatro para televisión, semanalmente: Romero Lozano, Marcos Tychbrojcher, Manuel Drezner y Fausto Cabrera. Cuando alguno de los meses contaba con quinto jueves, se convocaba a un director invitado¹⁷. Así, cada director con su grupo se tardaba alrededor de un mes ensayando las obras para emitirlas en directo en la programación de teleteatro”. ALDANA CEDEÑO Janneth y MENESES DUARTE Cristian Steven, *Op. cit.*, p. 57. <http://prueba.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Aprobado%20Final%20Becas%20de%20Investigaci%C3%B3n%20Teatral%202012.pdf> (Consultado el 22 de julio de 2014).

¹³ Belisario Antonio Betancur Cuartas (Amagá, Antioquia, 1926), ex presidente de la República de Colombia (1982-1986). “Siendo presidente, impulsó el Grupo de Contadora por la paz en Centroamérica, labor que le valió el Premio de la Paz Príncipe de Asturias en España. Betancur inició la apertura democrática en el país, con la incorporación de los principales grupos y movimientos armados a la vida civil; promovió la vivienda "sin cuota inicial", la universidad "abierta y a distancia", la campaña Camina, orientada a la alfabetización masiva y la amnistía tributaria. Durante su gobierno se aprobó la ley sobre elección popular de alcaldes; reformas a los regímenes departamental y municipal, al Congreso y a la justicia; el estatuto de televisión; la ley de los días festivos suprimidos o trasladados a lunes; y el nuevo Código Contencioso Administrativo. Se promulgó el estatuto básico de los partidos y comenzó la exploración y exportación de carbón de El Cerrejón Norte, y la emisión de los canales regionales de televisión como Teleantioquia y Telecaribe. Paralelamente a su carrera política, Betancur ha ejercido el periodismo y la docencia. Es miembro del Consejo Pontificio de Justicia y Paz, de la Academia Europea de Ciencias y Artes, de la Academia Colombiana de la Lengua, de la Academia Colombiana de Jurisprudencia y de la Academia Colombiana de Historia. En febrero de 2011, fue nombrado miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua. Ha sido presidente de la Fundación Santillana para Iberoamérica, con sede en Bogotá, de la Comisión de la Verdad en el proceso de paz de El Salvador, del grupo ministerial "1992", año de la Salud de los Trabajadores de América Latina v el Caribe, de la oficina Panamericana de la Salud en Washington y vicepresidente del Club de Roma para América Latina. [...] Después de su mandato, recibió el Premio Príncipe de Asturias de Cooperación Internacional, en el año 1993. En 2007 se le otorgó por unanimidad, el XXI Premio Internacional Menéndez y Pelayo por su labor como valedor de nobles causas, en particular de la educación y la paz. En noviembre de 2009, recibió el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de (Perú).” http://www.colombiasa.com/presidentes/belisario_betancur.html (Consultado el 21 de julio de 2014).

¹⁴ Carlos Jiménez Gómez (Carmen de Viboral, Antioquia, 1930), ex Procurador de la República (1982-1986). La Procuraduría general de la Nación de Colombia “es la Entidad que representa a los ciudadanos ante el Estado. Es el máximo organismo del Ministerio Público, conformado además por la Defensoría del Pueblo y las personerías. Conformada por más de 3.500 servidores, la Procuraduría tiene autonomía administrativa, financiera y presupuestal en los términos definidos por el Estatuto Orgánico del Presupuesto Nacional. Es su obligación velar por el correcto ejercicio de las funciones encomendadas en la Constitución y la Ley a servidores públicos”. <http://www.procuraduria.gov.co/> (Consultado el 21 de julio de 2014).

Fernando Botero¹⁵; Jaime Piedrahita, ex candidato presidencial, en 1978, del Frente por la Unidad del Pueblo; y Gonzalo Arango (fundador del nadaísmo¹⁶). La relación de Fausto Cabrera con todas estas personalidades de la actualidad, tanto política como cultural colombiana, no es una mera casualidad, sino que denota la importancia que ha llegado a alcanzar este personaje en un país en el que su estela ideológica y artística se proyectará más allá de su vida, como lo demuestra el hecho de que el 30 de noviembre de 2005 le fuera otorgado el Premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura en el Teatro Colón de Bogotá.

De tendencia ideológica anarco-comunista, fue tachado de subversivo en su trabajo en la Universidad Nacional de Colombia por lo que marcha a China (1960-1967), como profesor de teatro y de español, junto con toda su familia. Allí afianzan su pensamiento marxista y de regreso a Colombia se afilian al partido Marxista-Leninista Comunista y al grupo terrorista Ejército Popular de Liberación¹⁷ (el E.P.L. existe también en China como brazo armado del gobierno). Al E.P.L. pertenecían también su mujer (como enlace urbano) y sus dos hijos¹⁸.

Debido a la persecución que sufrió por parte del gobierno colombiano, marchó de nuevo a China, donde permaneció desde 1973 a 1976, tras lo que regresará al citado país Iberoamericano, donde actualmente reside. Desde entonces, sin más armas que la

¹⁵ Fernando Botero Angulo (Medellín, Antioquia, 1932), pintor, dibujante y escultor colombiano. Uno de los artistas más importantes del siglo XX, cuya obra es mundial y se caracteriza por los gruesos volúmenes de sus figuras así como por un magistral uso del color con tintes de crítica y sutil ironía.

¹⁶ Movimiento literario colombiano fundado por Gonzalo Arango Arias (Andes, Antioquia, 1931-1936), a mediados del siglo XX. Tendencia vanguardista, anticonvencionalista, que consiste en la ruptura con el pensamiento, la razón y la temporalidad del ámbito artístico. Movimiento que deriva del dadaísmo y del surrealismo, enmarcado en el nihilismo, que protesta contra las tradiciones y las instituciones clásicas de la sociedad. “El Nadaísmo es un estado del espíritu revolucionario, y excede toda clase de previsiones o responsabilidades”. Arango, Gonzalo. *Primer manifiesto nadaísta*. 1958. www.gonzaloarango.com (Consultado el 6 de marzo de 2013).

¹⁷ Grupo guerrillero colombiano, vinculado al Partido Comunista de Colombia - Marxista Leninista, fundado en 1968 y desmovilizado en 1991. Fue considerado el tercer grupo guerrillero en importancia del país después de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (F.A.R.C.) y el E.L.N. (Ejército de Liberación Nacional).

¹⁸ Como el propio Sergio Cabrera declara a una entrevista al diario colombiano *El Tiempo*, el 15 de septiembre de 2013. http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html (Consultado el 10 de marzo de 2013).

palabra, lucha contra la “injusticia de la justicia, la mal llamada democracia”¹⁹. En Medellín conoce a Luz Helena Cárdenas, que será la madre de sus hijos, Marianella y Sergio, que no han sido ajenos al bagaje cultural e ideológico de su padre.



Fig. 2: Emblema del grupo guerrillero “Ejército de Liberación Nacional”

¹⁹La “injusticia de la justicia” es un concepto del que habla reiteradamente Fausto Cabrera en sus entrevistas, y que recogerá “el paisa” en la introducción de la acción en *La estrategia del caracol*. Es esta lucha la que les ha marcado toda la vida y la que les ha llevado a la acción revolucionaria, armada primero, a través de la pantalla después. (Revista *TV Y NOVELAS* 60-03, 1995).

Sergio Cabrera siguió a su padre en sus viajes y así estudió Filosofía en la Universidad de Pekín²⁰ (1973) y posteriormente cinematografía en la London Film School y en la London Polytechnic School (Reino Unido, 1975).

Perteneció, como anticipamos, al E.P.L. entre 1963-1972, del que salió decepcionado por los graves perjuicios que las guerrillas causaban a los campesinos²¹ y la mínima obtención de beneficios²². Así, abandona el partido y la lucha armada para centrarse en

²⁰ “Mi padre era profesor en la Universidad de Beijing, al igual que mi madre. El además era director del Instituto de doblaje y estudiaba teatro, o sea que tenía una vida muy activa. Yo estuve en China de los diez a los dieciocho, cuando me metí en la guerrilla colombiana, y después de cuatro años en la guerrilla, regresé a China por dos años más. Y en estos años, sobre todo del 60 al 66, China era un país maravilloso, yo viví en un paraíso. Después vino lo que llaman "la revolución cultural" que de cultural ni tenía nada y fue muy dramática. Pero en aquellos años, los niños y los jóvenes eran seres muy privilegiados en cuanto a formación académica, artística, deportiva. Era un país que tenía verdadero interés en formar a su juventud. Claro que después de haber estado en la guerrilla en Colombia, haber conocido Occidente y haber vivido la realidad, cuando regresé a China en el 72, ya no me gustó. (risas) El precio que había que pagar por defender una cierta idea del socialismo ahí me pareció muy alto en la parte humana y cultural, de libertades individuales”. Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

²¹ “Nos dimos cuenta del terrible daño que le hacía a la población campesina. Daño muy grave, comparado con el poco beneficio a la causa de cambiar el mundo”. Sergio Cabrera, entrevista para el periódico *El Tiempo* de Colombia. http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html (Consultado el 21 de julio de 2014).

²² Sobre su experiencia en la guerrilla Sergio Cabrera expresa lo siguiente: “Yo no le tenía miedo a nada: enfrentaba el Ejército sin problemas y no me importaba que las balas me rozaran. Alguna vez me hirieron, por fortuna nada de importancia. Fui un guerrillero como había que ser, pero la experiencia final para mí fue muy dolorosa. Tanto que tardé veinte años sin poder contar la historia de mi vida en el E.P.L., una organización maoísta, a la que entré en 1968, cuando tenía 18 años. Acababa de llegar de China, donde viví durante una década. Allí había estudiado primaria y bachillerato; fui Guardia Rojo y cuando salí del internado trabajé en una fábrica. Era un verdadero maoísta. Mi gran sueño era la revolución y por eso ingresé en ese grupo insurgente. Además, la forma como se educa al niño en China es para que sea guerrillero. Duré cuatro años en el monte y siempre sentí que me había montado en el bus equivocado, lo teórico no concordaba con la práctica. Mis críticas eran sistemáticas, que eso no era un ejército, que no había bases de apoyo, las humillaciones, las peleas internas y las broncas contra la otra gente igual que nosotros, contra las FARC, contra el ELN, hasta que un día decidí salirme. Desde China traía fama de crítico, y por eso, durante la Revolución Cultural, nunca estuve de acuerdo con los rituales cursis del culto a la personalidad. Ellos aceptaron, llegamos hasta una carretera, entregué la pistola y el fusil, fue una corta ceremonia, bonita. Sufrí mucho porque terminaba una etapa de mi vida, pero yo no había dejado de creer en la revolución, en la utopía. Dos años después me di cuenta en serio que el proyecto revolucionario no funcionaba y eso fue duro, porque vengo de una familia de exiliados republicanos de la Guerra Civil Española. Mi papá aún hoy es comunista, la revolución era mi destino pero todo se derrumbó. Al menos para mí”. En un “Press book” editado por Cine MUSSY (Madrid, España), facilitado por el propio director de cine.

hacer cine. Es consciente de que sus películas no van a cambiar el mundo, pero sí pueden hacer reflexionar al espectador acerca de la situación de éste²³.



Fig. 3: Sergio Cabrera con los tres premios de la serie *Cuéntame cómo pasó*

Es director de largometrajes (el primero fue *Diario de viaje*, 1979; le siguen *Bienal IV*, 1984; *Elementos para una acuarela*, 1986; *Los tres jinetes el Apocalipsis*, 1987; *Técnicas de duelo: una cuestión de honor*, 1989; *Águilas no cazan moscas*, 1994; *Golpe de estadio*, 1994; *Severo Ochoa: la conquista de un Nobel*, 2001; *Perder es cuestión de método*, 2004 y *Todos se van*, 2015), cortometrajes (con los que se inicia en el arte de hacer cine, el primero fue *Hong Wei Bing*, 1971), documentales para televisión (*Diario de viaje*, 1996;

²³ “*La estrategia del caracol* fue una reflexión sobre mi fracaso como revolucionario. Me dije: “Como no fui capaz de hacer la revolución, voy a montar la revolución en miniatura”. Y *La estrategia del caracol* es una revolución en miniatura: cómo se organizan, cómo crean vínculos de solidaridad y confianza, cómo hacen un plan y, finalmente, obtienen una victoria, pírrica, pero victoria”. Sergio Cabrera, entrevista para el periódico *El Tiempo* de Colombia. http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html (Consultado el 21 de julio de 2014).

Ciudadano Escobar, 2004), editor (*Alexander von Humboldt en Colombia*, 1978), productor (*Ilona llega con la lluvia*, 1996), actor (ocasionalmente, como en *Se vende*, 2008 y *Cuéntame cómo pasó*, 2006) y ha participado en la escritura de alguno de los guiones de sus películas (*La estrategia del caracol*, *Águilas no cazan moscas*, *Ilona llega con la lluvia*, etc.).

En España residió una década desde el año 2000. Aquí hizo teatro, cine y televisión. De su paso por este país destaca su labor como director en la serie de Televisión Española *Cuéntame cómo pasó* (19 episodios dirigidos entre 2004 y 2008) y dos mini series sobre *Severo Ochoa* y el presidente del gobierno español entre la transición de la dictadura a la democracia (1976-1981), *Adolfo Suárez*²⁴, en 2010.

²⁴ Adolfo Suárez González (Cebreros, Ávila, 1932- Madrid, 2014 -España-), I Duque de Suárez Caballero del Toisón de Oro y Grande de España, Doctor en Derecho, político y figura clave de la Transición española de la dictadura del General Francisco Franco a la actual democracia. Fue nombrado presidente del Gobierno en España por el Rey Juan Carlos I en 1976 y se mantuvo en este cargo hasta 1981. Concedió amnistía para los delitos políticos, preparó la Ley para la Reforma Política y legalizó los partidos comunista y socialista amén de los sindicatos existentes en ese momento. Fundó el partido político Unión de Centro Democrático (U.C.D.) con el que ganó las elecciones al año siguiente de su nombramiento como presidente del país.

Otros

PREMIOS NACIONALES

- Concurso Nacional de Guiones, FOCINE (Bogotá -Colombia-, 1993).

- 34ª Festival Internacional de Cine de Cartagena (Cartagena de Indias-Colombia, 1994):
 - * Premio Ópera Prima.
 - * Premio a la Crítica especializada.

- 11º Festival de Cine de Bogotá (Bogotá-Colombia 1994):
 - * Círculo Precolombino de Plata a la Mejor Película.
 - * Círculo Precolombino de Oro Mejor Director.
 - * Círculo Precolombino de Oro Mejor Película Colombiana.

PREMIOS INTERNACIONALES

- 38º Festival Internacional de Cine de Valladolid (España), 1993:
 - * Premio Espiga de Oro,
 - * Premio del Público.
 - * Premio de la Juventud.
 - * Premio de la Caja de España.

- 19º Festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España), 1993:
 - * Premio Colón de Oro,
 - * Premio “Don Quijote” de la Federación Internacional de Cine Clubes.
 - * Premio del Instituto de Cooperación Iberoamericano,

- Proiezione Speciale alla 50ª Mostra Internazionale d'arte cinematografica, Venezia (Italia), 1993.

- Festival International de Biarritz Cinemas et Cultures de l'Amérique Latine de Biarritz (Francia), 1993:
 - * Gran Premio Sol de Oro.
 - * Premio del Público.
 - * Premio de la Federación Internacional de Cines de Arte y Ensayo.

- 15° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba), 1993:
 - * Segundo Premio Coral.
 - * Premio Coral de Música a Germán Arrieta.
 - * Premio Coral de Escenografía a Enrique Linero y Luis Alfonso Triana.

- 44° Festival Internacional de Cine de Berlín (24° Foro Internacional de Cine Joven) en Berlín (Alemania), 1994:
 - * Premio OCIC.

- Festival Internacional de Cine en Troia (Portugal), 1994:
 - * Premio de la crítica, Federación Internacional de Prensa Cinematográfica Fipresci

- 11° Annual Chicago Latino Film Festival en Chicago (Estados Unidos), 1995:
 - * Premio del Público.

- 9° Premio Goya (España), 1995:
 - * Nominación a mejor película extranjera de habla hispana.

Reseña

Los habitantes de una casa de inquilinato²⁵, la Casa Uribe, van a ser desalojados de ésta, por su dueño, por razones especulativas.

No es la primera vez que ocurre, es algo frecuente. De hecho, sus vecinos, los habitantes de la Pajarera, acaban de ser desahuciados de su casa tras un violento enfrentamiento con la policía, en el que una bala perdida alcanza a un niño, dejándolo sin vida.

El “Perro”²⁶ Romero, uno de los vecindados de la casa, casi abogado (sólo le falta la tesis), luchará con todas las armas que le preste la Ley para evitar el desalojo. Pero no serán suficientes. Será D. Jacinto, un viejo anarquista español, exiliado tras la Guerra Civil española, quien se haga con el liderazgo, ideando un plan de resistencia a su expulsión, una estrategia, la “estrategia del caracol”.

Película dedicada a Silvia Duzán, amiga y colaboradora, asesinada por un grupo paramilitar²⁷, poco después de concluir su trabajo en esta película, el 26 de febrero en Cimitarra (Colombia), mientras realizaba un trabajo de investigación para la BBC.

²⁵ Forma de alojamiento frecuente en algunos países de Iberoamérica, como por ejemplo Colombia, en la que varias familias conviven en una misma casa, situándose cada una de ellas en una habitación de la vivienda y compartiendo de forma comunal los servicios sanitarios y el agua. En otros lugares del mundo se conocen como Corrales, Corralones, Corralas, Casa de Vecinos, etc.

²⁶ En Colombia se utiliza el término “perro” en sentido coloquial para referirse a un ser retrechero, mañoso, que con diversos artificios trata de eludir el cumplimiento de lo debido. En palabras de Sergio Cabrera: “En Colombia una persona que es hábil para hacer pequeñas trampas, que es ingeniosa y pícara se le dice que es muy perro, de ahí el apodo de Romero”. En entrevista inédita el 23 de julio de 2014.

²⁷ Organización civil con estructura o disciplina de tipo militar que surge en Colombia en la década de 1970 para combatir las guerrillas. En un origen ambas organizaciones eran de ideología opuesta, si bien es cierto que los intereses por los que se rigen no están entroncados con ninguna corriente de pensamiento. La corrupción, violencia, narcotráfico, etc., las he llevado a ser igual de nocivas para el país.

Localizaciones

Bogotá D. C.²⁸ es la capital de Colombia como lo fue Bacatá²⁹ de la civilización anterior a la llegada de los españoles: los muisca³⁰. Ha sido siempre una ciudad destacada en la región andina y cuyo desarrollo económico y cultural durante la colonia hasta nuestros días, le valieron el sobrenombre de “La Atenas Iberoamericana”³¹. Muchos años han

²⁸ Bogotá Distrito Capital. En el título XI de la Constitución de 1991 se organiza la división general del territorio y se reconocen como entidades territoriales los Departamentos, Distritos, Municipios y Territorios Indígenas. Los Distritos son municipios de carácter especial en cuanto a su cultura, historia, economía, recursos, política o geografía. Desde mediados del siglo XIX se reconocía la importancia de Bogotá como capital y se creó el primer distrito del país, Bogotá Distrito Federal, posteriormente Distrito Especial en 1954 y, finalmente, en la Constitución de 1991 denominado como Distrito Capital. Es el único Distrito que económicamente se organiza de forma especial, el resto de los Distritos tienen una administración similar al resto de las de los municipios de sus Departamentos.

²⁹ Término muisca que quiere decir “territorio fuera de los cercados de labranza o cercano a la frontera”. Hacía referencia a la zona de recreo a la que el Zipa (jerarca de los primeros pobladores) se trasladaba en la época de lluvias, al inundarse la Sabana de Bogotá, donde habitualmente residía.

³⁰ Los Muisca pertenecían a la rama de los Chibchas (que se localizaban en la región andina oriental -Sierra Nevada de Santa Marta- y en las altiplanicies de la sabana -lo que hay es Bogotá, Tunja y departamentos del oriente colombiano-; fue una de las más numerosas demográficamente). Los primeros se asentaron en el Altiplano Cundiboyacense. Eran un pueblo fundamentalmente agrícola, con una estructura social matriarcal y gobernados por un Zipa o Zaque sucedía su título hereditariamente al pariente más próximo de sangre real.

³¹ Durante muchos años, Bogotá fue conocida internacionalmente como la Atenas Suramericana. Este calificativo se lo dio el humanista español Marcelino Menéndez Pelayo, quien en 1892, en su libro Antología de la poesía latinoamericana, escribió que la cultura literaria de Santafé de Bogotá era tan importante y tan arraigada en sus gentes que esta ciudad estaba “destinada a ser con el tiempo la Atenas de la América del Sur”. <http://www.archivobogota.gov.co/libreria/php/decide.php?patron=01.090201> (Consultado el 3 de abril de 2014).

pasado desde que el granadino, Gonzalo Jiménez de Quesada³², levantara doce chozas



Fig. 4: Fotograma de *La estrategia del Caracol*

³² “Dicen algunos historiadores que Gonzalo Jiménez de Quesada nació en Córdoba, y otros aseguran que en Granada, de 1496 á 1500. Su padre, que se llamaba Luis Jiménez de Quesada, era de familia originaria de Baeza, pero nacido en Córdoba, de donde, sin duda, viene la equivocación de que Gonzalo nació en aquella ciudad, cuando lo más probable es, como lo veremos adelante, que el lugar de su nacimiento fuese Granada. Su madre, de la misma familia, se llamaba Isabel de Rivera Quesada. Según Ocariz, nuestro Conquistador era el mayor de tres hermanos y una hermana : Melchor, que fue clérigo y permaneció en la patria; Hernán Pérez, que vino con Gonzalo é hizo un gran papel en la historia de la conquista; Francisco, que había acompañado á Pizarro al Perú, y Andrea, casada con un Coronel Oruña, que servía en los ejércitos de Carlos V en Italia. Hija de esta fue María de Oruña, casada con un Capitán Berrío, el cual heredó los bienes de Quesada, y aún se conserva, dice Acosta, en Bogotá descendencia de sus deudos”. Después de la conquista de Granada, llevada á cabo por los Reyes Católicos en 1492, se había establecido en aquella ciudad un tribunal especial que se ocupaba en juzgar las causas de los moros, y entre los jueces fue nombrado el Licenciado Luis Jiménez de Quesada. Es, pues, natural que Gonzalo naciera en Granada y no en Córdoba, tanto más cuanto el nombre de Santafé que puso á la primera ciudad que fundó, y el de Nuevo Reino de Granada al país entero, probaría también que lo hiciera para recordar a su patria”. Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/ilustre/ilus14a.htm> (Consultado el 15 de marzo de 2014).

en honor a los doce apóstoles en el, posteriormente denominado, Chorro de Quevedo³³, dando lugar así a la fundación de Santafé de Bogotá. Ese lugar concreto se corresponde actualmente con el barrio de la Candelaria³⁴, lugar escogido por Sergio Cabrera para la filmación de las escenas más recordadas de *La estrategia del caracol*.

El primero de los planos del film³⁵, tomado desde las proximidades del Parque Nacional³⁶, ya nos deja ver el sentir imponente de la ciudad que se alza, hasta donde nos alcanza la vista, en una simbiosis perfecta entre tradición y modernidad³⁷. Los rascacielos del Centro

³³ Plaza en la que el fundador de Bogotá comenzó el asentamiento de esta ciudad con las construcción de doce chozas en honor a los doce apóstoles. En 1832 un monje agustino decidió construir una fuente que abasteciera de agua a los residentes de la zona. La dirección actual es Calle 13 con Carrera 2. http://portel.bogota.gov.co/portel/libreria/php/x_frame_detalle.php?id=27722 (Consultado el 21 de febrero de 2014).

³⁴ Este barrio es la localidad 17 del Distrito Capital de Bogotá. Fue nombrado Monumento Nacional por medio del Decreto 264 del 2 de febrero de 1963. La mayor parte de sus construcciones forman parte del Patrimonio Histórico y han sido declaradas Bienes de Interés Histórico y Cultural de Colombia, a pesar de que algunas de sus edificaciones desaparecieron por el Bogotazo y otros conflictos que llevaron a incendios en esa zona de la ciudad durante el siglo pasado. El punto central es la Plaza de Simón Bolívar, donde, según la leyenda, se levantaron las 12 chozas que dieron lugar a la ciudad de Santafé de Bogotá. Los límites geográficos de este barrio son la Avenida Gonzalo Jiménez de Quesada al norte, la Calle 4 al sur, la Carrera 10 en el occidente y la Avenida Circunvalar (Carrera 3) en el oriente.

³⁵ El primero de los planos de la película no se corresponde con el primero de los planos que contemplaba el guión original, que asimismo, incluye escenas en localizaciones que no fueron incluidas en el montaje final. Estas localizaciones son en varios lugares, como la plaza de las Cruces, la iglesia de Santa Clara, la iglesia de San Francisco, el Cementerio Central, etc. Estos datos han sido aportados por Sergio Cabrera y Humberto Dorado que nos facilitaron el guión de la película.

³⁶ Parque Nacional Olaya Herrera, llamado así en honor a Enrique Olaya Herrera (Guateque, Boyacá 1880 - Roma 1937), que fuera presidente de la República de Colombia en el periodo comprendido entre 1930-1934 y uno de los grandes promotores de la realización de este parque. Situado entre las Calles 36 y 39 y las Carreras Séptima a Quinta, mantiene el trazado original en forma de triángulo redondeado invertido, surcado por diversos caminos que nos conducen por numerosos monumentos y arboledas.

³⁷ “1. PANORÁMICA DE BOGOTÁ. EXTERIOR. AMANECER. La cámara recorre desde los cerros hasta detenerse en las moles que conforman el centro de Bogotá, atrapando el instante en el cual la noche se convierte en día”. Texto extraído del guión inédito de Humberto Dorado.

Internacional³⁸ y las construcciones más modernas que nos remontan a la Escuela de

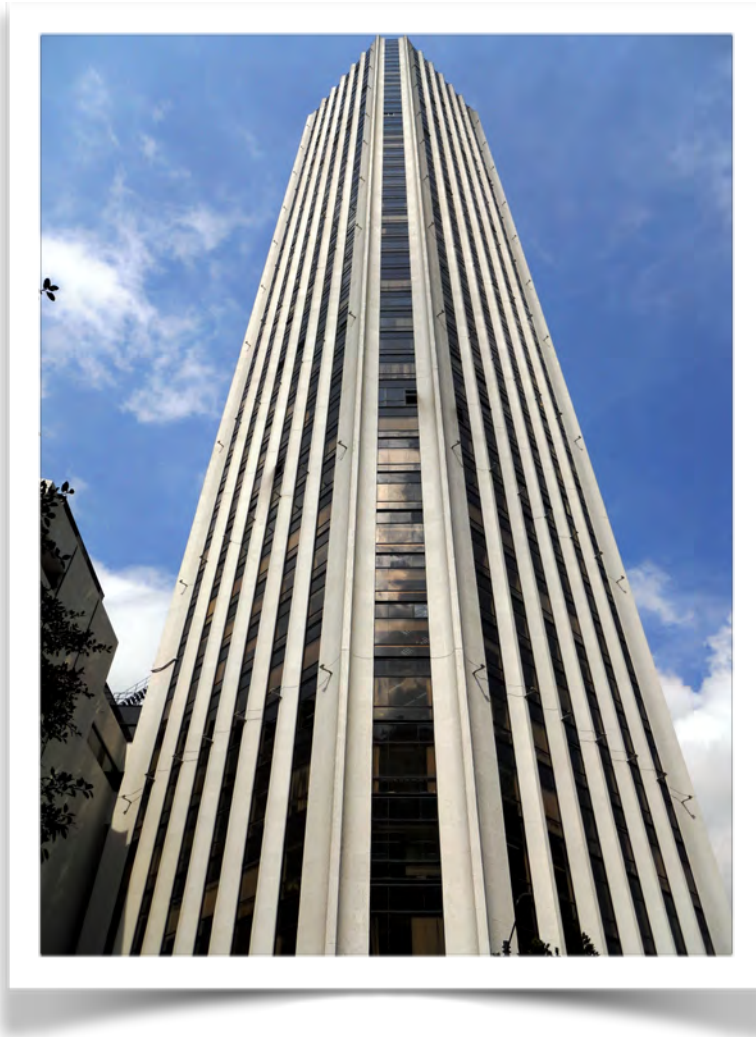


Fig. 5: Torre Colpatria

³⁸ “El Centro Internacional Tequendama (CIT) fue declarado por el Ministerio de Cultura como Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional. Fue concebido, diseñado y construido por el arquitecto Gabriel Serrano Camargo, uno de los maestros de la arquitectura colombiana. Es un complejo hotelero y de negocios con medio siglo en funciones, ésta experiencia ha servido para otros proyectos de igual índole, sobre todo al norte de la ciudad. Todo el conjunto está construido en los materiales y técnicas propias del concreto armado, también se utilizó la piedra “bogotana” lisa. A pesar de las modificaciones, especialmente en espacios interiores, que a través del tiempo ha sufrido el CIT a nivel exterior el conjunto mantiene intacta su forma y materiales originales. Por sus valores de originalidad, físicos, estéticos y representatividad histórica, la declaratoria del CIT comprende el Edificio Bochica, Bachué, Residencias Tequendama Norte, Residencias Tequendama Sur, plazoletas, senderos y pasajes peatonales, localizados entre las Carreras 10 y 13 y entre las Calles 26 y 28”. <http://www.bogotaturismo.gov.co/centro-internacional-tequendama> (Consultado el 5 de marzo de 2014).

Chicago³⁹ conviven con las edificaciones coloniales del barrio anteriormente citado, que se localiza a escasas manzanas⁴⁰. En este plano se reconocen, claramente, edificios de gran importancia para la imagen de la Bogotá contemporánea. Así, entre otros, podríamos citar la torre Colpatria⁴¹, hito de las construcciones modernas en Colombia, dado que con sus más de 170 metros de altura es el edificio más alto del país; las Torres del Parque⁴²

³⁹ Escuela de arquitectos cuyas construcciones innovadoras marcarán tendencia en la ciudad de Chicago, en las postrimerías del siglo XIX tras el incendio que tiene lugar en la ciudad en 1871. Sus edificaciones se caracterizan por la elevada altura (apareciendo así el rascacielos), la aparición, por consiguiente de los ascensores, estructuras metálicas, numerosos ventanales y la eliminación de los muros de carga. El estilo fue introducido por William Le Baron Jenney (1832-1907) con la construcción de *El Home Insurance Company Building* en 1884.

⁴⁰ El término urbano que designa “manzana” hace referencia a un espacio delimitado por calles en todos sus lados. En Bogotá, éstas tienen una extensión aproximada de 80m x 80m.

⁴¹ Los datos sobre esta construcción están ya referidos cuando la mencionamos en el capítulo de *Rapsodia en Bogotá*.

⁴² Rogelio Salmona (1927 París, Francia - 2007, Bogotá, Colombia). Construye junto a la Plaza de Toros de Bogotá un conjunto residencial llamado Las Torres del Parque (1964-1970). Son unas torres de ladrillo que se alzan en un terreno escarpado entre el cerro de Monserrate y la Plaza de Toros. Las tres torres elevan sus volúmenes curvos en forma de espiral concibiendo el edificio como si de una escultura se tratase. Esta tipología será fuente de inspiración para otros arquitectos como en José Rafael Moneo Vallés (Tudela, Navarra, 1937), que la recrea en un conjunto de viviendas del Paseo de la Habana en Madrid (1973-1977). Se trata de un solo bloque que se abre en espiral, en el que las viviendas están dispuestas escalonadamente. En el centro hay un espacio circular ocupado por una plaza que aquí toma el lugar que en Bogotá la toma la Santamaría.

de Salmona⁴³, construidas alrededor del actual coso taurino de Bogotá, la plaza de toros La Santamaría⁴⁴. Construcciones contemporáneas son también otros escenarios como el restaurante donde almuerza Holguín y Mosquera con el juez que debe ejecutar el desalojo; la que en la película se muestra como Cafetería Roma⁴⁵ (en la Plazoleta del

⁴³ De padre español y madre francesa, durante su estancia en Francia, formará parte del equipo de arquitectos de Le Corbusier. La obra de Salmona se caracteriza por ser arquitectura pensada para pasearla. La arquitectura aparece y desaparece al tiempo que el visitante la recorre, los espacios abiertos penetran en los cerrados sin que haya una clara diferenciación entre ambos, el espacio público cobra cada vez más importancia con una fuerte presencia del agua y la vegetación. El principal objetivo de su obra es producir sensaciones en aquel que la contempla. La obra es un todo integrado por el lugar, el paisaje y los volúmenes funcionalmente necesarios, todo ello matizado por elementos como las luces y las sombras, la decoración y los materiales. Esto creará un paisaje arquitectónico en el que, según el propio arquitecto, “los espacios interiores son análogos formalmente a los espacios libres exteriores, siendo su prolongación lógica interior y repiten a la inversa la tentativa buscada en el exterior; prolongar el espacio interno a través de los espacios libres hacia el paisaje existente”. El hecho de pasear la arquitectura también hace que los puntos de vista se multipliquen y que nos haga pensar en el edificio concebido como una escultura. Salmona experimenta con los materiales que más utiliza, el concreto y especialmente el ladrillo, juega con sus posibilidades plásticas y los vuelve de diversos colores o combina estos materiales con otros típicos del lugar en función del medio al que va destinada la obra. Juega, también, con la vegetación y con el agua y con tipologías derivadas de distintas culturas, desde las precolombinas hasta la islámica y la hispánica que tan fuerte huella han dejado en la arquitectura iberoamericana. El patio, así, cobra importancia hasta el punto de que es el elemento en torno al cual se genera la hacienda. URREA UYABÁN Tatiana, *De la calle a la alfombra. Un espacio abierto en Bogotá*, Tesis presentada en el Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Cataluña, 2015, p. 505-516. www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/285014/TTUU3de3.pdf (Consultado el 3 de enero de 2016).

⁴⁴ Llamada así en honor al promotor de las obras, Ignacio Sanz de Santamaría, quien además, donó el terreno para su edificación. Fue construida por Santiago Esteban de la Mora. En un principio el proyecto fue encargado a los ingenieros Uribe y García Álvarez que llegaron a hacer la estructura en concreto a partir de un diseño preexistente que aligeró el costo de la obra. Así, previa existencia de las gradas, Santiago De la Mora se encargó de los toriles, patio de caballos, enfermería, quirófano, drenaje del ruedo (para evitar su encharcamiento en los días de fuertes lluvias) y del diseño del exterior de toda la fachada circular, que en un primer momento se planeó para ser conformado en madera enchapada en piedra bogotana, pero esto no fue llevado a cabo ya que Santamaría se inclinó más por el estilo andaluz para el revestimiento. Fue declarada Patrimonio Nacional e Colombia por el Decreto 2390 de 26 de septiembre de 1884.

⁴⁵ El hecho de que esta cafetería sea el Café Roma queda confirmado contrastando las imágenes de la película con el guión de Humberto Dorado: “FRENTE A LA OFICINA DEL JUZGADO -CAFÉ ROMA-. EXTERIOR DÍA [...] CAFÉ ROMA. INTERIOR-EXTERIOR. DÍA. El "Perro" se acomoda en una de las mesas que da a la calle detrás del ventanal, de tal manera que pueda acechar cada segundo la entrada del edificio del juzgado. Hay ocho clientes, y un chino embolador está en la puerta, después de haber pulido la embolada de un cliente”. (Cabe aclarar que en Colombia un “chino” es un niño, y su oficio, en este caso es “embolar” -limpiar- zapatos).

Rosario⁴⁶, que recibe su nombre de la Universidad situada sobre su costado norte), pero que curiosamente no es la muy de sobra conocida Cafetería Romana que ocupa una de las esquinas de la plaza, sino que, dicha localización corresponde al Café Pasaje, emplazado junto al anterior; y el apartamento del Dr. Holguín para lo que se alquiló un local en La Calera, como el propio Sergio Cabrera nos explica: “Yo deseaba que la casa Holguín además de ser elegante y moderna, fuera como una especie de castillo feudal y que la ciudad quedara a sus pies, cosa que no es muy evidente porque al final el día del rodaje estaba un poco nublado. Conseguir una casa así era prácticamente imposible, la gente con casas así nunca las quiere prestar para un rodaje, fue por esa razón que rodamos en una discoteca que estaba en construcción en la carretera que lleva a La Calera, un lugar de Bogotá donde hay muchos lugares de ocio, el departamento de arte hizo los ajustes necesarios para que pareciera que era una casa terminada y la amueblamos y decoramos con cosas traídas de nuestras casas, especialmente de la mía. Unos meses después la discoteca fue inaugurada con el nombre de *Massai*. Como dato curioso te cuento que supe de la existencia de esa discoteca en construcción, porque cuando el rodaje de la película tuvo su primera interrupción, yo, para conseguir dinero, me dediqué durante cuatro meses a hacer spots de cine publicitario y, uno de ellos, para un automóvil, fue en ese lugar, y tomé nota y se lo comuniqué al director de arte”⁴⁷.

Otro lugar, éste sí fácilmente reconocible en la película, es la Plaza de Simón Bolívar⁴⁸, situada dentro de los límites de la Candelaria, uno de los lugares más insignes de la

⁴⁶ En la Avenida Jiménez de Quesada con Carrera 6, se despejó una manzana ocupada por edificios. Este espacio fue declarado de interés público en 1968 y se adecuó mediante la demolición de los edificios que la ocupaban, el uso de tres vías perimetrales y la construcción de obras complementarias terminadas en 1974. La plazoleta está enmarcada en el costado oriental y occidental donde se conservan los cafés tradicionales de los años de la primera mitad del siglo XX, como el Café Pasaje o la Cafetería Romana. En el ala norte el Colegio mayor de la Universidad del Rosario y por el norte la estación de Transmilenio del Museo del Oro. En el centro de la plazuela hay una base en forma de estrella donde se levanta la estatua del fundador de Bogotá, Gonzalo Jiménez de Quesada.

⁴⁷ Estos datos nos fueron facilitados por Sergio Cabrera en conversación privada vía e-mail con fecha 19 de agosto de 2014.

⁴⁸ Así reza en el guión original de Humberto Dorado: “PLAZA DE BOLÍVAR. EXTERIOR. DÍA. El Perro, transeuntes, curiosos, vecinos y turistas. El "Perro" Romero atraviesa preocupado la Plaza de Bolívar, en dirección a la Casa Uribe. Está pasando la Banda del Batallón Guardia Presidencial. De pronto se detiene y alcanza a ver una humareda por los lados de “La Pajarera”. Emprende Carrera”.

ciudad⁴⁹. Está delimitada por la Catedral Primada⁵⁰, la Capilla del Sagrario⁵¹, el Palacio Arzobispal⁵² (todos ellos alineados en el costado este), el Capitolio Nacional⁵³ (en el

⁴⁹ Plaza principal de la capital colombiana, situada entre las carreras 7 y 8 y las calles 10 y 11. Situada dentro de las primeras trazas de la ciudad a la llegada de los españoles. En el centro se ubicaba una picota para aplicar castigos, hasta 1583 que fue reemplazada por una fuente, sustituida por otra en 1681 y posteriormente por la actual estatua de bronce del libertador, cuya ubicación se aprobó en el Congreso de la República el 20 de julio de 1846. El Decreto 1802 de 19 de octubre de 1995 la declara Monumento Nacional de Colombia.

⁵⁰ Santa Iglesia Catedral Primada Basílica Metropolitana de la Inmaculada Concepción de María de Bogotá. Edificio de estilo neoclásico, de culto católico romano, levantado en el mismo lugar en el que Fray Domingo de las Casas ofició la primera Santa Misa el 6 de agosto de 1538, oficializando así la fundación de la ciudad. Diseñada por el arquitecto Fray Domingo de Petrés (José Pascual Domingo Buix Lacasa; nacido en Petrés, Valencia, España 1759 y fallecido en Bogotá, Colombia en 1811, antes de ver finalizada la obra, de la que hubo de encargarse el bogotano Nicolás León), y construida entre 1807 y 1823. Fue declarada Monumento Nacional por el Decreto 1584 de 11 de agosto de 1975.

⁵¹ Edificio anejo a la Catedral de Bogotá, aunque presenta su entrada independiente a ésta, sobre el lugar que ocupaba la obra pía de Diego de Ortega para dotar niñas pobres que quisieran casarse. Concebida como receptáculo del sacramento del viático en 1658, es un templo católico de cruz latina, con fachada de orden dórico y portada plateresca, construido entre 1660 y 1700 por Nicolás León. (http://www.patrimoniocultural.gov.co/descargas/BIC_Bogota.pdf; <http://www.patrimoniocultural.gov.co/descargas/Bicentenario2010.pdf>) y que alberga en su interior una importante colección de obras pictóricas de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711, Bogotá, Colombia). Fue declarada Monumento Nacional por el Decreto 1584 de 11 de agosto de 1975.

⁵² Sede de la Archidiócesis de Bogotá, actualmente conocido como Palacio Cardenalicio, levantado en el lugar en el que se encontraba la Casa de la Aduana y que posteriormente fue el despacho del virrey. Diseñado por el ingeniero Domingo Esquiaqui [Nápoles, Italia (en aquel momento perteneciente a la Corona de España), 1740 - Bogotá, Colombia 1820 -fue el primero que realizó un plano de la ciudad de Bogotá-] en 1793, el edificio ha sufrido diversas transformaciones entre otras, a consecuencia del gran incendio de 1948. El edificio actual data de 1957 y fue diseñado en 1953 por Alfredo Rodríguez Orgaz (Madrid 1907 - Madrid, 1994, España) en estilo renacentista italiano. La puerta principal es obra del escultor italiano Vico Consorti (1902-1977, Italia) a quien se le debe, asimismo, la Puerta Santa de la Basílica de San Pedro.

⁵³ Sede del Congreso Nacional de Colombia, máximo órgano legislativo de la República. Encargado por el Presidente Tomás Cipriano de Mosquera (1798 - 1878, Colombia; fue el primero en dirigirse al país con el nombre de Colombia) al arquitecto Thomas Reed (Dinamarca 1817- Ecuador 1878). El proyecto comenzó a fraguarse en 1847 si bien no se concluiría finalmente hasta 1926 en estilo neoclásico republicano. Fue declarado Monumento Nacional por el Decreto 1584 de 11 de agosto de 1975.

costado sur), el Palacio de Justicia⁵⁴ (en el costado norte) y la actual sede de la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Palacio Liévano⁵⁵ (en el oeste), entre otros; todos ellos edificios de fuerte simbolismo para el sentir del país en que se hallan. También en la Candelaria, otro enclave destacado, de especial importancia en *La estrategia del caracol*, es el Teatro

⁵⁴ Sede del Poder Legislativo de Colombia, en él se encuentran la Corte Suprema de Justicia, la Corte Constitucional, el Consejo de Estado y el Consejo Superior de la Judicatura. Diseñado por Roberto Londoño, es el cuarto edificio que alberga este organismo, habiendo sido destruido el primero durante los disturbios del Bogotazo; el segundo (también proyectado por este arquitecto), después de la toma del grupo guerrillero M-19; y siendo el tercero una sede provisional. El nuevo edificio debía ser acorde a la nueva etapa histórica del país y cumplir las normas de seguridad necesarias para evitar una nueva destrucción de éste, sin perder el carácter “abierto” que un edificio público debe mostrar. “El nuevo diseño presentado introdujo un cambio sustancial en la fachada, en el acceso, donde en lugar del tímpano, se diseñó un baldaquino cuya función –explica el arquitecto– era la de generar un gran pórtico de acceso y a la vez dotar a la Plaza de un escenario público, como complemento a su función urbana. El baldaquino es dilatado algunos metros de los cuerpos laterales y rematado en su cubierta por una cúpula en vidrio. Se une a ellos débilmente por un par de rejas cuya presencia, aunque marca el paramento del edificio, puede ser asociada a la intención de responder a las solicitudes de los ocupantes del edificio, quienes buscaban que el edificio fuera enrejado. De esta forma, el baldaquino, en lugar de lograr la articulación de los dos cuerpos laterales, reitera su desmembramiento”. http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_13_2007/maya_13.pdf (Consultado el 19 de abril de 2014).

⁵⁵ Sede de la Alcaldía Mayor de Bogotá desde 1910. Edificado sobre las ruinas de lo que fue el edificio de mayor tamaño de Bogotá, las galerías Arrubla (por tener los dueños dicho apellido), inaugurado en 1848, con dos pisos, siendo el inferior una galería abierta a la plaza y que albergaba diversos locales comerciales, oficinas y dependencias del gobierno de la ciudad. Este edificio se destruyó en 1900 en un incendio y el actual fue diseñado en estilo renacentista francés por el arquitecto Gaston Lelarge (Francia 1861 - Colombia 1934), por encargo del ingeniero Indalecio Liévano Reyes (1834 -1913 Colombia) y concluido en 1907. Desde 1960 el edificio es en su totalidad propiedad del Distrito Capital. Fue declarado monumento nacional por el Decreto 2390 de 26 de septiembre de 1984.

Colón⁵⁶. D. Jacinto es tramoyista, su vida está íntimamente ligada al teatro⁵⁷. Qué mejor



Fig. 6: Teatro de Cristóbal Colón en Bogotá

⁵⁶ El Teatro de Cristóbal Colón de Bogotá, construido en estilo neoclásico por Pietro Cantini en el lugar que antes ocuparon el Coliseo Ramírez y el Teatro Maldonado, fue inaugurado el 12 de octubre de 1892 para conmemorar el cuarto centenario del Descubrimiento de América. Fue declarado Monumento Nacional por el Decreto 1584 de 11 de agosto de 1975. Una de las salas de este teatro lleva el nombre de unos de los actores colombianos más insignes, el poeta, actor y director de teatro Víctor Mallarino Botero (1909-1967, Bogotá, Colombia), padre de Víctor Mallarino De Madariaga, quien interpreta en esta película al Doctor Holguín. Recientemente, el Ministerio de Cultura de Colombia, dentro de sus Planes de Acción 2012 y 2013 para la Recuperación de los Centros Históricos, convocó un concurso público internacional para el diseño de la ampliación del Teatro Colón, cuya intervención se hará en tres fases: restauración, modernización y ampliación. Al concurso se han postulado más de cien proyectos, entre los que tres son españoles. <http://sociedadcolombianadearquitectos.org/concursoteatrocolonbgta/>; <http://www.plataformaarquitectura.cl/2013/06/16/concurso-internacional-ampliacion-del-teatro-colon-de-bogota-colombia/> (Consultado el 19 de abril de 2014).

⁵⁷ “TEATRO COLÓN. ESCENARIO. INTERIOR. DÍA. El Perro, Jacinto, Misía Trina, Gabriela. Jacinto y el Perro, en los enganches de la tramoya -al lado izquierdo del escenario de Teatro Colón-. De la parrilla del techo cuelgan decorados de las distintas piezas de temporada. Jacinto baja un contrapeso, mientras tararea la melodía de una zarzuela”. Texto extraído del guión inédito de Humberto Dorado, proporcionado por el director, Sergio Cabrera.

sitio que éste para presentar su estrategia a Doña Trinidad y a Gabriela y mostrarles que, a veces, “la vida es sueño, y los sueños sueños son”⁵⁸.

Próximos a este barrio se sitúan la Iglesia de las Nieves⁵⁹ (reflejada en el ascensor en el que Gabriela sube con Víctor Honorio a su oficina, tras fingir un desvanecimiento, para retardar su llegada al desalojo de la Casa Uribe); la iglesia de San Francisco⁶⁰ (donde Gabriela acude, fallidamente, a confesarse con Fray Luis); y la Iglesia de San Diego⁶¹ (próxima al Centro Internacional; es un claro ejemplo de cómo tradición y modernidad conviven en Bogotá a escasos metros). También en las inmediaciones de la Candelaria, concretamente en la localidad de Santa Fe, en el barrio de las cruces, se filmó la escena en la que Don Jacinto y Dimas compran las armas en una carnicería⁶².

⁵⁸ Don Jacinto lleva el teatro en su ser y se lo contagia a sus vecinos. Es de Segismundo pero bien podría haber sido de D. Jacinto en este film: “Es verdad, pues: reprimamos/ esta fiera condición,/ esta furia, esta ambición,/ por si alguna vez soñamos./ Y sí haremos, pues estamos/ en mundo tan singular,/ que el vivir sólo es soñar;/ y la experiencia me enseña,/ que el hombre que vive, sueña/ lo que es, hasta despertar./ Sueña el rey que es rey, y vive / con este engaño mandando,/ disponiendo y gobernando;/ y este aplauso, que recibe/ prestado, en el viento escribe/ y en cenizas le convierte/ la muerte (¡desdicha fuerte!)/ ¡que hay quien intente reinar/ viendo que ha de despertar/ en el sueño de la muerte!/ Sueña el rico en su riqueza,/ que más cuidados le ofrece;/ sueña el pobre que padece/ su miseria y su pobreza;/ sueña el que a medrar empieza,/ sueña el que afana y pretende,/ sueña el que agravia y ofende,/ y en el mundo, en conclusión,/ todos sueñan lo que son,/ aunque ninguno lo entiende./ Yo sueño que estoy aquí,/ destas prisiones cargado;/ y soñé que en otro estado/ más lisonjero me vi./ ¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción,/ y el mayor bien es pequeño;/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son”. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681, Madrid. España), *La vida es sueño*, (monólogo de Segismundo), 1635.

⁵⁹ Situada en la Carrera 7 con Calle 20, en el barro del mismo nombre. La construcción original fue demolida tras el terremoto de 1917 por quedar en pésimas condiciones, siendo la reconstrucción actual, en estilo románico-bizantino, llevada a cabo por el arquitecto Juan Bautista Arnaud entre 1922-1937. En su interior destaca una talla en madera de la Virgen de las Nieves, de escuela española, del siglo XVII.

⁶⁰ Son más las escenas que estaban planteadas en el guión de Humberto Dorado en este emplazamiento; escenas que se rodaron pero que no fueron incluidas en el montaje definitivo por motivos comerciales.

⁶¹ Iglesia y Recoleta de San Diego situada en lo que antaño fue el camino a Tunja, hoy Carrera 7 con Calle 26. Construida por la orden franciscana en 1608 el complejo se completa con la Capilla de la Virgen del Campo en 1627. Contrasta sobremanera la sencillez de esta iglesia colonial con la grandiosidad de los edificios contemporáneos de su entorno.

⁶² En el guión de H. Dorado se nos describe esta escena así como alguna otra en el mismo barrio y que finalmente no fue incluida en el montaje definitivo.

Una vez que la cámara aterriza en el lugar de la acción, donde quedan emplazadas la Casa Uribe⁶³ y la Pajarera, reconocemos, al final de la calle, el Colegio de San Bartolomé⁶⁴ y, frente a éste, la Sede del Senado de la República. Esto nos lleva a la



Fig. 7: Fachada de la Casa Uribe

⁶³ “2. CALLE DE LA CASA URIBE. EXTERIOR. AMANECER. A las luces artificiales del alumbrado público de la Calle 9 con Carrera 9 -un barrio en otros tiempos señorial, hoy una especie de morgue con casas republicanas convertidas en inquilinatos- se le suman los primeros atisbos del amanecer, permitiendo que las siluetas vayan transformando en los fantasmas de las casas, dejando ver sus balcones, sus paredes blancas y las líneas elegantes de sus fachadas”. Texto extraído del guión inédito de Humberto Dorado.

⁶⁴ En la esquina sur de la Plaza de Bolívar se encuentra la sede de bachillerato del Colegio Mayor de San Bartolomé, institución perteneciente a la Compañía de Jesús en 1604. Edificio de estilo colonial, había sido el colegio Máximo de los jesuitas desde 1604 hasta que con el Bogotazo se incendió y se le encargó a Rodríguez Orgaz su remodelación, que tendrá lugar en 1957. El conjunto conventual jesuítico ocupaba prácticamente la totalidad de la manzana diagonal de la Plaza Mayor y constaba del colegio, residencias de los clérigos y una capilla. Este vasto complejo se define lentamente incorporando a su estructura casas preexistentes en dicha localización. En él se originó la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Central de la República (actualmente Universidad Nacional); estuvieron en él San Pedro Claver y Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (entre otros destacados); a él trajeron los jesuitas la primera imprenta y de él han egresado casi una treintena de presidentes de la República de Colombia. Fue declarado Patrimonio Nacional por el Decreto 1584 de 11 de septiembre de 1975.

dirección exacta de la localización: Calle 9 con Carrera 8. Y el dato último que nos sitúa geográficamente en la casa Uribe se vislumbra cuando el "Perro" Romero llega al desalojo de la Pajarera (que actualmente es un restaurante)⁶⁵ y, tras él, se lee una placa que reza "Instituto Colombiano de Cultura. Centro de Restauración"⁶⁶. Actualmente, al rededor de los inmuebles protagonistas de nuestro film, se encuentran ubicadas instituciones relevantes para la cultura del país: unas dependencias pertenecientes al

⁶⁵ "En la misma casa donde hace 23 años Sergio Cabrera echó a rodar ese sueño de *La estrategia del caracol*, una familia de extras de la película y propietarios del inmueble crearon un café, que tampoco tiene antecedentes, y que rememora aquella historia de inquilinato, desalojos y humor negro. [...] Juan Oreste Alzate y sus hermanos pensaron que el mejor homenaje que le podían hacer a su padre, Antonio Jesús Alzate, era fundar un negocio que recordara los años de la estrategia. No en vano, Alzate había prestado la casa -en 1989- para que el equipo de producción recreara 'La Pajarera', el inmueble de propiedad del doctor Holguín (Víctor Mallarino). "Él se entusiasmó con el proyecto. Hasta fue extra con mi mamá y mi hermana", cuenta Alzate. La casa tenía una historia de película. En los 50 y 60 le dio vida al Hotel Ariel, el favorito de deportistas y extranjeros durante su paso por Bogotá. Ya en los 80, cuando se hicieron las escenas, era en la vida real un inquilinato ocupado por poetas, artistas, banqueros, españoles exiliados... A finales de los 90, un sacerdote la ocupó de forma ilegal y montó una supuesta fundación para ayudar a los habitantes del Cartucho. El fallo de un juez ordenó el desalojo, y como en la película, los inquilinos debieron irse". Artículo del diario *El Tiempo*. Por Fabián Forero Barón, del 17 de noviembre de 2012. http://www.eltiempo.com/colombia/bogota/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12385911.html (Consultado el 12 de marzo de 2014).

⁶⁶ Creado en 1974, el Centro Nacional de Restauración del Instituto Colombiano de Cultura fue cerrado en 1993). En 1974 el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) fundó el Centro Nacional de Restauración, que cinco años más tarde creó la Escuela de Conservación, Restauración y Museología. Ahora es un organismo dependiente del Ministerio de Cultura. <http://www.patrimoniocultural.gov.co/archivos-pdf/Presentacion-ROBERTO-LLERAS.pdf> (Consultado el 12 de marzo de 2014).

Ministerio del Interior de Colombia, la Sede de los Comuneros⁶⁷, el Museo de Desarrollo Urbano⁶⁸ y el museo de Santa Clara⁶⁹.

Debido a la legislación vigente sobre protección de patrimonio⁷⁰ en Colombia no se podía demoler una casa de estilo colonial tal como lo hacen en la película. Por ello, lo que

⁶⁷ Construcción del siglo XVII (la fecha exacta se desconoce), propiedad del escritor e historiador Juan Flórez de Ocáriz. Con motivo de la celebración del segundo centenario de la Insurrección de los Comuneros (levantamiento armado que tuvo lugar en Colombia en 1871, contra la corona española por las presiones fiscales que ésta ejercía sobre su colonia; fue llamado así porque los líderes de la insurrección constituyeron una junta, llamada “El Común”), el Gobierno Distrital, por el Decreto 535 de 16 de marzo de 1981, estableció en este emplazamiento la Casa Museo de los Comuneros, para conservar la documentación relativa a citado acontecimiento.

⁶⁸ Se creó en 1969 como parte de un plan de divulgación cultural. Actualmente conocido como Museo de Bogotá, es un “espacio cultural para el encuentro de diferentes experiencias de la vida urbana, que propicia reflexiones sobre la ciudad”. <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/escenarios/museo-de-bogota> (Consultado el 13 de marzo de 2014).

⁶⁹ Según planteaba el guión de Humberto Dorado, eran varias las escenas que se rodaron en esta iglesia y que finalmente no pudieron ser incluidas en el montaje definitivo. La Iglesia de Santa Clara alberga el espacio dedicado a Museo de Arte Colonial de Bogotá. La iglesia se dedicó a la advocación de Santa Clara de Asís y fue construida por el español Matías de Santiago entre 1629-1647 en estilo barroco de influencia colonial. Se trataba de un conjunto que ocupaba toda la manzana en la que se encuentra y, tras la desamortización de manos muertas (expropiación de los bienes de la Iglesia que tuvo lugar durante el segundo mandato del presidente Tomás Cipriano de Mosquera para sanear las arcas públicas), el inmueble fue ocupado por el ejército, posteriormente se convierte en Sede de la Imprenta Nacional y en 1983 se le adjudica su actual función como Museo Iglesia de Santa Clara con una importante colección de obras de los siglos XVI-XVIII. <http://www.museoiglesiasantaclara.gov.co> (Consultado el 22 de julio de 2014).

⁷⁰ LEY 1185 DE 2008. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Por la cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997 –Ley General de Cultura– y se dictan otras disposiciones. EL CONGRESO DE COLOMBIA DECRETA:

ARTÍCULO 1º. “Modifíquese el artículo 4º de la Ley 397 de 1997 el cual quedará, así: Artículo 4o. Integración del patrimonio cultural de la Nación. El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico”. DECRETO 264 DE 1963 por el cual se reglamenta la Ley 163 de 1959 sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos de la Nación. “El Presidente de la República de Colombia, en uso de sus facultades constitucionales y de las otorgadas por la Ley 163 de 1959, DECRETA: Artículo 1º.- En conformidad con lo dispuesto en la Ley 163 de 1959, declárase como patrimonio histórico, artístico y científico de la Nación, los monumentos y objetos arqueológicos, como templos, sepulcros y sus contenidos, estatuas, cerámicas, utensilios, joyas, piedras labradas o pintadas, ruinas, etc., lo mismo que todos aquellos que tengan interés especial para el estudio de las civilizaciones y culturas pasadas, para la historia del arte y para el estudio científico y la conservación de las bellezas naturales”.

Sergio Cabrera ideó fue tomar una casa real con una bella fachada colonial para hacer los exteriores, pero que en el interior estaba prácticamente en ruinas, por lo que la reconstruyó para, a la hora de llevar a cabo la estrategia, desmontarla hasta dejarla en el mismo estado en que se la encontraron⁷¹. De este modo el patrimonio nacional no corría peligro alguno. En este punto, para proseguir con la trama, construyeron otra en un estudio, en el mismo estado de ruina en que se hallaba la colonial originalmente. Ésta sí la desarmaron pieza por pieza, de modo que la que comenzó siendo la localización acaba no siéndolo y la que finalmente lo es, deja de serlo al ser desmontada por completo⁷². Para la escena en que vemos el espacio del solar vacío entre la fachada y “su casa pintada”, se levantó una tercera construcción, para lo que se contrató a un maestro de obras que hizo una réplica exacta de la verdadera, de 12 metros de alto por 18 metros de ancho.

⁷¹ “[...] La virgen, la bañera, todo esto se trasladó de verdad. Había dos arquitectos y un ingeniero, más unos cuantos técnicos, que trabajaban permanentemente con nosotros. [...] Para rodar la película tomamos una casa que estaba casi en ruinas y la reconstruimos y cuando estuvo reconstruida, la empezamos a demoler hasta que estuvo en el estado en que la habíamos encontrado y no podíamos demolerla más porque son casas protegidas como monumentos nacionales por una legislación especial. Entonces, llegados a este punto, nos trasladamos a una especie de estudio donde construimos las mismas ruinas y seguimos con la demolición. La casa que se ve al final es una tercera casa. Se construyó en un lote vacío una fachada de tamaño natural exactamente igual que la original Fue muy gracioso porque había un maestro de obras, un hombre que sabía construir pero un poco torpe. Yo tenía un juego de fotos y me iba a la obra y le decía: "Está muy bien, maestro, pero se ve muy nueva. -Claro, es nueva. -Ya, maestro, pero tiene que quedar igual a la foto." A los cinco días, volvía y decía: Está muy bien, maestro, pero está muy blanca. -Claro, está recién pintada. -No, maestro, tiene que quedar igual a la foto, un poco sucia". Después volvía y le decía: Está muy bien, maestro, pero estas ventanas parece como si las hubiera hecho ayer. -Sí, precisamente ayer las hice. -Sí, maestro, pero tienen que quedar como en la foto..." Así que este maestro fue construyendo su fachada y como en *El puente sobre el río Kwai* se fue enamorando de su fachada aunque él sabía que estaba destinada a caerse porque tenía en la base un mecanismo para que se derrumbara de golpe. Entonces cuando llegué un día con los explosivos y les explicaba a mis ayudantes que cuando dijera "¡Acción!" tenía que accionarse el mecanismo para que se cayera, él dijo: ¿Pero por qué?, ¡si está igualita que en la foto!". [...] Era una fachada inmensa de 18m. de ancho por 12 de alto”. Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

⁷² “Otra particularidad de la película es que a medida que avanza el trasteo, la Casa Uribe se va transformando según avanza la planeación de la estrategia pues mientras desmantelan la casa, los espacios interiores comienzan a convertirse en exteriores, hasta que finalmente la casa termina siendo un exterior, abierta al público, por lo que ese lugar se convierte en un no-lugar y el no-lugar, el lote fuera de la ciudad, es el nuevo lugar”. PÉREZ GONZÁLEZ Laura, “La representación de lo urbano en *La estrategia del caracol* y *La vendedora de rosas*”, Anagramas, Volumen 6, N° 12 (enero/junio de 2008/192), pp. 173-186. <http://cdigital.udem.edu.co/ARTICULO/A082000122008168316/Articulo11.pdf> (Consultado el 20 de julio de 2014).

Fuera del radio de este conocido barrio bogotano, está el emplazamiento en el que el "Perro" Romero va a ser abandonado, moribundo, después de la paliza propinada por los esbirros de Holguín. Esta escena ocurre “en un bosque solitario de eucaliptos y cipreses, que hace las veces de botadero de basura alterno, en los alrededores de la ciudad, cerca al viejo acueducto de Vitelma”⁷³, como se lee en el guión de la película⁷⁴. Gracias a este



Fig. 8: Fotograma de *La estrategia del Caracol*

⁷³ El barrio Vitelma está situado en la localidad de San Cristóbal en la zona sudoriental del Distrito Capital. Corresponde a la Unidad de Planeamiento Zonal (UPZ, subdivisiones urbanas de Bogotá, menores a las localidades, que a su vez puede estar integrada por diversos barrios) de San Blas.

⁷⁴ Así lo recoge el guión inédito de Humberto Dorado en las escenas 146 y 148: “En un bosque solitario de eucaliptos y cipreses, que hace las veces de botadero de basura alterno, en los alrededores de la ciudad, cerca al viejo acueducto de Vitelma, el carro negro de Holguín se detiene. Su puerta trasera se abre y de ella surge el cuerpo inanimado y cubierto de sangre del "Perro" Romero. El cuerpo rueda por la cuneta y el carro negro arranca a toda velocidad. [...] El "Perro" tirado en la cuneta. uno de los chulos que cumple con su repugnante, pero necesaria rutina en el basurero cercano, se aparta de sus congéneres y camina a salticos tímidos en dirección al cuerpo de El Perro. El pajarraco le clava al cuerpo de Romero, su mirada experta. El Peritazgo se interrumpe cuando la sirena chilletas de una patrulla de la policía se oye a lo lejos y espanta al buitre”. Como se puede leer en el citado texto, en Colombia un chulo es un buitre, concretamente un zopilote (Ave rapaz diurna que se alimenta de carroña, de 60 cm de longitud y 145 cm de envergadura, de plumaje negro irisado, cabeza y cuello desprovistos de plumas, de color gris pizarra, cola corta y redondeada y patas grises. Vive desde el este y sur de los Estados Unidos hasta el centro de Chile y la Argentina).

texto⁷⁵ (ya que no hay ninguna referencia arquitectónica reconocible en las imágenes de la película) también sabemos que el lugar en el que se reúnen todos los carros tirados por mulos (lo que en Colombia llamarían “las zorras”) para efectuar el traslado de la Casa Uribe, es la Plaza de España⁷⁶.

Cabrera sintetiza en el corazón de Bogotá todo el universo de esa colombianidad que viven sus personajes, fundiéndolos con el paisaje y las paredes que, al mismo tiempo, representan el todo y la individualidad.

⁷⁵ Dato extraído del guión original inédito de Humberto Dorado Miranda.

⁷⁶ La Plaza de España está en la localidad de los Mártires, en la Carrera 18 con Calle 11. Se llama así desde 1902 (antes fue conocida como Plaza de Maderas). Recientemente ha sido remodelada aunque a su alrededor aún se conservan edificios de notable tradición como el Hospital de San José o el Liceo Nacional Agustín Nieto Caballero.

Análisis de una estrategia

La estrategia no fue fácil ni en su gestación, ni en su producción. Fue largo el tiempo que Sergio Cabrera dedicó a la escritura del primer guión de esta película, junto con Ramón Jimeno. Una vez finalizado el texto, Cabrera decidió que el guión debía revisarlo Humberto Dorado⁷⁷, quien ya había trabajado con él en su película anterior⁷⁸. Pero la revisión de Dorado se convirtió en una reescritura basada en el texto creado por el director de la película. Tanto así que el guión escrito por Humberto Dorado quedó muy largo (aproximadamente 350 páginas) y era necesario reducirlo pues la cinta resultante hubiera sido demasiado extensa. Para acortar este documento, ya que a Dorado se le hacía hartó complicado suprimir escenas o secuencias por la relación íntima que establece el creador con su obra, recurrieron a un guionista que ya había trabajado con él, Jorge Goldenberg. No obstante, el guión definitivo siguió siendo más largo de lo que Sergio Cabrera estipulaba como oportuno, por lo que antes de enviar la película al Festival de Venecia, en el que se estrenó, Cabrera cortó alrededor de veinte escenas. Aún así, tras la proyección inicial, los distribuidores internacionales del film consideraron que seguía siendo demasiado extenso por lo que se redujo, aproximadamente, otros quince minutos de metraje⁷⁹.

⁷⁷ Desde el comienzo del análisis de *La estrategia del caracol* conté con la ayuda de Humberto Dorado quien ha aportado material inédito de gran valor así como valoraciones personales que han contribuido enormemente para que este estudio quedara realmente completo. Mi eterno agradecimiento por la ayuda que me ha prestado y el cariño con el que lo ha hecho.

⁷⁸ Así me lo explica Sergio Cabrera en conversación inédita, vía e-mail con fecha 23 de julio de 2014: “El guión original lo escribimos Ramón Jimeno y yo, gano el primer premio del concurso nacional de guiones, pero aunque ese premio significaba tener el dinero para producirlo, yo estimé que aún podía mejorarse y le pedí a Humberto Dorado, que había sido el guionista de mi anterior largometraje que hiciera una revisión, finalmente la revisión fue tan profunda que decidimos que en los créditos debía figurar como guionista de un guión basado en nuestro guión”.

⁷⁹ “De todas formas creo que ya te habrás dado cuenta que el guión de Humberto tiene muchas escenas que no están en la versión final de la edición que salió al mercado. Sobre eso hay algo interesante, en el estreno mundial de la película, en el Festival de Venecia, se proyectó una versión mucho mas larga que la que salió al mercado, pero a pesar de que en ese Festival tuvo un inmenso éxito, los distribuidores internacionales consideraron que la película estaba demasiado larga y me pidieron cortarle 15 minutos, cosa que hice y el resultado es la película que se conoce. Aparte de eso, y antes de enviar la película al festival de Venecia, en el proceso de edición yo fui cortando gran cantidad de escenas, no sabría decirte con precisión, pero mas o menos 20 escenas que fueron rodadas pero que no entraron ni en la versión que fue al festival de Venecia, ni en la versión comercial de la película”. Información cedida por Sergio Cabrera en conversación inédita, vía e-mail, con fecha 23 de julio de 2014.

Pero, curiosamente, no todo fueron recortes. Para suplir todas las escenas eliminadas y, asimismo, hacer la historia más creíble, decidieron que sería bueno incluir la figura de un narrador: el culebrero. Este personaje será el encargado de narrar el trasfondo de las escenas que quedan fuera de proyección y, a la vez, hará que el espectador establezca una mayor sintonía con el argumento de la película. Sin el paisa, el público debe asimilar como “cierta” una historia difícil de creer. Con el culebrero, no es necesario que la crean, ya que se da por supuesto que los relatos de este tipo de personajes, tienen un cierto halo de fantasía. Por tanto, con esta figura, el argumento de la película quedaba mucho más sólido⁸⁰.



Fig. 9: Fotograma de *La estrategia del caracol*. El culebrero.

⁸⁰ “Un asesor de guión, un guionista y profesor argentino que se llama Jorge Goldenberg, fue la persona con quien Humberto Dorado trabajó en Buenos Aires en el proceso de reducir el guión. El guión que Humberto escribió, basado en el que habíamos escrito Ramon y yo, quedó muy largo, larguísimo, mas o menos de 350 paginas, había que reducirlo y Humberto no se sentía capaz de hacer solo esa reducción, que es en verdad compleja cuando uno tiene demasiada cercanía con el material. Fue esa la razón por la cual decidí enviar a Humberto a Buenos Aires de donde regresó con el guión que tienes y que fue el que se utilizó para rodar. Ya durante el proceso de edición me di cuenta de que de todas formas la película había quedado larga y que había que cortar, y de nuevo recurrí a la ayuda de Jorge que, en un viaje a Colombia, se encerró conmigo en la sala de edición y encontramos la solución de que fuese el culebrero quien narrara la película. Eso permitía por una lado acortarla, narrando de forma resumida lo que se cortaba, pero además, según él, volvía la película mas «creíble» pues él siempre había pensado que la «historia no fácil de creer»”. Como explica Sergio Cabrera en conversación inédita vía e-mail con fecha 23 de julio de 2014.

Así lo explica Humberto Dorado Miranda⁸¹ en el prólogo a la publicación del guión de la película⁸²:

“Es por algunos ya conocida la historia de que la historia de los inquilinos que se llevaron la casa por dentro y dejaron sólo el cascarón, apareció como una noticia curiosa y casi perdida en la página de los anuncios del cine en un periódico de la capital. Un amigo, arqueólogo del cine, conserva todavía el recorte.

⁸¹ Humberto Dorado Miranda, Bogotá, 1951. Escritor, actor y guionista colombiano, miembro de la Asociación de Guionistas Colombianos, que participa en *La estrategia del caracol* tanto delante como detrás de cámaras (interpreta a Víctor Honorio Mosquera). Fascinado por el teatro desde su infancia, dirigió el Teatro Estudio de la Universidad de Los Andes y formó parte del Teatro Libre de Bogotá. Ha participado en gran cantidad de largometrajes (entre los que podríamos citar *La cara oculta* de Andrés Baiz Ochoa, director de *Satanás*, film que analizamos, asimismo, en este estudio) y producciones de televisión que han sido galardonadas con diversos premios. “Yo nací el dos de marzo de 1951 en la hoy desaparecida Clínica Calvo de Bogotá. A los 3 años hice un corto viaje a Pasto para “ser presentado” a mi abuelo Eliécer Dorado Velasco quien regentaba con sus cuatro hermanos el almacén de Juan Dorado, mi bisabuelo paterno. (La casa del almacén existe todavía en Pasto, es de conservación arquitectónica) Tanto mi bisabuelo, mi abuelo, mi abuela paterna Soledad Garcés y mi papá son oriundos de Bolívar (Cauca). Mi bisabuela paterna María de Jesús Velasco era hija de padre y madre españoles sefardíes. Viví mi infancia y mi temprana adolescencia en Bogotá. Aquí empecé mis primeras experiencias actorales, como niño -actor a veces en “Hogar dulce Hogar” y en un par de montajes con los alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Eran estrictas con parlamento, por supuesto, pero en el mismísimo escenario del Teatro Colón. El 7 de Agosto de 1956 llegué a Cali a visitar a mi abuelo quien había trasladado su residencia a una linda casa frente al parque de Versalles donde pasé muchas de mis vacaciones de diciembre. Pero mi apellido Miranda proviene de la costa atlántica, soy nieto de don José Miranda, ingeniero del ferrocarril de Ciénaga (Magdalena). En 1967 me fui primero a administrar una finca maderera en el Putumayo (a 12 horas a caballo de San Antonio del Guamuez) y luego terminé bachillerato en el Instituto Champagnat de Pasto; aquí pasé los años espléndidos de la primera madurez. Tuve y tengo muchos amigos, me casé con la pintora pastusa María Morán, volvimos a vivir e Bogotá y tuvimos a Lina nuestra hija adorada. Desde 1970 vivo, estudio, trabajo y tributo en Bogotá. [...] Humberto Dorado Miranda (en persona... virtual)”. En <http://www.aldeacultural.com/cinecolombiano/humbertodorado/> (Consultado el 20 de julio de 2014).

⁸² El prólogo a la edición del guión de *La estrategia del caracol* nos ha sido proporcionado por Humberto Dorado en conversación vía e-mail con fecha 19 de julio de 2014. Fue escrito para la publicación de la versión rodada del film, por la Universidad EAFIT de Medellín (Colombia), pero finalmente no se llegó a un acuerdo sobre la misma y el guión está inédito. En conversación vía e-mail con fecha 28 de julio de 2014.

Los entendidos también saben que el guión que ganó el concurso de FOCINE en el año 1987, firmado por Sergio Cabrera y Ramón Jimeno⁸³ no es el que finalmente se filmó. De ahí el curioso crédito que aparece en la película: Guión de Humberto Dorado basado en un guión de Sergio Cabrera y Ramón Jimeno. Guión basado en un guión. Es raro, pero es verdad.

Yo leí la primera versión que iba a ser enviada al concurso en Barichara⁸⁴, mientras rodábamos *Técnicas de Duelo*⁸⁵, la “opera prima” de Sergio Cabrera como director de largometrajes y mi debut como guionista premiado. Estaba muy atareado en ese parto primerizo como para poder comentar juiciosamente el trabajo que estaba desarrollando Ramón y que terminó ganando el VIII Concurso Nacional de Guiones de FOCINE meses después.

⁸³ Ramón Jimeno es “Doctor de Derecho de la Universidad de Los Andes, periodista, analista, consultor en comunicaciones estratégicas y políticas y guionista. Ha producido documentales, programas periodísticos de televisión nacionales e internacionales. Ha trabajado como periodista en diversos medios nacionales como *Semana* y *El Espectador*, e internacionales como *Proceso* de México y *Der Spiegel* T.V. de Alemania. Fue editor del diario *El Espectador*, guionista de películas como *La estrategia del caracol* y *Golpe de estadio* y autor de libros de investigación. Ha ganado dos premios de periodismo Simón Bolívar y dos India Catalina. Ha sido asesor de estrategia y consultor político de diversas campañas presidenciales en varios países de América Latina. Es profesor en la Universidad de Los Andes; en el programa EMBA dicta los cursos de Medios de Comunicación y de Coyuntura Política. Es socio fundador de Jimeno Acevedo & Asociados desde 1998, y coordina las áreas de estrategia y manejo de crisis”. En <http://www.ramonjimeno.com/> (Consultado el 20 de julio de 2014).

⁸⁴ Festival Internacional de Cine de Barichara (FICBA). Certamen cinematográfico que se celebra anualmente en Barichara, Departamento de Santander (Colombia).

⁸⁵ *Técnicas de duelo: una cuestión de honor*. Sergio Cabrera, 1988, 95 min. Se estrenó el 3 de Junio de 1988 en el 28° Festival Internacional de Cine de Cartagena. El maestro y el carnicero, viejos amigos, de una pequeña localidad en una zona montañosa de Colombia, se enfrentan por el honor de una mujer. Las autoridades, lejos de impedir el duelo, se muestran cuasi complacidas ya que así se merma su oposición. Esta película fue ganadora de varios premios en Colombia (Mejor Guión Original en el 6° Concurso Nacional de Guiones de la Compañía de Fomento Cinematográfico - FOCINE (Bogotá - Colombia) 1986; Círculo Precolombino Mejor Director; Mejor Actor a Frank Ramírez; Mejor Edición a Justo Vega y Mejor Actriz Secundaria a Vicky Hernández en el 6° Festival de Cine de Bogotá: Nacional y Francoamericano (Bogotá - Colombia) 1989) y participó en gran número de festivales internacionales, donde también fue galardonada (Mejor Opera Prima en el 1er Festival de Cine Internacional y del Caribe - Cinemafest (San Juan - Puerto Rico) 1988; Premio Opera Prima y Premio Actuación Femenina en el 11° Festival de Biarritz du Film Ibérique et Latino-Américain (Biarritz - Francia) 1989; Opera Prima en el Festival Latino de Nueva York (Estados Unidos) 1989; Mejor Película y Premio de la Crítica em el Festival Internacional de cine de Gramado (Brasil) 1989). Varios de los actores que participaron en ésta, lo hicieron también en *La estrategia* (Humberto Dorado, Florina Lemaitre, Vicky Hernández, Frank Ramírez, Edgardo Román, Fausto Cabrera, etc.).

Sin embargo, Sergio no estaba totalmente convencido y me ofreció muy generosamente participar en la preparación del guión para el ya entonces inminente rodaje, a lo cual, cortésmente me rehusé, pues la verdad, al ver las notas y el historial del guión inicial, pude constatar que Sergio y Ramón llevaban muchos años en su preparación y yo francamente no veía por donde podía ayudar, salvo un par de problemas que bien podía señalar desde afuera⁸⁶.

Pero fue el día en que salí en compañía del arquitecto y escenógrafo de la película, Luis Alfonso Triana, nuestro “Leco”, a visitar los inquilinatos del centro de Bogotá cuando ocurrió lo que alguna vez alguien me contó que había dicho don Ramón del Valle-Inclán⁸⁷ y que ni siquiera aún hoy me consta que haya sido cierto: a la pregunta de cómo escribía sus obras de teatro, Valle-Inclán, dicen, respondió: “Yo hago una lista de los personajes y luego dejo que ellos hagan lo que les da la gana”. Cuando recorrimos las calles del barrio de Santa Bárbara-Centro, que había sido el barrio de mi infancia, fueron surgiendo -como apariciones redivivas y reales- los personajes y literalmente se metieron vivos en éste, el guión cinematográfico de *La estrategia del caracol*, hasta el punto que mientras trabajamos con mi nunca olvidada Claudia Gómez Morales, ni siquiera tuvimos que mirar ni una vez el guión anterior.

⁸⁶ “Yo sentí que *La estrategia del caracol* era una película muy difícil de hacer, muy compleja. Por un lado porque era coral, muy grande y por otro lado la arquitectura, es muy difícil trabajar cuando el protagonista de la película es un edificio que hay que tumbar. Le pedí a Humberto Dorado que había sido el escritor de *Técnicas de duelo* que nos hiciera una nueva versión para reforzar lo más posible el guión. Yo creo mucho en la importancia de los guiones, la esencia de una película es un buen guión, y *La estrategia del caracol* tuvo muchísimo éxito en taquilla y *Técnicas de duelo* no”. Sergio Cabrera en entrevista por Laura Quinceno. En <http://www.kienyke.com/historias/sabia-que-sergio-cabrera-se-caso-con-amparo-grisales/> (Consultado el 10 de julio de 2014).

⁸⁷ Ramón Valle Peña, conocido como Ramón María del Valle Inclán (1869-1935, España). Narrador y dramaturgo español que comienza la carrera de Derecho pero pronto la abandona por inclinarse hacia la literatura. Cultiva todos los géneros: narrativa, poesía, novela, teatro, ensayo, crónicas de guerra... Vivió en México donde ejercerá como periodista. A su regreso a España, deja esta profesión y se centrará en la literatura. El sello característico del teatro de Valle-Inclán es su línea de «esperpentos», piezas de agrio colorido y acción violenta, donde las figuras son caretas grotescas o figurones de un solo trazo.

En justicia, debo reconocer aquí que varios amigos intervinieron en las delirantes sesiones de escritura: recuerdo especialmente a Frank Ramírez⁸⁸, el "Perro" Romero cuyo talento y experiencia sigo admirando y a quien tuve que hacer que perdiera la memoria para ponerle una clave secreta de modo que se gozara la búsqueda durante la



Fig. 10: Fotograma de *La estrategia del caracol*

⁸⁸ Frank Ramírez, (12 de febrero de 1950, Yopal, - 19 de febrero de 2015, Bogotá). Director, guionista y actor de cine y televisión. Residió sus últimos años en Estados Unidos de América por sentirse decepcionado del rumbo de la televisión en Colombia. Así lo afirmó en la siguiente entrevista: “¿usted no quiere trabajar en la televisión colombiana?

F.R.: Durante mi permanencia estos días en Bogotá he recibido cuatro ofertas, no, cinco cuatro para el cine y una para la televisión. Las rechacé todas porque los temas y los personajes de las películas de cine no me interesaban para nada y en cuanto a la televisión: ya lo decidí hace rato, no quiero hacer más televisión.

S.: ¿Entonces no regresa a trabajar en Colombia?

F.R.: Si me ofrecen un guión estupendo, si me dejo convencer por un buen personaje, entonces me vendría enseguida. No quiero personajes comunes y corrientes, prefiero los seres marginales, que tengan fuerza, que sean diferentes, que anden al garete, que no respeten la ley, que no crean en nadie, eso es lo que quiero interpretar”. En <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-tv-colombiana-suicidio-para-el-actor/7441-3> (Consultado el 14 de julio de 2014).

construcción de su memorable personaje⁸⁹ y no se la quise revelar sino hasta los últimos



Fig. 11: Portada del guión de *La estrategia del caracol*

⁸⁹ La relación entre el actor y su personaje es determinante. Así lo refiere Frank Ramírez: “Pienso que lo importante en un actor es indagar un personaje, o sea, saber cómo camina, cómo se comporta en determinadas circunstancias, cómo reacciona y después de estar compenetrado con él, entonces interpretarlo y en esa interpretación uno se halla ante el examen final y sabe cómo le fue”. En <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-tv-colombiana-suicidio-para-el-actor/7441-3> (Consultado el 14 de julio de 2014).

días del primer rodaje, cuando la suerte ya estaba echada. Casi me mata con su espada de Samurai.

Y debo mencionar al guionista argentino Jorge Goldenberg⁹⁰, tutor y maestro permanente quien supervisó, glosó, acompañó y se divirtió en su asesoría con tal entusiasmo que terminó escribiendo diálogos en “paisa” cuando ante las vicisitudes del rodaje, aplazado en la mitad por un año, obligó a hacer serios ajustes en la estructura. Sus aportes fueron definitivos.

⁹⁰ Jorge Goldenberg Hachero nació en San Martín, Provincia de Buenos Aires (Argentina) en 1941. Egresó del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en la especialidad de realización en 1966. Es prolífico en su carrera teatral y cinematográfica. “Estudié en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral en Santa Fe y egresé como realizador. En el contexto del instituto había hecho documentales, y, con algunos compañeros, habíamos imaginado proyectos grupales (algo voluntaristas, digo hoy, con la distancia que otorga el largo tiempo transcurrido desde entonces). Esos proyectos, formalmente al menos, abortaron a mediados de 1966 -año en el que egresé- a raíz del golpe de estado encabezado por Onganía y la subsecuente intervención de la Universidad. Digo "formalmente", porque no estoy nada seguro de que los hubiésemos podido sostener aún cuando los sucesos políticos hubiesen sido diferentes. El hecho es que después, por diversas circunstancias que sería irrelevante detallar, me encontré nuevamente instalado en Buenos Aires... y sin filmar. Por entonces, la "vía regia" para llegar finalmente a realizar el cine que uno imaginaba, parecía ser la producción y realización de comerciales publicitarios... y yo rechazaba, con algún énfasis, esa vía. Hoy puedo aventurar que ese rechazo se fundaba en la oscura confluencia de prejuicios, de juicios genuinos (que sigo sosteniendo), y, seguramente, en desconfianza en mi propia capacidad de asumir esa tarea. Durante un par de años, entonces, continué con lo que podría llamar, a falta de mejor figura, un proceso de formación. Obtuve una beca de investigación del Fondo Nacional de las Artes, y luego una beca en Europa. Al regreso, trabajé como asistente de dirección en varios largometrajes, mientras esperaba, como suele decirse, que "se me presentara una oportunidad". Sucedió que durante ese engañoso estado de espera, de pronto, me escuché a mí mismo decir algo que detestaba oír de otros. En términos algo brutalmente sintéticos, era algo más o menos así: “seguramente yo soy un genio, pero las condiciones me impiden manifestarlo”. Entonces, me parece que no me gusté, que me asusté, y que, probablemente, me dije: “ojo al pomo, si pisás este palito estás perdido”. Supongo que, consecuentemente, debo haberme desafiado: “con un lápiz y un papel no necesitás productor ni tenés pretexto, así que si tenés alguna cosa que decir, la vas a decir como puedas... y si no...”. Así fue -al menos así creo o me place recordarlo- que me puse a escribir teatro. Yo ya había escrito los guiones de los documentales que había filmado y tenía una estrecha vinculación con el teatro (particularmente, con el Payró, a través de Berta Goldenberg, mi mujer). El hecho es que tuve la fortuna (o no, depende de cómo y quién lo interprete), de que el primer texto para teatro que escribí se puso en escena bastante rápido y anduvo bien. El segundo, no mucho después, ganó el premio Casa de las Américas en Cuba. Estos hechos parecieron instalar en la puerta de mi casa una chapa con la leyenda “este tipo escribe”. Entonces me empezaron a demandar... y seguramente así fue como me encontré escribiendo”. *Entrevista extraída del libro “Guionistas por guionistas” del Grupo Palabra-acción, y cedida para su publicación en este portal a abcgionistas por los autores, en nombre de los cuales la envió Cecilia Dumón. Grupo Palabra-acción, 2005. En <http://www.abcgionistas.com/noticias/entrevistas/jorge-goldenberg-esa-apuesta-que-llamamos-buen-proyecto-encuentra-su-buen-lector.html> (Consultado el 20 de julio de 2014).

En la relativamente limitada historia del cine colombiano, *La estrategia del caracol* ocupa un lugar preponderante aún veinte años después de su estreno por sus logros culturales y de taquilla, por su palmarés, por su elenco, por sus actuaciones, por su recordación, por haber catapultado la carrera de su director al prestigio y reconocimiento internacionales y particular y especialmente por la historia entrañable de este grupo de inquilinos con su tragedia, su valentía y su fiesta que hoy presentamos aquí por iniciativa de EAFIT⁹¹ y de su rector Juan Luis Mejía. La industria editorial no se había atrevido a publicar guiones cinematográficos, por considerar que tendrían un mercado muy reducido, debido a que la gente ya había visto la película en cine o en video y que por lo tanto no ameritaba el esfuerzo. Éste es el segundo título de esa colección.

Creo que debo invitar entonces al ejercicio de reimaginar, de disfrutar de una re-invencción personal y de disfrute íntimo de la película. Al fin y al cabo los guiones son para eso: para

⁹¹ “La Escuela de Administración y Finanzas (EAF) se inauguró el 4 de mayo de 1960 en una sede prestada dentro de un edificio bancario en el centro de la ciudad de Medellín. Meses después, se trasladó a una casa más amplia, también en el centro, y allí, en 1962, se creó el Instituto Tecnológico, que permitió ver la Institución desde un ángulo más universal y completó su nombre: EAFIT. Finalmente, la Universidad se instaló en el campus actual, ubicado en el barrio La Aguacatala al sur de la ciudad. En principio, hubo muchos problemas de acceso en esta última sede. No existían las avenidas Las Vegas y Regional, y para entrar al campus era necesario cruzar un precario puente sobre el Río Medellín. Con el pasar de los años la Institución se abrió a nuevos campos del saber. En 1971 obtuvo su reconocimiento como Universidad y llegó la apertura de las escuelas: Administración e Ingeniería (1979), Ciencias y Humanidades (1997), y Derecho (1999)”. En <http://www.eafit.edu.co/> (Consultado el 20 de julio de 2014).

que filmen películas⁹². Con toda seguridad -tengo la convicción- de que la comunidad de lectores va imaginar sus propias y particulares “estrategias”.

Es el guión “madre” con el cual se filmó la película cuyo original se encuentra en los archivos de Patrimonio Fílmico y contiene escenas que no aparecen en ella, algunas de las cuales están filmadas y fueron omitidas en razón del formato para distribución comercial. Es esta la versión que será usada para su adaptación teatro.

Tal vez sería conveniente recordar que la pequeña noticia de prensa que dio origen a todo este asunto se ha repetido y continúa ocurriendo en todas partes del mundo hasta el punto de poderse afirmar que las iniciativas de la gente para resolver la necesidad de su techo, han superado con creces los planes estatales de viviendas de interés social y que

⁹² “Una preocupación para aquellos que quieran dedicarse genuinamente al cine es el tema ineludible del guión. El guión cinematográfico cambia a medida que avanza la tecnología y a medida que cambian las sociedades y su cultura, en relación con lo que quieren y pueden decir de sí mismas. [...] El guión es la partitura del cine. Pero es una partitura para un concierto único que se llama rodaje. Y hasta aquí llega, como dice un bolero, la razón de su existir. Sirve para que los inversionistas se decidan a poner su dinero, para que hagan lo suyo las personas encargadas de organizar la producción en un plan, para que los diseñadores de arte le perfilen su forma, los compositores se hagan a una idea del empaque de su música, para que los actores conozcan a los personajes por lo que hacen y dicen, para que los productores realicen la película, y para que el director se preocupe por el sentido de la historia, conozca sus partes y se ocupe de la puesta en escena, con todo lo que ello implica. Hay películas que se filman sin guión. Del mismo modo que hay música que se toca sin partitura. Pero con las tecnologías modernas, los sonidos musicales se pueden leer y convertir en partituras. No ocurre lo mismo con las películas. No hay lectura sustituta. El guión, mientras no se demuestre lo contrario, sigue siendo un componente sustancial del cine. Aunque no es el cine. Como la mera partitura tampoco es la música. Ni la preponderancia del papel del director propuesta por Truffaut en Cahiers du Cinéma en 1954 para individualizar la propiedad autoral de una película. Ni la preponderancia del productor que prefiere pagar para que los escritores renuncien a cualquier derecho intelectual o moral sobre la obra, como ocurre en nuestra televisión. Ni la moda de las narraciones de imágenes abstractas, así sean en high definition. Ni el star system que atribuye los valores de las películas a los costos de las estrellas. Ni los estudios poderosos, ni los directores plurifuncionales, ni los actores que dirigen, ni los directores que actúan, ni nadie que tenga alguna proximidad con este, hasta ahora fascinante mundo del cine, puede desconocer la importancia de un guión para una película. Otra cosa es que no se le reconozca en su cabal dimensión”, dice Humberto Dorado. Además, recuerda la anécdota de Carl Foreman, el ganador anónimo del Oscar a la mejor adaptación por El puente sobre el río Kwai, quien expresó muy varonilmente: “Un guionista debe saber que un director sin un guión es como un donjuán sin pene”. Para concluir, dice Humberto Dorado: “todas estas vueltas para llegar a un dicho común: con un buen guión se puede hacer una mala película. Pero no se puede hacer una buena película si no se tiene un buen guión. Valga como corolario: y no se es buen guionista sin una buena película”. En <http://www.eafit.edu.co/EafitCn/Noticias/Para-Humberto-Dorado-el-guion-es-la-partitura-del-cine.htm> (Consultado el 20 de julio de 2014).

la vieja fábula china de “El viejo tonto que removió las montañas”⁹³ con su inquebrantable decisión de creer en su sueño cada día, todos los días, sigue vigente en nuestras vidas.



Fig. 12: Fotografía del rodaje de la película

⁹³ “*El Viejo Tonto removió las montañas* es un cuento del libro “*Lie Zi*” que fue escrito por un filósofo llamado Lie Yukou en el siglo IV antes de Cristo. Las montañas Taihang y Wangwu tienen unos setecientos li de contorno y diez mil ren de altura. Al norte de estos montes vivía un anciano de unos noventa años al que llamaban El Viejo Tonto. Su casa miraba hacia estas montañas y él encontraba bastante incómodo tener que dar un rodeo cada vez que salía o regresaba; así, un día reunió a su familia para discutir el asunto.

--¿Y si todos juntos desmontásemos las montañas?—sugirió--. Entonces podríamos abrir un camino hacia el Sur, hasta la orilla del río Hanshui.

Todos estuvieron de acuerdo. Sólo su mujer dudaba.

--No tienen la fuerza necesaria, ni siquiera para desmontar un cerrejón—objetó--. ¿Cómo podrán remover esas dos montañas? Además, ¿dónde van a vaciar toda la tierra y los peñascos?

--Los vaciaremos en el mar—fue la respuesta. Entonces El Viejo Tonto partió con sus hijos y nietos. Tres de ellos llevaron balancines. Removieron piedras y tierras y, en canastos las acarrearón al mar. Una vecina, llamada Jing, era viuda y tenía un hijito de siete u ocho años; este niño fue con ellos para ayudarles. En cada viaje tardaban varios meses. Un hombre que vivía en la vuelta del río, a quien llamaban El Sabio, se reía de sus esfuerzos y trató de disuadirlos.

--¡Basta de esta tontería!—exclamaba--. ¡Qué estúpido es todo esto! Tan viejo y débil como es Ud. No será capaz de arrancar ni un puñado de hierbas de esas montañas. ¿Cómo va a remover tierra y piedras en tal cantidad? El Viejo Tonto exhaló un largo suspiro.

--¡Qué torpe es Ud.!—le dijo--. No tiene Ud. ni siquiera la intuición del hijito de la viuda. Aunque yo muera, quedarán mis hijos y los hijos de mis hijos; y así sucesivamente, de generación en generación. Y como estas montañas no crecen, ¿por qué no vamos a ser capaces de terminar por removerlas? Entonces El Sabio no tuvo nada que responder. El Viejo Tonto dirigió a toda su familia trabajando todos los días para remover las montañas. Su acción emocionó al Soberano Celestial. Por eso, envió a dos dioses a la tierra a remover las dos montañas. El cuento del Viejo Tonto se transmite hasta hoy día. El cuento nos dice: no importa cuantas dificultades, triunfará si tiene la determinación y hace esfuerzos”. <http://espanol.cri.cn/chinaabc/chapter16/chapter160207.htm> (Consultado el 20 de julio de 2014).

Quiero por último revelar un detalle que he guardado como un talismán en el fondo de mi corazón y que me ha impulsado a perseverar en esta actividad de escribir guiones para cine. Fue el comentario de Gabriel García Márquez⁹⁴ cuando terminó de ver en la moviola⁹⁵ uno de los últimos cortes: “Es la primera película que veo escrita en colombiano”⁹⁶.

Feliz lectura.

Humberto Dorado Miranda. Feb 15 de 2011”.

⁹⁴ Gabriel García Márquez (Aracataca 1927-México D.F. 2014). Cursó estudios secundarios en San José a partir de 1940 y finalizó su bachillerato en el Colegio Liceo de Zipaquirá, el 12 de diciembre de 1946. Se matriculó en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Cartagena el 25 de febrero de 1947, aunque sin mostrar excesivo interés por los estudios. Su amistad con el médico y escritor Manuel Zapata Olivella le permitió acceder al periodismo. Inmediatamente después del "Bogotazo", comenzaron sus colaboraciones en el periódico liberal El Universal, que había sido fundado el mes de marzo de ese mismo año por Domingo López Escauriaza. Había comenzado su carrera profesional trabajando desde joven para periódicos locales; más tarde residiría en Francia, México y España. En Italia fue alumno del Centro experimental de cinematografía. Durante su estancia en Sucre (donde había acudido por motivos de salud), entró en contacto con el grupo de intelectuales de Barranquilla. Cien años de soledad (1967) es su obra más reconocida. En ella Márquez edifica y da vida al pueblo mítico de Macondo (y la legendaria estirpe de los Buendía): un territorio imaginario donde lo inverosímil y mágico no es menos real que lo cotidiano y lógico; este es el postulado básico de lo que después sería conocido como realismo mágico. Se ha dicho muchas veces que, en el fondo, se trata de una gran saga americana. En suma, una síntesis novelada de la historia de las tierras latinoamericanas. En 1982 se le otorgó el Premio Nobel de Literatura.

⁹⁵ La moviola es la máquina de montaje cinematográfico, que permite hacer retroceder la película, cortarla o intercalar escenas en ella, además de sincronizar su banda sonora. Nos dice Sergio Cabrera al respecto: “Moviola es una marca de mesas de edición, donde se corta y edita el material, el termino se ha convertido en genérico para referirse a las mesas de edición”.

⁹⁶ “Álvaro invitó a Gabriel García Márquez a cenar y lo conocí y hablamos de cine y del proyecto de Ilona, pero en medio de eso Gabo me preguntó: ¿Y qué pasó con la película que hiciste sobre una casa? Y yo le dije: esa película la tengo guardada porque se me acabó el dinero, entonces Gabo me dijo: ¿Cómo vas a abandonar una película?, porque yo ya estaba aburrido trabajando dos años en la película, sólo, sin dinero y él me dijo: Me la muestras cuando vaya a Bogotá. Cuando llegó a Bogotá me llamó la secretaria de Gabo para cuadrar la proyección y fue muy gracioso, porque la proyección era a las 6 de la tarde en moviola. Cuando Gabo llegó y vio doce rollos dijo: ¿Pero qué es todo esto? Y él dijo, no yo pensé que era un cortometraje. Entonces le dije: No es un largometraje. Y me dijo: Qué vaina porque yo tengo invitados a cenar a las 8 pm, y yo le dije veamos el primer rollo para que te hagas una idea. Entonces empezamos a ver el primer rollo. Terminó el primer rollo y dijo: Veamos el segundo. Y cuando terminó el segundo llamó a Mercedes a la casa y le dijo: Cancela que me voy a quedar a ver la película. Terminamos a las 11 de la noche mientras cambiábamos los rollos y al final me dijo: Esto no se puede quedar guardado. Elogió mucho la película, me puso en contacto con un productor mexicano y le escribió una carta a Gillo Pontecorvo, quien era el director del Festival de cine de Venecia, diciéndole que había una película colombiana llamada *La estrategia del caracol* que tenía que ver. Días después la película hacía parte de la selección del festival y todavía recuerdo la ovación el día que se presentó”. Sergio Cabrera en entrevista por Laura Quinceno. En <http://www.kienyke.com/historias/sabia-que-sergio-cabrera-se-caso-con-amparo-grisales/> (Consultado el 10 de julio de 2014).

Como nos dice Humberto Dorado, el germen de la historia está basado en la realidad: la burocracia (en este caso colombiana, pero podría ser de cualquier lugar), se demora tanto en efectuar un desalojo que, cuando proceden a ejecutarlo, el inmueble ya no existe, se había derrumbado hacía ya tiempo⁹⁷.



Fig. 13: Títulos de créditos del comienzo del film

⁹⁷ Mariel Guiot, en entrevista a Sergio Cabrera en Junio de 2004, le pregunta al cineasta si es pesimista, a lo que el director responde: “Respecto a este tipo de problemas, la conservación histórica del patrimonio urbano, sí. Ni siquiera en los países desarrollados han logrado salvaguardar este patrimonio. Pero claro, en realidad, el punto que a mi me preocupa no es el urbanismo sino el problema de esta gente que comparte una casa y que han escogido una forma de vida que se corresponde con una estructura social. Cuando se desarma, es como cuando se rompe un sistema ecológico. La intención de esta película era hablar del problema urbano. El cine colombiano y el cine latinoamericano en general ha sido un cine muy rural y yo quería atacar un tema urbano. Son temas que me preocupan; es la ciudad donde vivo”. La idea de la película, concretamente surgió gracias a la prensa: “Yo estaba buscando un tema urbano y estaba leyendo los periódicos pensando en los mecanismos del neorrealismo italiano que se inspiraba mucho en las noticias de prensa. O sea que no fue casual, yo buscaba en la prensa algo que me ayudara a desplegar una historia. Y entonces leí esta noticia que tenía más que ver con la lentitud burocrática de la justicia colombiana: se habían demorado tanto en efectuar el desalojo que cuando llegó el juez, la casa se había venido abajo y ya no existía. De eso hablaba la noticia, no de que se hubieran llevado la casa”. <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

El film comienza con unos títulos de crédito que muestran desglosados, en dibujos como realizados en cuaderno escolar, un índice embrionario de lo que, en el desarrollo de la película, será la propia estrategia de D. Jacinto. Este recurso semántico de la narrativa cinematográfica, no sólo aparecerá a la hora del planteamiento global de la historia, sino que lo hará, asimismo, al introducir cada una de las historias y vivencias particulares de los vecinos de las viviendas del inmueble. En toda la película encontraremos iconos, detalles, matices, que nos llevan a profundizar en una idea superior a la que llegamos a través de cada uno de los personajes. Son pequeñas pistas sobre el papel que van a jugar los personajes de la historia. Elementos que podrían pasar inadvertidos, pero que no así, nos llaman la atención y en el transcurso de la película se desvela cuál era su función: anticiparnos un rasgo definitorio o el desenlace de ese personaje.

En el inmueble colindante al que presta morada a nuestros protagonistas, la Pajarera, son varios los planos cerrados que se hacen a un niño, que corre por la casa mientras los vecinos se defienden del desalojo con barricadas y cuanto arma han sido capaces de recabar. Finalmente con una bala perdida, el niño, ahijado de D^a. Trinidad⁹⁸, muere y con él las esperanzas de los vecinos que se rinden y son desahuciados.

Una de las vecinas de la Casa Uribe, la señora Eulalia, esposa de Lázaro que yace postrado en una cama, advierte que “si los echan, lo primero que tienen que llevarse son las almohadas”. Cuando el desalojo es inminente, mata a su marido disparándole con una escopeta (que ya habíamos visto durante los primeros planos en los que aparece Lázaro), poniéndole almohadas en el pecho para paliar el sonido.

Durante el desalojo de la Pajarera, un hombre de la Casa Uribe roba un limpiaparabrisas de un coche aparcado en la escena. Esto nos indica que alguno de los vecinos de la casa se dedica a actividades innobles, aunque, curiosamente, dichas “operaciones arriesgadas”, como las llama D. Jacinto, serán aparcadas durante el tiempo que dure el operativo de la estrategia, a petición de éste.

⁹⁸ Eulalia le cuenta a Lázaro que D^a Trinidad y la madre del niño son comadres.

Tras la muerte del niño, las señoras de la vecindad rezan en torno al féretro. Esto nos lleva a una constante de todo el film: la religiosidad del pueblo colombiano⁹⁹. En un país



Fig. 14: Fotografía del rodaje

⁹⁹ El arribo del catolicismo y, por ende, del cristianismo a Colombia se remonta al siglo XVI con la llegada de los primeros colonizadores, junto con los que llegaron misioneros de diversas órdenes religiosas (fundamentalmente jesuitas, dominicos, franciscanos y agustinos). En la actualidad, se puede reconocer en la sociedad colombiana una religiosidad, quizá un tanto exterior (como en la mayoría de los países iberoamericanos), pero basada en una profunda fe.

en el que el 80% de la población se declara abiertamente católico¹⁰⁰ (un 14% practica otras religiones -de raíz cristiana la mayoría-, y un 6% que no practica ninguna), no es difícil encontrar elementos alusivos a esta confesión: iglesias, celebraciones de carácter folclórico ligadas a festividades ecuménicas, etc.

D^a. Trinidad encarna este rasgo fundamental de la sociedad colombiana, manifestación ésta que se apoya, además, por diversos planos que de iglesias del centro de Bogotá se hacen. Así, no es de extrañar que este personaje tenga imágenes religiosas y un reclinatorio en su casa. Es una señora muy devota y para aceptar el plan de Jacinto necesita consultar con las Ánimas del Purgatorio¹⁰¹, que la oración le marque el camino. Y así es, uno de sus cuadros se desprende de la pared y lo que podría ser una simple mancha de humedad para ella, y por ende para el resto de la vecindad (tal es su influencia), se convierte en una señal. La Virgen está presente con ellos. Y ésta no es la única señal que el Cielo les envía. Durante la mudanza, encuentran una caja con Ornamentos Sagrados, cuya venta les financiará parte del traslado¹⁰².

¹⁰⁰ La Constitución de 1991 es la primera Constitución que declara la laicidad del Estado colombiano. No obstante el Preámbulo comienza “invocando la protección de Dios”, dejando de manifiesto la fuerte relación que ha existido en este país entre la Iglesia Católica y el Estado, y la gran religiosidad que aún practica su pueblo. La libertad de cultos queda recogida en el artículo 19 del Capítulo I de los Derechos Fundamentales del Título II de los Derechos, las Garantías y los Deberes: “El pueblo de Colombia, en ejercicio de su poder soberano, representado por sus delegatarios a la Asamblea Nacional Constituyente, invocando la protección de Dios, y con el fin de fortalecer la unidad de la Nación y asegurar a sus integrantes la vida, la convivencia, el trabajo, la justicia, la igualdad, el conocimiento, la libertad y la paz, dentro de un marco jurídico, democrático y participativo que garantice un orden político, económico y social justo, y comprometido a impulsar la integración de la comunidad latinoamericana, decreta, sanciona y promulga la siguiente Constitución [...]”. <http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Colombia/colombia91.pdf> (Consultado el 10 de julio de 2013).

¹⁰¹ El Catecismo de la Iglesia Católica se refiere al Purgatorio o Purificación Final en los siguientes términos: “Los que mueren en la gracia y la amistad de Dios, pero imperfectamente purificados, aunque están seguros de su salvación eterna, sufren una purificación después de su muerte a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en el gozo de Dios”. Catecismo de la Iglesia Católica, Primera Parte, La profesión de la fe, Segunda sección: la profesión de la fe cristiana; Capítulo Tercero, Creo en el Espíritu Santo; Artículo 12 “Creo en la vida eterna”; Resumen: 1054. http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p123a12_sp.html (Consultado el 6 de agosto de 2014).

¹⁰² Así reza esta escena en el guión inédito de H. Dorado: “CUARTO DE MISÍA TRINA. INTERIOR. NOCHE. Misía Trina. Afuera llueve. Misía Trina reza con fervor la novena de las Benditas Ánimas, arrodillada en su reclinatorio. Su rostro es como el de una posesa. De pronto se queda mirando una mancha de humedad que ha aparecido detrás del cuadro de las Almas en Pena. La mira con desconcierto, no lo puede creer. Estira hacia delante el cuello. en ese momento, sin que medie intervención humana, el cuadro de las ánimas cae. El vidrio se rompe con estruendo, dejando al descubierto lo que tiene alelada a Misía Trina: la mancha de humedad de la pared, sobre las grietas y los escarapelados de la pintura, configuran la imagen perfecta de una Madona con su niño en brazos”.

Además, la estrategia que urde el español, es, en sí misma, una cuestión de fe. Del creer de las mujeres y del fraile en Dios; y de la confianza plena de D. Jacinto en el ser humano mismo y en la fuerza de la unidad que les puede llevar a mover montañas. Ambas posturas, de absoluta entrega, en su comunión, harán posible lo imposible.

Las mujeres de la vecindad¹⁰³ se apoyan espiritualmente en D. Luis, fraile y confesor de muchas. Al principio intentan ocultarle la estrategia por temor a que la desaprobe, pero cuando la descubre, no solamente no la enfrenta, sino que se une a ella, tanto así que lo nombran tesorero. Es un hombre de Dios sí, pero humano. Que siente y que padece. Incluso en un momento de flaqueza se le insinúa a Gabriela. Es una debilidad humana que le lleva a conocer el secreto de esta vecina y a ayudarla a discernir su ser verdadero, pero sin juzgarla, comprendiéndola realmente, ya que ambos se ven limitados de una u otra manera: el fraile por su ministerio, Gabriela por su condición.

En los aposentos de Gabriela vemos un cuadro de San Sebastián¹⁰⁴ y otros en cuyo trasfondo podemos leer que en realidad, la dueña de la habitación no se llama Gabriela, sino Gabriel. Gabriel es un muchacho homosexual y travestido, rechazado por una sociedad conservadora y machista, que vive en la casa Uribe refugiado de todos los problemas que le conlleva su doble vida. Guiado por el padre Luis, Gabriel decide deshacerse de Gabriela, abandonar la casa y volver a su antiguo trabajo. Es curioso que su uniforme de mecánico incluya una gorra con el nombre de la gasolinera, “El Chico”¹⁰⁵, cuando casi ni él mismo tiene claro ser, o querer ser, de este género. Para este personaje

¹⁰³ En la visión que se da en el film sobre la sociedad colombiana sigue siendo estricta en la división de tareas para el hombre y la mujer y, las que que tienen que ver con la religión, serán cosa de éstas.

¹⁰⁴ En la “iconografía gay” se considera a San Sebastián como un referente, por la combinación entre su gran definición física y las flechas que lo penetran. Son numerosos los personajes de la literatura gay que ostentan este nombre. En el guión original de H. Dorado hay una escena, rodada, pero que no se incluyó en el montaje definitivo en el que San Sebastián aparece de nuevo: “IGLESIA DE SANTA CLARA. SACRISTÍA. INTERIOR. DÍA. Fray Luis. Fray Luis hace una copia a lápiz del cuadro de San Sebastián, con el rostro de Gabriela”.

¹⁰⁵ Para el espectador foráneo de *La estrategia del caracol*, no se hará fácil percibir una tilde en la gorra de Gabriel. Así, en realidad, lo que reza es “El Chicó”, un barrio de Bogotá, situado en la localidad de Chapinero delimitado por la Autopista Norte, los Cerros Orientales y las calles 88 y 100.

la estrategia no es sólo una cuestión de dignidad¹⁰⁶ del pobre frente al rico, lo es también de autoestima, de reconocimiento hacia sí mismo. En la fase final de la estratagema, D. Jacinto y el Dr. Romero requieren de los servicios de Gabriela para retrasar al abogado del dueño de su casa para poder, así, retardar el desalojo. Pero no será esto lo único que logren. Con ello consiguen además dos cosas. Primera, dignificar la condición de Gabriel/Gabriela, quien en este momento es pieza clave del plan. Y segunda, deshonar a Victor Honorio quien quedará públicamente tildado de “marica”¹⁰⁷.

En el desarrollo de la película es clave el Dr. Romero¹⁰⁸, al que apodan el “Perro” Romero. Es duro el sobrenombre. Ni siquiera a él le gusta aunque, dependiendo de quién se lo diga, él lo tolerará de mejor o peor manera. Sus convecinos se lo llaman con cariño, incluso con respeto. Si ese calificativo le fuera proferido a otro personaje, la reacción instintiva sería violenta. De pensamiento, palabra, obra u omisión, pero violenta. Pero no así el Dr. Romero. No le gusta que lo llamen así, bien sea amigo o enemigo. Pero si se trata de lo segundo, no le quedará más que advertirlo de una posible denuncia judicial, pues él no tiene más arma que la ley. El Dr. Romero es un señor de mediana de edad, que tiene estudios de Derecho aunque no se licenció, le falta la tesis (quizá el no haber realizado un estudio detallado de las triquiñuelas de la ley es lo que haga que siga confiando en ella) y que trabaja en la calle, en el mismo barrio de la Candelaria, prestando

¹⁰⁶ “La idea de hacer esta película me vino leyendo una entrevista con el director de El graduado, Mike Nichols, en la que decía que probablemente los protagonistas al final se bajaban del autobús después de recorrer un kilómetro, o sea que los finales de las películas no indican forzosamente que el mundo haya cambiado. En la película, la victoria de los inquilinos es pírrica, insignificante. Por eso hablan de la dignidad, porque la idea que les movía era más política que material”. Entrevista realizada por Mariel Guiot a Sergio Cabrera (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

¹⁰⁷ Término textualmente utilizado en la película. Se recurre a él con connotaciones negativas. En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: Marica: 3. m. coloq. Hombre afeminado y de poco ánimo y esfuerzo. 4. m. coloq. Hombre homosexual. 5. m. U. c. insulto con los significados de hombre afeminado u homosexual o sin ellos.

¹⁰⁸ Interpretado por Frank Ramírez que no limita su participación en esta película al plano interpretativo sino que colabora asimismo en la redacción del guión junto con Humberto Dorado que interpreta a Víctor Honorio Mosquera, un abogado de poca monta pero con aspiraciones, cuya meta en la vida es satisfacer al Dr. Holguín y poder hacer carrera gracias a sus negocios y contactos.

servicios jurídicos de escaso nivel a bajo precio¹⁰⁹. Este personaje cree profundamente en la ley, se aferra ella (es el único que lo hace) y busca una solución, si no para revocar definitivamente el desalojo, sí para retardarlo. Incluso cuando ya está convencido por la estrategia de Jacinto, sigue teniendo presente su oficio. Es curioso cómo evita hacer la mudanza por la noche por estar los “trasteos”¹¹⁰ nocturnos prohibidos por la ley. No respetan la ley así los esbirros del Dr. Holguín que, incluso, intentan matarlo, secuestrándolo en plena calle en el centro de la capital colombiana, con la indiferencia de cuanto viandante aparece por escena. Creyéndolo muerto, lo arrojan por una ladera en un monte, como si realmente fuera el animal que le presta el sobrenombre.

El Doctor¹¹¹ Holguín es el dueño de la Casa Uribe y de su colindante, la Pajarera, y muestra la firme intención recuperarlas. Pero la ley ampara a los inquilinos, que pueden reclamar la propiedad del inmueble después de vivir en él más de veinte años. La señora Trinidad lleva en él “cincuenta años largos”. La permanencia en la casa Uribe para estos vecinos se hace prácticamente imposible ante la dificultad de aportar pruebas que puedan ser admitidas por un juez que no respeta ni tan siquiera su profesión.

Su abogado, Víctor Honorio Mosquera es un personaje que no hace gala de su apellido, se muestra absolutamente indigno¹¹². Terminó sus estudios de Derecho pero éstos no le serían necesarios en la práctica dado que el uso que hace de la ley no requiere mayor conocimiento: soborna al juez, intenta asesinar al “Perro” Romero... Sólo le interesa ascender en su *status* de sirviente de su señor a cualquier precio. Muy significativo de la envergadura de estos personajes (el Dr. Holguín y Mosquera) es que, aún estando en la

¹⁰⁹ “PARQUE DE LOS IMPUESTOS. EXTERIOR. DÍA. El Perro, otros colegas, transeúntes, una mujer con ojo morado, Arquímedes. El “Perro” sentado al frente de su carro-oficina ha abierto el parasol de hule multicolor, y estudia el “Código de Procedimiento Civil”; le echa una mirada al libro y levanta la vista al entorno. Mira sin ver: está memorizando, se encuentra rodeado de muchos carritos-oficina, -con parasoles algunos-, del tráfico de la Carrera Décima, de transeúntes y vecinos, mueve los labios”. Texto extraído del guión inédito de Humberto Dorado.

¹¹⁰ En Colombia, mudanzas.

¹¹¹ Cualquiera que tenga estudios superiores, en Colombia, ostentará este título.

¹¹² “OFICINA DE MOSQUERA. INTERIOR. DÍA. Mosquera. En la oficina loba de Mosquera, éste habla por un teléfono inalámbrico mientras pasa las páginas del último número de la revista Penthouse”. Texto extraído del guión inédito de Humberto Dorado. En este párrafo se dan indicaciones precisas de la personalidad de Mosquera. El apelativo “lobo” en Colombia se refiere a hortera, vulgar, de mal gusto. Esto se refuerza por el hecho de la “literatura” que maneja: es una revista masculina para adultos.

misma sala, el patrón le habla al súbdito mediante un video grabado con anterioridad¹¹³, lo que pone de manifiesto la predictibilidad y escasa valía del lacayo.

Pero, sin duda, es en torno a la figura de D. Jacinto alrededor de la que gira el mayor número de matices descriptivos hacia su persona y su papel en el film: “Toreador”¹¹⁴ como música de fondo mientras planifica la estratagema; el himno de la Confederación Nacional de Trabajadores¹¹⁵ (C.N.T.), mientras se alista para la batalla¹¹⁶; las referencias a episodios de la Guerra Civil en la que cavaban trincheras (no sabían si eran esto o tumbas); la bandera de la C.N.T. que guarda celosamente; el uso del lenguaje de guerra (“una posición cercada es indefendible” y las viejas “tácticas republicanas” como servirse de espejos a modo de retrovisores para avistar al enemigo sin ser descubierto); el hecho de dar instrucciones de guerra a su camaradas mientras alistan el territorio de la batalla (cómo preparar las cargas y qué hacer si éstas explotan: “arrojarse al suelo apoyado

¹¹³ “El Doctor Holguín teclea febrilmente un microcomputador sin interrumpir su trabajo. Mosquera se sienta frente al escritorio. El Dr. Holguín termina su párrafo, y voltea la pantalla de su equipo de video hacia Mosquera. Lo prende y vuelve a teclear febrilmente. En la pantalla aparece la imagen del mismo Dr. Holguín afeitándose con una máquina eléctrica, usando el lente como espejo. En el video, el Dr. Holguín viste una bata de seda. Mientras tanto, habla por teléfono con un corredor de bolsa”. A partir de aquí, el diálogo se establece entre Mosquera y la “video casetera” (renombrada VIDEO-HOLGUÍN). Así reza en la escena 51 del guión de Humberto Dorado.

¹¹⁴ Movimiento de la célebre Ópera Francesa *Carmen*, cuya música se debe a Georges Bizet y el libreto, en francés, a Ludovic Halévy y Henri Meilhac, basado en la novela, del mismo nombre, de Prosper Mérimée, publicada en 1845. La historia está basada en Carmen, una gitana de Sevilla (España), que seduce a un soldado, el cabo D. José que, dispuesto a dejarlo todo por su amor, se siente traicionado cuando ésta dirige su interés hacia el torero Escamilla. Los celos llevan al militar a matar a su amada.

¹¹⁵ Unión de sindicatos autónomos de ideología anarcosindicalista, fundada en 1910 en Barcelona (España). Organismo que recoge el espíritu del movimiento anarquista español y cuya finalidad es la defensa de los intereses de los trabajadores y la transformación radical de la sociedad mediante el sindicalismo revolucionario.

¹¹⁶ “Negras tormentas agitan los aires, nubes oscuras nos impiden ver, aunque nos espere el dolor y la muerte, contra el enemigo nos llama el deber. El bien más preciado es la libertad. Hay que defenderla con fe y valor. Alza la bandera revolucionaria, que el triunfo sin cesar nos lleva en pos. Alza la bandera revolucionaria, que el triunfo sin cesar nos lleva en pos. ¡En pie pueblo obrero, a la batalla! ¡Hay que derrocar a la reacción! ¡A las barricadas! ¡A las barricadas por el triunfo de la Confederación! ¡A las barricadas! ¡A las barricadas por el triunfo de la Confederación!”. A *las barricadas*, himno anarquista. <http://www.guerracivil1936.galeon.com/canciones2.htm> (Consultado el 18 de julio de 2014).

en rodillas y codos y no directamente en la barriga”); el retrato de Jorge Eliécer Gaitán¹¹⁷ y otro de José Buenaventura Durruti¹¹⁸ que se observa en su casa; etc.



Fig. 15: Emblema de la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT)

D. Jacinto es un personaje único en el desarrollo de la trama. Es el cerebro pensante de la estrategia. Pero de él, y del resto, no sería nada si no fueran de la mano de uno que está aún más allá. Por encima de todo. Que subyace en todas y cada una de las escenas de la película: la ciudad de Bogotá. Tras las ilustraciones, el relato abre con un plano

¹¹⁷Jorge Eliécer Gaitán Ayala (Cucunubá 1898 - Bogotá 1948). Político colombiano, del Partido Liberal, candidato a la Presidencia que fue asesinado en Bogotá en 1948, provocando una violenta reacción popular y represión gubernamental conocida como El Bogotazo. Fundador del movimiento político Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria (U.N.I.R.) desde donde promovía reformas sociales destinadas a mejorar las condiciones de la clase trabajadora.

¹¹⁸José Buenaventura Durruti Dumange (León, 1886 - Madrid, 1936). Sindicalista, revolucionario y anarquista español, figura importante de la Unión General de Trabajadores y de la Confederación Nacional del Trabajo y que murió a comienzos de la Guerra Civil Española, cuando combatía con el bando republicano al frente de una formación de milicianos, conocida como columna Durruti.

general de esta bella capital, tomado desde los Cerros Orientales¹¹⁹. Es un plano en el que la ciudad se muestra imponente, atenta y expectante, al amanecer, con todo el día por hacer. Ya en este plano se advierten dos hechos de suma importancia. Primero, que Bogotá no es una ciudad subdesarrollada, ni un escenario de guerra, ni una ciudad costera de clima caliente, ni un lugar insalubre como en numerosas ocasiones se la ha pretendido mostrar¹²⁰. Es una metrópoli inmensa, con uno de los centros financieros más importantes de Iberoamérica y con una impronta histórica y cultural indiscutibles. Segundo, el contraste entre las viviendas del primer plano y los edificios del Centro Internacional que sobresalen del resto de las construcciones. Quizá el rasgo que más separe a España de los países que en su momento formaron la Colonia, es la división social que en éstos existe. Pero esta división socioeconómica, que se establece por estratos¹²¹, siendo el estrato seis el correspondiente a los habitantes de mayor poder adquisitivo, y el uno a los de menor, no se refleja ordenadamente en el plano urbano. Es decir, ciudadanos de estrato uno pueden vivir a escasas manzanas de los de estrato seis.

¹¹⁹ El medio físico de Colombia destaca por su diversidad morfológica. Destacan la Cordillera de los Andes, el Macizo de las Guayanas, los Llanos del Orinoco (conocidos popularmente como Llanos Orientales) y la Amazonía. Asimismo, debemos reseñar la presencia de zonas volcánicas y sísmicas, ya que Colombia pertenece al cinturón de Fuego del Pacífico. Destaca la cadena volcánica de Coconucos y los volcanes de Chiles y Galeras. Algunas zonas volcánicas se encuentran a gran altitud por lo que presentan nieves y hielos perpetuos de origen glaciar como el Nevado del Huila, del Ruiz o del Tolima. La zona de los Andes, la más importante del país ya que es la que concentra mayor cantidad de población, se divide en tres cordilleras, paralelas entre sí, que parten del Valle de Atriz: la Cordillera Occidental, Cordillera Central y Cordillera Oriental, estando Bogotá Distrito Capital en esta última, con una altitud de más de 2.600 metros sobre el nivel del mar.

¹²⁰ “En Latinoamérica, hay cierta tendencia a tomar el relevo del cine político y convertirlo en un cine con una problemática social, aunque no sea directamente política. Esta película no fue pensada para un público internacional sino para impactar al público colombiano. Y por eso tiene un diseño de superproducción tercermundista que tal vez en el extranjero parezca más pobre pero que para el nivel colombiano está muy bien. Esta película, al igual que mi anterior película y la próxima, están basadas en el concepto de que el cine debe ser divertido, debe ser espectacular con imágenes fuertes y debe ser social, cumplir una función. El cine que yo hago no lo podría hacer en Grecia o en Francia. Pero a veces sucede que las películas se universalizan”. Entrevista a Sergio Cabrera en <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

¹²¹ La división socioeconómica en estratos en Colombia, es una clasificación de los inmuebles residenciales que deben recibir suministros públicos. Se realiza para cobrar proporcionalmente estos servicios a los habitantes de la localidad en función de su poder adquisitivo. El artículo 102 de la Ley 142 de 1994, dispone que los inmuebles se clasificarán en 1- bajo/bajo; 2-bajo; 3-medio/bajo; 4-medio; 5- medio/alto; 6-alto; aplicables a todos los servicios, incluido el de telefonía básica.

Son dos realidades de la ciudad de Bogotá, no se niegan la una a la otra, coexisten y se complementan como lo hacen las dos caras de una misma moneda¹²².

Y así lo vemos no sólo en este plano. La Casa Uribe y la Pajarera están sitas en la Carrera Novena con Calle Octava, en pleno Centro Histórico de Bogotá y a poco más de un kilómetro del moderno Centro Internacional. Asimismo el Café Roma, que aparece en varias ocasiones, es un sitio popular cerca del centro financiero, donde trabaja el Dr. Romero, la iglesia de las Nieves, y otros tantos lugares más.

Existe la tendencia a que los centros históricos de las ciudades sean zonas altamente cotizadas por su belleza y prestancia. Sorprendentemente, en muchas capitales

¹²² “Yo creo que en realidad el país se parece más a la película que a las noticias. En las noticias, hay un tremendismo inmenso. Por ejemplo, la noticia de que mataron al futbolista sale en primera página y la noticia de que cogieron al asesino en páginas interiores. O sea que importa más la parte sensacionalista que el fenómeno en sí. Siento que Colombia es un país que de alguna forma asume sus problemas, no los esconde. Hay muchísimos países que hacen esfuerzos gigantescos por esconder los problemas de violaciones de derechos humanos, los problemas de criminalidad, de corrupción. Colombia no es un país de éstos, mantiene abiertas todas sus heridas y lo hace con un espíritu sano, buscando solucionarlos. Es un país que está en un proceso de cambio, un cambio doloroso y que trae violencia, una violencia que es también consecuencia de la herencia del pasado pero aún así, yo defiendo el concepto de que es una violencia mínima. La verdadera violencia está aquí en Europa, siempre ha estado aquí, está en Yugoslavia, es la violencia del nazismo de Hitler, de las dos guerras mundiales. Esto es violencia, lo nuestro es muy doloroso y lamentable pero son países que están terminando de ajustarse socialmente y están tratando de solucionar muchas injusticias y muchos problemas. Por eso yo digo que el país se parece más a la película que a lo que dice la prensa. En la película tratan de matar al abogado de los inquilinos pero es solamente un incidente dentro de un gran contexto de solidaridad social, de sed de justicia. Si hubiera un periodista que relatara la película, hablaría solamente de la golpiza del "Perro" Romero, y no de cómo termina la acción. No es que piense que vivo en un país maravilloso porque sé que tiene muchos problemas, pero Colombia es un país que se conoce muy poco y que está lleno de gente muy vital y con sed de superación, es un país interesante”. Entrevista a Sergio Cabrera. En <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

iberoamericanas se ha dado el efecto contrario¹²³. El Centro acostumbra a ser una zona de carácter popular en el que los establecimientos para clientes de alto poder adquisitivo son más que puntuales¹²⁴. En el caso concreto del Distrito Capital este hecho tiene que ver con los disturbios que tuvieron lugar a raíz del Bogotazo, que destruyeron gran parte del centro de la ciudad, convirtiéndolo en un área de bastante inseguridad, lo que provocó que los más acaudalados emigraran hacia la zona norte de Bogotá.

¹²³ El organismo correspondiente a lo que actualmente es la OEA, en los años treinta y cuarenta del siglo pasado, promovió el impulso de la ciudad de Bogotá como modelo urbanístico, para lo que se invirtió gran cantidad de capital en edificaciones y renovación arquitectónica en la ciudad. Esto se vio truncado por el Bogotazo, con el que se destruyeron más de treinta manzanas de la zona centro de la ciudad, por lo que la población tendió a instalarse en el norte. Desde el año 2003 a Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia pretende dar un giro a esta situación con lo que se ha denominado Plan Nacional de Recuperación de Centros Históricos, cuya actuación se lleva a cabo en las diferentes ciudades de Colombia en planes estratégicos en años sucesivos. El contenido de este Plan dice lo siguiente: “La Constitución Política colombiana de 1991, como norma de normas, precisa que “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana” y además reconoce que “Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación”. Bajo este mandato constitucional que propende por llevar a cabo acciones de conservación efectivas, y a la luz de las disposiciones específicas planteadas en la Ley General de Cultura, el Ministerio de Cultura ha desarrollado un esquema de protección para los Bienes de Interés Cultural, que responde de una manera integral a sus necesidades de sostenibilidad. Esta propuesta incluye a los diferentes Bienes declarados, como son: elementos arqueológicos, muebles, paisajes culturales, arquitectura, esculturas en espacio público, accidentes geográficos, entre otros, con especial énfasis en los sectores urbanos de interés, por tener un alto impacto en la configuración e identidad de los centros urbanos y por concentrar en sus perímetros Bienes que individualmente cuentan con valores patrimoniales reconocidos a través de diferentes tipos de declaratorias. El Ministerio de Cultura a, través de la Dirección de Patrimonio, viene adelantando el Plan Nacional de Recuperación de Centros Históricos – PNRCH –, como respuesta a la necesidad de recuperar, conservar y actualizar las funciones de los centros históricos de las ciudades con una visión de futuro, donde los cascos urbanos fundacionales, actualicen sus funciones como áreas verdaderamente activas de la ciudad, donde se promueva el desarrollo de una manera sostenible desde la preservación de las estructuras existentes, complementándolas con nuevas acciones al interior de sus territorios. En cumplimiento del mandato constitucional, este proceso involucra todas las capas representativas del Estado e involucra directamente a todas las personas en la conservación y promoción de nuestro patrimonio cultural. El PNRCH busca un mejoramiento en la calidad del espacio público, la recuperación digna del uso de vivienda para sus habitantes, y propiciar además un progreso social y económico articulado con el turismo cultural en beneficio de los habitantes. Para lograr este objetivo y en línea con la política general de descentralización, las acciones propuestas por el PNRCH requieren del compromiso y el trabajo coordinado de la Nación, los departamentos y los municipios, durante el proceso de formulación de los Planes Especiales de Protección en estos sectores”. <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/PublicacionesDetalle.aspx?ID=177&TIPO=P&SERID=20&SECID=4&AREID=2> (Consultado el 1 de junio de 2014).

¹²⁴ En la segunda escena del guión final de Humberto Dorado, esta zona de la ciudad se define de la siguiente manera: “Un barrio en otros tiempos señorial, hoy una especie de morgue de casas republicanas convertidas en inquilinatos”.

De este modo y tal como vemos en *La estrategia del caracol*, son los menos acaudalados los que disfrutan del entorno urbano de mayor belleza, y el Doctor Holguín en este caso, rico, poderoso, con un gran patrimonio y una prepotencia notable hacia todos los que le rodean (se comunica con su abogado a través de una video-grabación a pesar de que se encuentran ambos en la misma habitación; se mofa del juez que debe proceder al desalojo porque no sabe de gastronomía japonesa...), no es capaz de valorar el inmueble más allá del peculio que pueda reportarle su venta.

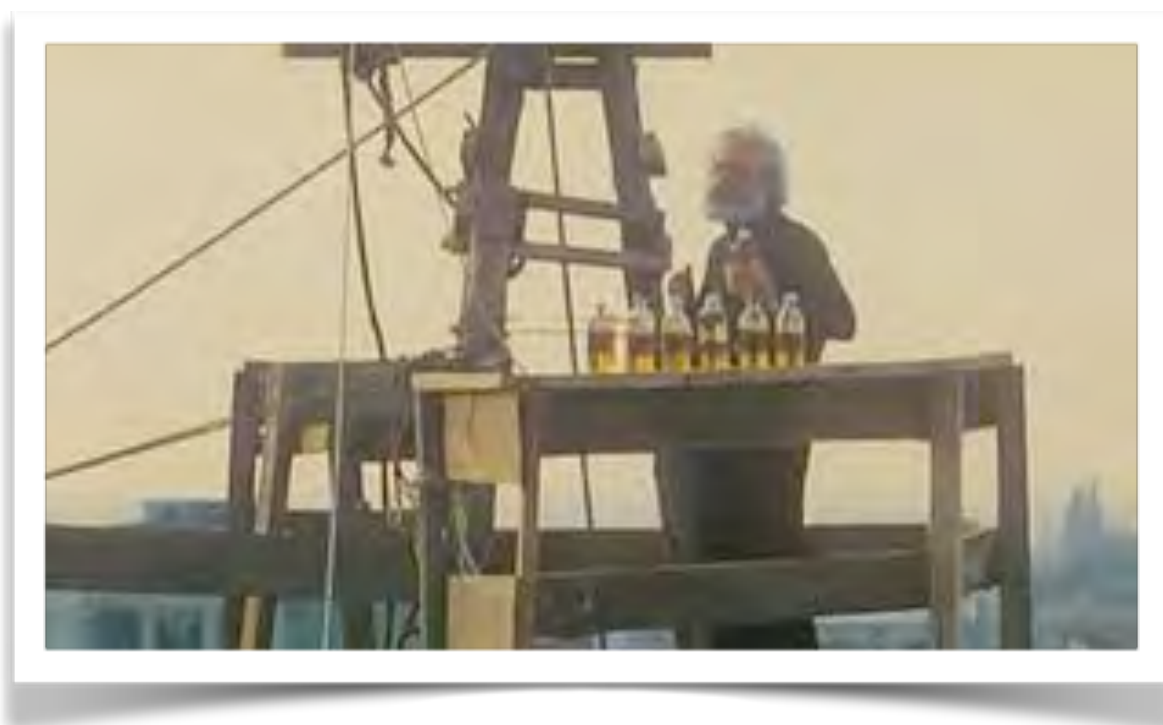


Fig. 16: Fotograma de *La estrategia del caracol*

La arquitectura de la ciudad de Bogotá es de gran belleza, y no nos referimos únicamente a los edificios coloniales. La arquitectura habitacional contemporánea es de gran calidad y son muchos los arquitectos responsables de este hecho. Como ejemplo significativo podríamos mencionar a Rogelio Salmona, quien, curiosamente, al igual que Sergio Cabrera, era descendiente de españoles exiliados tras la Guerra Civil.

Tras presentarnos la ciudad, la acción se centra en una calle repleta de viviendas de inquilinato que está siendo desalojada y a la que acude un periodista¹²⁵ para reportar al noticiero¹²⁶ de las siete, José Antonio Samper Pupo¹²⁷. A su paso sale Gustavo Calle Isaza, narrador intradieético¹²⁸, que se remontará al hecho, acaecido seis años antes, mediante una narración preactiva¹²⁹.

Gustavo Calle es un culebrero¹³⁰ paisa¹³¹ que vivía en la Casa Uribe y que ha sido expulsado de sus viviendas de inquilinato en múltiples ocasiones. Es su “oficio” el que le lleva a ser el narrador de la historia, ya que en ésta se mezclan realidad y fantasía, certeza y esperanza, desasosiego y felicidad, en un relato absolutamente delicioso. Es el juglar que nos narra la gran gesta¹³², el que desvela el trasfondo de la película y las

¹²⁵ Interpretado por Carlos Vives, más conocido actualmente por su faceta musical que por la interpretativa. Sergio Cabrera tiene mucho que decir al respecto de este hecho. Carlos Vives era actor y cantante de Rock, hasta que el director de cine lo llama para participar en una serie de televisión sobre Rafael Escalona, cantante de vallenato. Carlos Vives interpretaría al protagonista. Tras este trabajo, Vives queda prendado del esplendor de este género tan típico de Colombia, dedicándose casi en exclusividad a este estilo musical.

¹²⁶ Programa de radio, cine o televisión en el que se dan, generalmente ilustradas, noticias de actualidad.

¹²⁷ El apellido Pupo, no carece de cierta sorna o ironía debido a que en Colombia, la connotación fonética de este apellido no muy común, clasifica directamente al personaje en una extracción social alta y lo aleja de la realidad de aquellos personajes humildes a los que está entrevistando.

¹²⁸ Nos narra la historia como protagonista de la misma, transcurridos seis años desde la misma.

¹²⁹ Retrospectiva al pasado que progresa de forma lineal hasta llegar al momento inicial del recuerdo.

¹³⁰ Personaje antioqueño, desempleado, cuyo “oficio” consiste en embaucar a gente haciéndola creer que prepara toda clase de remedios medicinales para múltiples males, generalmente preparados a partir de la extracción del veneno de la culebra que suele acompañarle.

¹³¹ Voz coloquial para denominar a los pertenecientes a la región colombiana de Antioquia. (No confundir con la tildada Antioquía, ciudad de Turquía).

¹³² “Yo quería que la película fuera coral, épica y de alguna forma espectacular. Yo pienso que al público hay que darle un poco lo mismo que le dan los americanos en sus películas, la misma emoción, las mismas imágenes fuertes visualmente. No le puedes escatimar al espectador los grandes momentos de la película, aunque resulten muy costosos, porque es lo que diferencia el cine de la televisión”. Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

causas últimas por las que se producen los desalojos: por la injusticia de la justicia¹³³ y por la “falta de estrategia de la clase inquilinal”¹³⁴.

Al traslado de la casa se han visto abocados por la injusticia, la ley en realidad los ampara, pero las argucias de Holguín los han dejado fuera de ella. Por tanto no es la ley la que va en contra de ellos, sino el que pretende el desalojo. Este es el rescoldo que lleva al "Perro" Romero a seguir creyendo en la ley y actuar conforme a sus dictámenes.

Es bien sabido el dicho popular de “quien hace la ley, hace la trampa”. La complejidad, en este caso, estribaría en encontrar la Justicia¹³⁵, con mayúscula. Desde que

¹³³ “La injusticia de la justicia” se ha convertido ya en una frase recurrente del ideario de la familia Cabrera. Siempre se topan con ésta. La única manera de rebasarla es haciendo su revolución a través del cine. “Esta frase es del personaje de "El culebrero", (Gustavo Calle Isaza) que en la película hace de narrador, y que es quien hace que la historia sea creíble, pues el esta contando algo y la película ilustra lo que el cuenta, así sea difícil de creer. En Colombia los culebreros son generalmente vendedores de productos populares y son muy buenos habladores, muy exagerados y simpáticos, la expresión es propia de uno de ellos, pero desde luego tiene un sentido para mi, mas allá del que le da el personaje: la justicia no necesariamente es justa, puede ser manipulada, como en el caso de que se ocupa la película”. Así nos lo expresa, en entrevista inédita vía e-mail, Sergio Cabrera el 23 de julio de 2014.

¹³⁴ Así lo dicen textualmente en el film.

¹³⁵ La Justicia es una de las cuatro virtudes cardinales, que inclina a dar a cada uno lo que le corresponde o pertenece. (Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua). El jurisconsulto Domicio Ulpiano definía la justicia como “iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum quique tribuendi” (La justicia es una constante y perpetua voluntad de dar a cada uno lo suyo). “La justicia es una necesidad social, porque el derecho es la regla de vida para la asociación política, y la decisión de lo justo es lo que constituye el derecho”. Aristóteles. *Política*. Libro Primero, Capítulo Primero, Origen del Estado y de la Sociedad. Ulpiano, *Digesta* 1,1,10 pr. <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc03017.htm> (Consultado el 6 de agosto de 2014).

“Muchos doctos varones estiman que hay que tomar como punto de partida la ley, y quizá sea lógico siempre que se entienda que como ellos definen, la ley es la razón fundamental insita en la naturaleza que ordena lo que hay que hacer y prohíbe lo contrario”. Cicerón. *De Legibus*, 1,17,a. Cita recogida por el Académico Juan B. Valles de Goytisolo en su comunicación *El Derecho como ciencia moral y como moderador de la política y la economía*, en el Congreso de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de 1999. <http://www.racmyp.es/R/racmyp/docs/anales/A76/A76-27.pdf> (Consultado el 6 de agosto de 2014).

Montesquieu¹³⁶ enunció su teoría¹³⁷ ésta ha podido contemplar su mancillamiento constante. Incluso después de acabar con el Absolutismo, la división entre los tres Poderes (legislativo, ejecutivo y judicial) es tan sólo un espejismo. Hablar de justicia es harto complejo si los que elaboran las leyes son los mismos que las ejecutan y a su vez eligen parte de los jueces que designan a los demás. La imparcialidad y asepsia que requiere no puede darse si los propios legisladores no son capaces de eliminar esa “trampa”, o peor, la dirigen hacia intereses mezquinos que pueden revertir posteriormente en el beneficio propio. No es posible encontrarla si durante la mayor parte de la historia ésta ha estado sujeta y dirigida por unos pocos que han ostentado el poder con fines nada virtuosos. No cabras entonces esperar más Justicia que la Divina. Y si el que ansía la Justicia no creyera en Dios, ni eso.

El comunismo aspira a la revolución del pueblo¹³⁸, de la clase obrera, que, habiendo sufrido en su piel las injusticias de los potentados, pretende tomar las riendas del Estado

¹³⁶ Charles Louis de Secondat, Barón de Montesquieu (Château de la Brède 1689-París 1755). Filósofo, cronista y pensador político francés de la Ilustración, que recoge, en una de sus principales obras, *El espíritu de las leyes*, la teoría de la separación de poderes. “En cada Estado hay tres clases de poderes: el legislativo, el ejecutivo de las cosas pertenecientes al derecho de gentes, y el ejecutivo de las que pertenecen al civil. Por el primero, el príncipe o el magistrado hace las leyes para cierto tiempo o para siempre, y corrige o deroga las que están hechas. Por el segundo, hace la paz o la guerra, envía o recibe embajadores, establece la seguridad y previene las invasiones; y por el tercero, castiga los crímenes o decide las contiendas de los particulares. Este último se llamará poder judicial; y el otro, simplemente, poder ejecutivo del Estado [...]. Cuando los poderes legislativo y ejecutivo se hallan reunidos en una misma persona o corporación, entonces no hay libertad, porque es de temer que el monarca o el senado hagan leyes tiránicas para ejecutarlas del mismo modo. Así sucede también cuando el poder judicial no está separado del poder legislativo y del ejecutivo. Estando unido al primero, el imperio sobre la vida y la libertad de los ciudadanos sería arbitrario, por ser uno mismo el juez y el legislador y, estando unido al segundo, sería tiránico, por cuanto gozaría el juez de la fuerza misma que un agresor. En el Estado en que un hombre solo, o una sola corporación de próceres, o de nobles, o del pueblo administrase los tres poderes, y tuviese la facultad de hacer las leyes, de ejecutar las resoluciones públicas y de juzgar los crímenes y contiendas de los particulares, todo se perdería enteramente”. Montesquieu. *El espíritu de las leyes*. 1748. <https://historiasociologia.wordpress.com/2010/12/18/montesquieu-separacion-poderes-1/> (Consultado el 6 de agosto de 2014).

¹³⁷ “Donde hay poca justicia, es peligroso tener razón”. D. Francisco de Quevedo y Villegas.

¹³⁸ “Me da tristeza la forma como la inteligencia colombiana -me refiero a la izquierda- se ha sacrificado en aras de una lucha sin frutos. Ha muerto mucha gente valiosísima. Si, en vez de gastar sus esfuerzos en una guerra estéril, los hubiera gastado en una democracia, seguramente seríamos un país más avanzado y más cerca de lo que soñábamos hacer, cuando empezó la lucha armada. [...] El comunismo es un bonito sueño. Alguien decía que es una buena receta mal cocinada”. Sergio Cabrera en http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html (Consultado el 21 de julio de 2014).

para alcanzar la verdadera justicia¹³⁹. Por tanto se puede decir que no es tanto un asunto de Justicia como de corrupción de la misma que, una vez arribada al poder, perdería su



Fig. 17: Fotograma de *La estrategia del caracol*

¹³⁹ “La idea política de la película era también mostrar que la izquierda puede y debe ser más creativa filosófica y ideológicamente que andar siguiendo las mismas líneas y las mismas instrucciones de siempre. La izquierda colombiana y el partido comunista aprovechan este tipo de problemas como los desalojos para hacer proselitismo político pero con una actitud pasiva y vieja en el aspecto ideológico, siguiendo el viejo esquema. La película era un intento de mostrar que vale la pena tener soluciones nuevas y más creativas, y privilegiar un poco el concepto de la solución individual sobre la colectiva, organizativa”. Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

virtuosismo y la letra mayúscula con la que se escribía este bello término, se esfumaría y acabaría raída por los intereses bastardos de quienes detentan el tan ansiado mando¹⁴⁰.

El desalojo de la Pajarera, ha dejado atrás un muerto, una víctima inocente, un niño. De nada han servido las barricadas, la lucha armada, la resistencia¹⁴¹. Al final, cogen sus bienes, cogen sus arreos, cogen sus esperanzas y se van.

En la Casa Uribe también habrá una víctima mortal, D. Lázaro¹⁴², enfermo, en un estado casi vegetativo. Pero esta vez la bala que le quite el último halo de vida que le queda, la disparará su mujer, Eulalia, en un acto desesperado por preservar lo único que les queda si los desalojan, la dignidad. Llevan toda la vida sufriendo. No más.

Ironías de la vida, el Dr. Romero, creyó evitar el desalojo aduciendo el delicado estado de este vecino. Sólo fue un espejismo y todo lo que consigue es una rémora en el desahucio.

¹⁴⁰ “Adoptando el principio que todos éstos alegan en su favor, la pretendida soberanía debería evidentemente residir en el individuo que por sí solo fuese más rico que todos los demás juntos. Y asimismo, el más noble por su nacimiento querría sobreponerse a todos los que sólo tienen en su apoyo la cualidad de hombres libres. La misma objeción se hace contra la aristocracia que se funda en la virtud, porque si tal ciudadano es superior en virtud a todos los miembros del gobierno, muy apreciables por otra parte, el mismo principio obligaría a conferirle la soberanía. También cabe la misma objeción contra la soberanía de la multitud, fundada en la superioridad de su fuerza relativamente a la minoría, porque si por casualidad un individuo o algunos individuos, aunque menos numerosos que la mayoría, son más fuertes que ella, le pertenecería la soberanía antes que a la multitud. Todo esto parece demostrar claramente que no hay completa justicia en ninguna de las prerrogativas a cuya sombra reclama cada cual el poder para sí y la servidumbre para los demás”. Aristóteles. *Política*. Libro Tercero, Capítulo VII, Continuación de la Teoría de la Soberanía.

¹⁴¹ La misma lucha armada a la que Sergio Cabrera y su padre, dedicaron parte importante de su vida. “Me retiré cuando tenía 22 años. Hay mucha gente que se vincula a organizaciones fanáticas de izquierda o derecha, porque los fanáticos están hechos todos del mismo material. Normalmente, cuando uno está joven, empieza a tener deseos de cambiar el mundo. Yo soy de aquella generación que Bernardo Bertolucci definió muy bien: uno se acostaba pensando que al amanecer el mundo podía haber cambiado y ahora ya sabemos que eso no es posible. Pensaba que, si era necesario, había que llegar a las armas, porque también es verdad que en este país, hace 40 años, tampoco había democracia auténtica. El país ha cambiado. Hoy es una democracia donde se permite que gente que opina diferente llegue al poder, como Petro, Navarro y otros. Ahora hago películas y sé que no voy a cambiar el mundo con una película, pero las reflexiones ayudan a pensar”. Entrevista a Sergio Cabrera en http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html (Consultado el 21 de julio de 2014).

¹⁴² D. Lázaro Eccehomo Mora Blanco, nacido en Filandia (no Finlandia), Departamento de Quindío. Ecce Homo, “he aquí el hombre”. Así es presentado Jesús de Nazaret por Poncio Pilatos ante el vulgo para decidir sobre su destino, tras haber sido torturado y coronado con espinas. El nombre Eccehomo es común en la región cafetera de Caldas, pero es claro que su elección para con este personaje no es una mera casualidad.

D^a. Eulalia intentará que su marido sea por segunda vez el artífice de la suspensión de la marcha. Conseguir ese aplazamiento ha sido lo más importante que Lázaro ha hecho en los últimos tiempos. Ha sido una acción del vecino por el bien común. Eso llena de orgullo a su mujer que se siente decepcionada cuando su esposo “deja de trabajar”. Lázaro ha sido eslabón fundamental en la estrategia, un obrero al servicio de la comunidad que ahora es desposeído de la dignidad que le ha aportado su “trabajo”. Ya puede morir tranquilo.

El personaje que encarna los valores de la clase obrera, de la perseverancia por la defensa de la dignidad, de la libertad, el líder que debe motivar a su “rebaño” a luchar por lo único que tienen, es D. Jacinto Irbaburen¹⁴³, interpretado por Fausto Cabrera, padre del director del film. D. Jacinto y D. Fausto tienen mucho en común¹⁴⁴. Desde que aparece, se nos presentan indicios de que D. Jacinto es español¹⁴⁵, como que escucha la Ópera Carmen de Bizet¹⁴⁶ en el Acto II, del Toreador; o el acento de España que, si bien es cierto que es prácticamente nulo, dado que Fausto Cabrera lleva viviendo en Colombia casi toda la vida, sí se deja sentir en alguna “c”/“z” furtivas que en Colombia serían pronunciadas como “s”. Es manifiesta ésta, su nacionalidad, cuando, nostálgicamente, hace referencia a que en España, en octubre (mes en el que se encuentran), es otoño;

¹⁴³ A pesar de que en los datos que hemos encontrado, referentes a Don Jacinto, en esta investigación, lo citaban con el apellido de Ibarburen, hemos podido comprobar, gracias al guión original, que en realidad es Irbaburen. Llama la atención el parecido entre este apellido y el de Dolores Ibarruri. La que en su día usó el pseudónimo de Pasionaria, fue dirigente del Partido Comunista Español durante la II República y la Guerra Civil.

¹⁴⁴ Tienen tanto en común que Sergio Cabrera explica que la película rinde honores a su padre: “El film es un homenaje a mi padre, a su manera de ver la vida y que en parte refleja la actitud de uno de los personajes, Don Jacinto, que él mismo interpreta. La historia y el conjunto del film es un poco anarquista porque entre las cosas que lamento de mi militancia orgánica se encuentra el hecho de no haber sido creativo y de haber sucumbido a la tentación de seguir siempre instrucciones de otros”. Sergio Cabrera en un “Press book” editado por Cine MUSSY (Madrid, España), facilitado por el propio director de cine.

¹⁴⁵ En su entrevista, Mariel Guiot le pregunta por la intencionalidad de referirse directamente a los republicanos españoles, a lo que el director de cine le contesta: “Sí, está el himno anarquista y la bandera de la C.N.T. y en el cuarto de Jacinto hay un cuadro de Durruti, el dirigente anarquista. Sí, claro, los españoles saben inmediatamente que él es español. Pero lo que quiero decir es que no me preocupé en el sentido tradicional de hacerle decir cosas como “Cuando yo vivía en Madrid...” y para este personaje, ser español es un accidente más de todos los que ha tenido en su vida, no es un militante español sino un militante de las causas justas”. <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

¹⁴⁶ Esto además de ser un guiño hacia España lo es también hacia Francia, país que interviene activamente en la producción de la película. Éste no es un hecho aislado. En la radio sintonizan con frecuencia la transmisión del Tour de Francia.

cuando cubre el féretro de Lázaro con la Bandera de la C.N.T. o cuando se refiere a su intervención en la Guerra Civil.

Jacinto es anarcocomunista, militante en la Confederación Nacional del Trabajo. Es un señor de carácter fuerte, que cree en la lucha armada de clases, que desde el principio sabe que la ley no va a estar de su parte y que no será gracias a ésta como logren conservar su casa. No descarta una actuación beligerante, pero no fundamentada en sí misma, sino como apoyo a una estrategia más compleja que no desencadene el fatuo final de los habitantes de la Pajarera.

Pero no es el único personaje de la película que participa de esa ideología. Justo es un comunista convencido, que cree firmemente en los ideales de la utopía comunista frente a la posición radical a la que le ha llevado la propia experiencia de vida de Jacinto. Justo cree en la revolución ideológica, incluso increpa a Jacinto que su actuación es “terrorismo, acciones individuales a espaldas de las masas”. Es una acción individual que será compartida con el resto de los vecinos y que les llevará a librar una batalla capaz de destruir para volver a construir¹⁴⁷.

Como el mismo Sergio Cabrera dice, lo que se plantea en *La estrategia del caracol* es una revolución¹⁴⁸. Es el mismo germen que tuvo en su juventud y que le llevó a la guerrilla. El

¹⁴⁷ La profesora de la Universidad de Cadiz, M^a. Dolores Pérez Murillo, en su artículo *La historia reciente de Colombia a través de su cine*. En *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*, puntualiza: “Defiende desde posturas individuales, más tarde compartidas con y por el grupo, la necesidad de librar pequeñas batallas, únicas posibles en una sociedad mezquina para con los colectivos sociales e individuos desfavorecidos. La actitud de este personaje nos induce a pensar que la utopía es realizable cuando con decisión se camina hacia ella. Ideó la “estrategia del caracol” y, una vez realizada con éxito, no se jacta sino que pone los pies en el suelo, ilusionado, pero apuntando certeramente que: *falta todo por hacer*”. PÉREZ MURILLO M^a Dolores, “La historia reciente de Colombia a través de su cine”, *Procesos Históricos* 14 (julio-diciembre 2008). (versión *on line*: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20071401> (Consultado el 1 de diciembre de 2013)).

¹⁴⁸ “La guerra da forzosamente justicia y prudencia a los hombres que se embriagan y pervierten en medio de las ventajas y de los goces del reposo y de la paz”. Aristóteles. *Política*. Libro IV. Capítulo XIII. De la igualdad y de la diferencia entre los ciudadanos en la ciudad perfecta. DE AZCÁRATE Patricio, *Obras de Aristóteles*, tomo 3, Madrid, 1873, pp. 152-157.

mismo que hizo que volviera desilusionado de ella¹⁴⁹. El mismo que hizo que se diera cuenta de que uno no cambia al mundo. Pero esta vez la revolución sí que triunfará.

Para Holguín recuperar la casa es una cuestión de dinero. El desalojo de la Pajarera fue meramente una excusa para facilitar el de la colindante, pero en esta ocasión, además, la Casa Uribe tiene un gran valor arquitectónico por lo que la transacción de ésta es, económicamente, más rentable¹⁵⁰.

Mantener la casa, para los que habitan en ella, es una cuestión de dignidad, de orgullo, de amor propio. Diga lo que diga la ley, o el que la aplica, esa casa es suya y si ellos se van, la casa también. O es para ellos, o no es para nadie.

Aquí está la estrategia de la clase inquilinal que demanda el culebrero para acabar con los desahucios¹⁵¹. Es una maniobra sin precedentes y, tal como lo lamenta Gustavo Calle, sin consecuentes. Uno no hace la revolución, pero muchos, unidos por un ideal común, sí. Y qué mejor ideal que el de conservar la dignidad de cada uno.

¹⁴⁹ “Cumplí 19 años en un campamento guerrillero y lo hice por un auténtico deseo de ayudar a cambiar el país. Cuando llegué al monte, y no llevaba ni un mes, empecé a ver que eso no era lo que buscaba, tenía la sensación de haberme subido en el bus equivocado y de que el bus empezaba a alejarse de la ruta que yo quería. Era difícil reconocerlo porque era una derrota personal. Me explico: ¡le había apostado tanto a ese camino! Y de pronto me encontré sin libertad, sin dinero, sin papeles y vigilado permanentemente. No es un sitio donde usted puede decir que se va pasado mañana...”. Entrevista a Sergio Cabrera en http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html (Consultado el 21 de julio de 2014).

¹⁵⁰ Gustavo Calle Isaza hace una descripción detallada de las dependencias de la Pajarera y de la Casa Uribe juntas. Porque pertenecen al mismo dueño y porque la primera sin la segunda no es nada. “Esas dos casas sumaban 48 cuartos, 2 aljibes, 6 inodoros, 5 patios, 84 ventanas, 41 puertas, 1.260 metros lineales de madera y 14.565 tejas francesas”. Así puede hacerse el espectador, además, una idea de la magnitud de la “mudanza”.

¹⁵¹ “Un grupo de cien personas no se puede llevar una casa en un mes, ni en tres meses ni en un año, y mucho menos con una grúa. La película está hecha de tal manera que parezca posible. Esa es una de las razones por las que yo decidí utilizar el personaje del narrador, que es un culebrero, un hombre que tiene fantasías. El es quien cuenta la historia y vemos lo que cuenta, es verdad que lo cuenta pero no tiene por qué ser exactamente real. Cuando empezamos a escribir el guión, Jorge Goldenberg, un guionista argentino muy importante que es muy amigo mío, me decía: “Esta historia es fantástica, muy linda, pero no te metas en este proyecto porque es imposible.” Luego él se fue metiendo en el proyecto y me ayudó a encontrar los mecanismos narrativos y fue él quien me dijo que esta historia no podía contarla yo sino un personaje que puede decir que con una grúa de madera se llevaron una casa”. Entrevista a Sergio Cabrera en <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

D. Jacinto es consciente de que la operación ha de llevarse a término por todos los vecinos. La ilusión, la fe, la alegría y el trabajo de cada vecino, aunados en uno solo, es lo que puede hacer que ésta funcione. Ellos no van a abandonar esa casa. La casa Uribe es donde han vivido casi toda su vida, es parte de ellos, es una más de ellos. Si ellos se van, la casa también. Esa es la “estrategia del caracol”, se llevan su casa allá donde vayan.



Fig. 18: Dibujo de la estrategia

En un “operativo relámpago”¹⁵² desmontarán la casa, pieza por pieza, como si de un rompecabezas se tratara. Gracias a dos grandes andamios (uno en la Casa Uribe y otro, en un patio de una casa abandonada, a dos manzanas), trasladarán cada uno de sus elementos atravesando “el espacio aéreo”¹⁵³ de una tercera casa, para llevarlo al terreno

¹⁵² Así lo denomina D. Jacinto. Es un término de guerra que designa una estrategia que evita la reacción del adversario.

¹⁵³ El "Perro" Romero le pide permiso a los inquilinos de la casa sobre la que van a pasar las “dependencias” de la Casa Uribe para pasarlas por encima. Es una muestra más de la importancia que tiene para este personaje hacer las cosas de acuerdo con la ley, aunque no sea una ley civil escrita, es un código moral del buen hacer.

que han adquirido a las afueras de la ciudad para volver a construirla. Toda una gesta, como la denomina el paisa.

Para plantear el plan de actuación, Jacinto establece una jerarquía en la importancia e influencia que unos vecinos ejercen sobre otros. Así, el primero al que narra la actuación prevista es al "Perro" Romero, y tras éste, será D^a. Trinidad, a la que cariñosamente llaman Misía¹⁵⁴ Trina, la que deba dar su beneplácito. La señora Trinidad es la que más años lleva viviendo en el inmueble, más de cincuenta. Tendría derecho de reclamar en propiedad el inmueble, pero el Dr. Holguín no "sólo le quita la casa, sino también los años". El expolio va mucho más allá de lo meramente material. D. Jacinto la cita en el teatro¹⁵⁵ en el que éste trabaja de tramoyista¹⁵⁶. Es el Teatro Colón de Bogotá.

El pueblo colombiano, como anticipamos, es profundamente religioso y en el film, concretamente, se muestran aspectos de asimilación entre la religión (en este caso la cristiana católica) y el comunismo, aunque en la teoría más estricta sean ideologías antagónicas. Ambas dan especial relevancia a la importancia de la comunión. Los primeros como un acto de fe que les lleva a Dios a través de la Eucaristía; los segundos

¹⁵⁴ Tratamiento cariñoso que se aplica a señoras mayores, generalmente en las zonas rurales. Posiblemente responda a la contracción de "Mi Señoría".

¹⁵⁵ El hecho de que D. Jacinto trabaje en el teatro no puede ser considerado como una mera coincidencia, sino que debe atribuirse al parecido intrínseco entre Fausto Cabrera y el personaje al que interpreta. Ambos son españoles, se dedican al teatro, son comunistas, favorables a la lucha armada...

¹⁵⁶ "Es además la primera vez que una película colombiana se estrena comercialmente en España. Pero mira, tan pocas esperanzas tenía yo de que se estrenara aquí que no se dice en la película que Jacinto es español. Los colombianos lo entienden inmediatamente por el poco acento que le queda a mi padre. Pero me gustaba la idea de que quedara un poco en el aire; éste es un español que se ha integrado al país en el que vive y que ha vuelto suyos los combates de su colectividad. Eso me parece bonito y también ha sido muy bonita la forma en que se ha recibido la película en España, donde los espectadores en los Festivales de Valladolid, de Huelva, de Valencia, se vuelven colombianos (risas): este español logra que se solidaricen con la causa. Y claro, no creo que sea un problema de nacionalidad sino que este espíritu de resistencia del hombre que sueña con un mundo mejor y que piensa que vale la pena luchar por cambiar las cosas es una forma de volver a apostar por el futuro. Yo siento que en los últimos años el cine americano al 100% y el cine europeo en su gran mayoría ha tomado una vía pesimista o por lo menos escéptica respecto a la vida. Y efectivamente, este espíritu de la película conmueve mucho a la gente aquí en España. Yo desde luego me eduqué en una familia de exiliados que militaban, que se reunían y soñaban con regresar a España y cuando por fin murió Franco y pudieron volver, se quedaron porque ya eran colombianos. Esta película es de alguna forma un homenaje a mi padre, un luchador que además era director de teatro, de ahí la idea de que fuera tramoyista en la película". Entrevista a Sergio Cabrera en <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

como una participación mutua de los unos con los otros como parte de la misma articulación, del mismo cuerpo. Dos momentos iluminan estas ideas. El antagonismo entre comunismo y cristianismo lo pone de relieve D. Jacinto cuando es el único que permanece de pie ante el milagro de D^a. Trinidad; y la asimilación entre los dos idearios se hace patente cuando, en plena eucaristía, tras la consagración, D. Jacinto saldrá al altar para explicar su plan.

Esta gráfica ilustración de la delgada, pero profunda, línea que separa el cristianismo del comunismo, nos lleva directamente a reflexionar sobre los conceptos que esgrime la Teología de la Liberación¹⁵⁷, precisamente surgida en Iberoamérica, y más concretamente en 1968 en la Conferencia de Medellín (Colombia), de donde es oriundo Sergio Cabrera. Es precisamente en una cultura como la iberoamericana, tradicionalmente religiosa pero con conflictos y desigualdades sociales de hondo calado, donde tales ideas encontraron el caldo de cultivo ideal para aunar dos corrientes de pensamiento, en el papel, irreconciliables.

Los habitantes de la Casa Uribe creen en la Justicia Divina y ésta cree en ellos. Y así se lo demuestra con varias señales a lo largo de toda la acción. Fray Luis (el fraile que atiende la dirección espiritual de las vecinas del inmueble¹⁵⁸) apoyará su operación y será incluso nombrado jefe de finanzas; en el trasteo, encuentran un cofre cerrado con Ornamentos Sagrados de la liturgia católica; y, lo más significativo a este respecto, a la señora Trinidad se le “aparece la Virgen”.

Tal vez sea solamente una mancha de humedad en la pared¹⁵⁹, pero D^a. Trinidad ve mucho más en ella. Es la señal que le pide a las Ánimas del Purgatorio para apoyar o no la estrategia de D. Jacinto. Si la propiedad de la casa recae en su dueño, esta imagen de la Virgen caerá en sus manos. Hay que salvar el milagro, hay que llevarse a la Virgen.

¹⁵⁷ Teología de la Liberación o Corrientes Cristianas de Base. Corriente teológica de inclinación marxista, surgida tras el Concilio Vaticano II en la Conferencia de Medellín en 1968 de la mano de diversos sacerdotes iberoamericanos y españoles y que se basa en la liberación de los más pobres (que son los elegidos de Dios) del yugo capitalista que los oprime.

¹⁵⁸ Curiosamente la religión será vista como algo concerniente a las mujeres, siendo éstas las que conformen la parroquia de Fray Luis, exenta prácticamente de presencia masculina.

¹⁵⁹ “También está la historia de la aparición de la Virgen, que se supone que es una mancha de humedad aunque tú no tomas partido... Yo pienso que es por la humedad. (risas)” Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

Comienza así una de las escenas más bellas del filme. Todos los vecinos, sin excepción, ayudan a construir los andamios y a desmontar el inmueble. Todos juntos, en comunión, como miembros de un engranaje en el que cada uno es indispensable para la actuación del siguiente, sin distinción de sexo, edad, condición... No importa. Todos son los obreros de una revolución que les llevará, con apenas ningún medio, a la victoria. Es una hazaña espectacular, conmovedora y magníficamente aderezada por la música de Germán Arrieta.

Pero, a pesar de sus esfuerzos, de su trabajo, de su ilusión, siguen topándose con su principal enemigo, el tiempo. Y otra vez, el “Perro” Romero tendrá que urdir alguna estratagema para demorar un poco más el desalojo. Y el plan es brillante. Un día más, que les den un día más y les entregan su casa pintada.

Desde el principio la película está planteada como una revolución, es la guerra¹⁶⁰. Y ¿qué guerra no tiene una gloriosa batalla final? En esta ocasión también la habrá. Pero es un litigio límpido, sin muertes, sin heridos físicos. Porque para el dueño es una cuestión de dinero y poder. Pero para los habitantes es una cuestión de sentimientos y de dignidad. Ahí sí lo hieren. En lo más profundo de su amor propio y de su dignidad. Por no poder soportar cómo unos cuantos, a los que considera indocumentados y poco menos que escoria, sin recursos, ni influencias, con la ley y cuanto hubiere en contra, hayan podido realizar tan magnífica epopeya.

D. Jacinto es el comandante, el timón. Prepara un golpe decisivo. Pone en práctica todas las artes bélicas aprendidas durante la Guerra Civil en España. Adquiere material de guerra (explosivos, granadas...)¹⁶¹, prepara a sus camaradas, les da las instrucciones y quedan listos para el combate.

¹⁶⁰ Es la guerra, y así lo expresa H. Dorado en su guión original inédito: “CUARTO DE DOÑA ISABEL. INTERIOR. DÍA. Misía Trina, Arquímedes, El Paisa, Dimas, Doña Isabel, Fray Luis, Jacinto y habitantes de la Casa Uribe. Misía Trina coloca sobre la emita de su cuarto una sonriente marrana de barro de la chamba. En la mano trae un martillo que le entrega a Fray Luis. La gente ha traído sus objetos de valor y hace cola como en una colecta de donaciones para la guerra”.

¹⁶¹ Curiosamente lo compra en una carnicería. El espectador podría de este modo pensar que la estratagema de D. Jacinto es una batalla fiera y sangrienta, una auténtica carnicería. Sergio Cabrera nos aclara: Es una metáfora visual, en un país como Colombia, hay contrabandistas y vendedores ilegales de armas, nos pareció interesante unir la figura de las armas con la de la muerte que esta presente en la carnicería”. En entrevista inédita que nos fue concedida por el director del film, el 23 de julio de 2014.

El viernes 31 de octubre a las ocho¹⁶², las autoridades pertinentes se disponen al desalojo. Requieren al Dr. Romero para presentar las alegaciones, si las hubiere. Pero el “Perro” Romero se retira ante el asombro de todos.

El enemigo canta la victoria demasiado pronto. Cuando se disponen a entrar en la Casa Uribe, una fuerte explosión se lo impide. Los muros de la fachada del inmueble se derrumban y dejan ver el lote, absolutamente vacío y, al fondo, en la colindante de su casa con la convecina posterior, una fachada dibujada y una inscripción:

“AHÍ TIENEN SU HIJUEPUTA¹⁶³ CASA PINTADA”.



Fig. 19: Fotograma de *La estrategia del caracol*.

¹⁶² “En la película no hay ninguna indicación concreta de fecha, salvo el que los hechos que se relatan ocurrieron seis años antes. ¿En qué año se supone que transcurre?: Bueno, se supone que ocurre ahora, cuando empieza la película. Pero en realidad podría suceder dentro de seis años porque esta situación sigue hoy en día igual; así que la película podría ser un poco futurista, transcurrir en el 2000 y hablar del 94”. Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

¹⁶³ En Colombia referido a “hijo de puta”, expresión soez de desprecio hacia alguien considerado mala persona.

La injusticia de la justicia

“Piensa globalmente, actúa localmente”¹⁶⁴. Esta frase que fue enunciada en un contexto urbanístico, se ha convertido en un mantra de otros ámbitos como los sociales o medioambientales. Tanto que podemos extrapolarla al ámbito cultural y, puntualmente, al cinematográfico.

Al aplicarla concretamente a *La estrategia del caracol*, podemos apreciar, de una manera diáfana, cómo una historia eminentemente local y ceñida al contexto de las costumbres e idiosincrasia del pueblo colombiano, constituye una historia que puede ser perfectamente compartida por cualquier pueblo o comunidad que sufra una situación de injusticia social. Condición ésta que debería cumplir cualquier película: contar una historia universal desde una experiencia local.

Esta interacción de dos magnitudes, en la que la mayor es determinante para la menor, pero en la que es mediante la más pequeña como llegamos a la de mayor tamaño, se remonta hasta los albores del Renacimiento, del renacer del Mundo Antiguo, en los que ya se planteaba la existencia del ser humano como un microcosmos influido por los devenires del universo, que constituía el macrocosmos.

El trasfondo último de la película nos lleva hasta esta analogía. Pero, por si se nos escapara llegar directamente a tales pensamientos, Sergio Cabrera nos remontará a tal idea a través de dos matices concretos¹⁶⁵. Dos hombres, dos nombres de la Antigua Grecia, relacionados con las humanidades, la física y la astronomía, y cuya estela permanecerá latente hasta ser recuperadas durante el siglo XVI. Arquímedes y Diógenes

¹⁶⁴ “Think Global, Act Local”. Dicho atribuido al inglés Patrick Geddes a principios del siglo XX, originalmente para tratar aspectos urbanísticos y posteriormente extrapolada a otros ámbitos tales como el medio ambiente, los negocios u otros aspectos de la sociedad.

¹⁶⁵ “Arquímedes es porque los ciclistas en sus bicicletas usan la palanca, y Diógenes porque maneja la luz a través de sus espejos”. Entrevista inédita a Sergio Cabrera el 23 de julio de 2014. Éstos no son los únicos nombres que se escogen con sentido, de hecho, casi todos lo tienen en *La estrategia del caracol*: Hermes es el mensajero, Gloria es una bella muchacha, Doña Trinidad es muy religiosa, Gustavo Calle Isaza es frecuentemente desahuciado de sus hogares (como él mismo expresa, lo echan otra vez a la calle), Dimas es el “buen” ladrón...

son dos personajes en este film. Podrían ser dos nombres escogidos al azar, pero la función de los personajes que los encarnan en la película, unida a los rasgos definitorios de las personalidades de ambas figuras de la Antigüedad, no nos dejan duda sobre que la elección de estos nombres no ha sido un encuentro fortuito¹⁶⁶. Arquímedes fue reconocido por sus inventos entre los que se encuentran el tan afamado sistema de poleas y diversas armas de asedio. En la película, es fundamental el uso de las poleas para llevar a cabo el trasteo y Arquímedes será la mano derecha de D. Jacinto durante las estrategias de guerra. Diógenes fue un filósofo griego conocido por hacer de la pobreza extrema su mayor virtud. Los habitantes de la Casa Uribe están desposeídos de cualquier lujo de la sociedad, no tienen más riqueza que su honor.

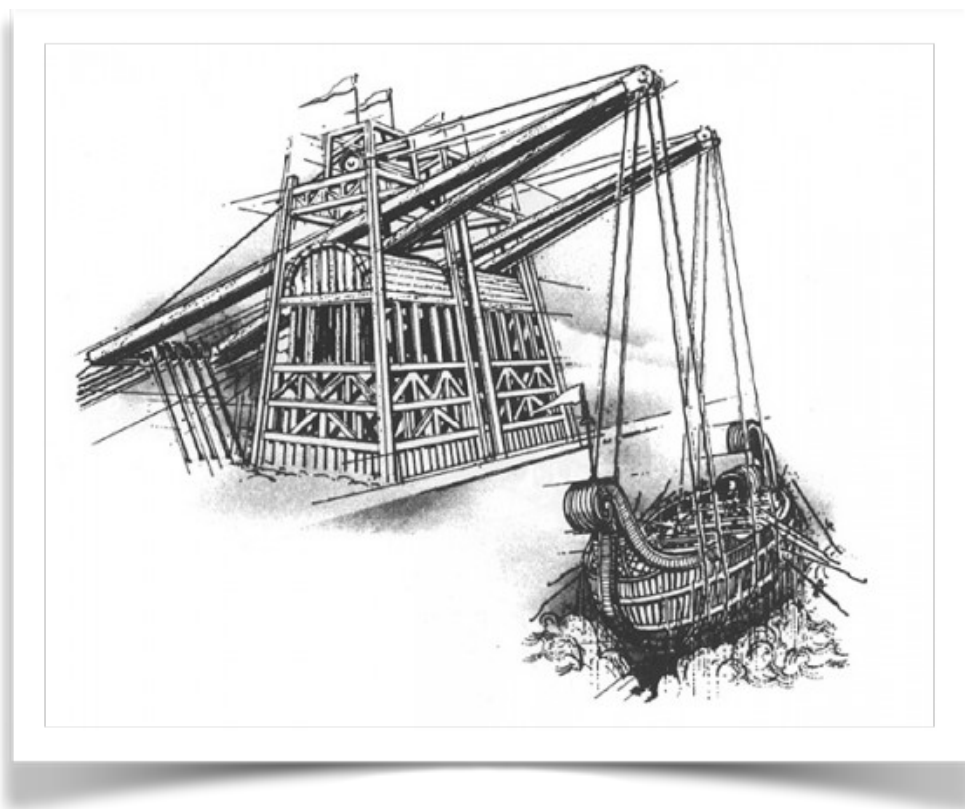


Fig. 20: Garra de Arquímedes

¹⁶⁶ Tras percatarme de que los nombres de los personajes de *La estrategia del caracol* no eran fortuitos quise corroborarlo con el propio autor del guión. Así lo certifica Humberto Dorado en conversación inédita, vía e-mail, con fecha 9 de marzo de 2016: “En el correo anterior usted “descubrió” la simbología de los nombres de los personajes de *La Estrategia del Caracol*, algunos son aleatorios y arbitrarios, pero tiene usted razón. Tengo la idea de que los nombres de los personajes deben tener una carga emocional, en primer lugar para ellos, en segundo lugar para el escritor, para el director, para el actor y para el público. La felicito por su atención”.

La justicia es atropellada por el poder¹⁶⁷. Aquellos que no tienen más arma que la verdad,

JACINTO	Usted ya sabe que por las vías legales vamos a perder.
EL PERRO	Entiéndame, Jacinto. Soy abogado...
JACINTO	Todavía no.
EL PERRO	Bueno, ya casi. Solo me falta la tesis... que por cierto... (EL PERRO SE ARREPIENTE). Perdóneme. Yo estoy hecho para pensar como abogado.
JACINTO	Entonces si vayamos buscando buscando para donde irnos. Porque que nos echan, nos echan.
EL PERRO	¿ Y qué ganamos con hacer lo que usted dice ?
JACINTO	Nuestra dignidad.
EL PERRO	Su estrategia tiene antecedentes, Jacinto.
JACINTO	Eso precisamente es lo que más me gusta. Doctor, hagamos una cosa: usted haga lo suyo, y yo lo mío. Si lo suyo no funciona, no importa. Si lo mío no lo convence, pues no lo hacemos. Pero por una vez tenga fe en las personas y no sólo en las leyes. Si usted es un hombre justo, me tiene que decir que sí.
EL PERRO	Está bien, Jacinto. Pero yo creo en la ley.

Fig. 21: Página del texto escrito por Humberto Dorado

¹⁶⁷ "Siento que Colombia es un país que de alguna forma asume sus problemas, no los esconde. Hay muchísimos países que hacen esfuerzos gigantescos por esconder los problemas de violaciones de derechos humanos, los problemas de criminalidad, de corrupción. Colombia no es un país de éstos, mantiene abiertas todas sus heridas y lo hace con un espíritu sano, buscando solucionarlos. Es un país que está en un proceso de cambio, un cambio doloroso y que trae violencia, una violencia que es también consecuencia de la herencia del pasado pero aún así, yo defiendo el concepto de que es una violencia mínima. La verdadera violencia está aquí en Europa, siempre ha estado aquí, está en Yugoslavia, es la violencia del nazismo de Hitler, de las dos guerras mundiales. Esto es violencia, lo nuestro es muy doloroso y lamentable pero son países que están terminando de ajustarse socialmente y están tratando de solucionar muchas injusticias y muchos problemas. Por eso yo digo que el país se parece más a la película que a lo que dice la prensa. En la película tratan de matar al abogado de los inquilinos pero es solamente un incidente dentro de un gran contexto de solidaridad social, de sed de justicia. Si hubiera un periodista que relatara la película, hablaría solamente de la golpiza del "Perro" Romero, y no de cómo termina la acción. No es que piense que vivo en un país maravilloso porque sé que tiene muchos problemas, pero Colombia es un país que se conoce muy poco y que está lleno de gente muy vital y con sed de superación, es un país interesante". Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

ni más fuerza que la de su pensamiento, tendrán que luchar en comunión, para poder preservar lo más importante, su dignidad¹⁶⁸.

No es la historia, pues, lo que hace de esta obra maestra de Sergio Cabrera una pieza única. Lo serán los rasgos propios del pueblo colombiano¹⁶⁹ (la cultura, la religión, el lenguaje...)¹⁷⁰ y, más concretamente, el marco en que se desarrolla, la capital de Colombia.

La historia que narrada en *La estrategia del caracol*, es una historia universal. Podría pasar en cualquier país del mundo. Que el poder arrasa con lo que se encuentra,

¹⁶⁸ “A los que no son nadie sólo les queda la fe en la justicia a la que acuden ingenuamente, cándidamente, resignadamente. No con ilusión, sino más bien con esperanza, porque hay hilos de la justicia que también los mueven ellos. Que se lo pregunten a los honestos y contarán de sinsabores, decepciones, marginaciones, cuando no de persecuciones más o menos directas, más o menos encubiertas”. MOLINA GARCÍA Antonio, *Los que no somos nadie*, Chiado Editorial, Madrid, 2013, p.15.

¹⁶⁹ “¿Eres consciente precisamente que el acento y determinadas expresiones o manera de hablar, por ejemplo el uso de los diminutivos, añaden encanto y comicidad a la película para el espectador español? Pero en Colombia pasa lo mismo porque esto está acentuado. No sólo las peculiaridades lingüísticas sino también determinadas características de los personajes. Pueden existir abogados malos pero tan ridículos como Mosquera, no. (risas) Yo definiendo una especie de influencia teatral en el cine y me gusta el cine hablado, no creo que la parte visual deba suplantar a la visual. Creo que se complementan y a mí me gusta que se hable mucho y que el lenguaje se vuelva casi música”. Entrevista realizada por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

¹⁷⁰ Hay que destacar la importancia del lenguaje en la película. A pesar de que en Colombia se habla español, el desconocimiento de la cultura colombiana y, particularmente, de diversos vocablos especialmente reiterativos en la misma, pueden dificultar la apreciación global del verdadero trasfondo de ésta. Se repite el término “sapo”, en frases como “¡vengan a sacarnos, sapos hijueputas!”. El “sapo” es el soplón, el chivato. Puede ser que a este vocablo se le de tal uso por tener el citado animal, la lengua larga. Así el “sapo”, larga más, cuenta más de lo que debiera. Como insultos propios de la jerga colombiana podemos destacar malparido; “pendejo” (que pese a ser un vello púbico designa coloquialmente un hombre estúpido, tonto); “carajo” (empleado como interjección que denota enfado rechazo); “hijueputa” (que literalmente sería hijo de puta) o “hijuepucha” (una derivación para paliar el aspecto mal sonante de la misma); el “putas” o el “patas” (para referirse al demonio); “manteco” (para referirse al género humano, ordinario, de poca categoría, cutre); “guaricha” (mujer fácil); bruto (tonto, lelo, ignorante); “lambón” (adulador capaz de arrodillarse para conseguir favores, proviene del verbo lamber, sinónimo de adular, hacer o decir lo que se crea que agrada al contrario); o “matatigres”, para referirse al matón, al encargado del trabajo sucio; chino (para referirse a un niño); o “impajaritamente” (ineludiblemente). También encontramos otros términos curiosos como: “polla” para referirse a una muchacha. En España, antiguamente, también se utilizaba con esta acepción, y es de ésta, combinada con la referencia a un señor de alto copete de este país del siglo XVI, llamado D. Gil Imón, que gustaba de pasearse con sus “pollas” (sus hijas, que al parecer eran de cortas entendederas), de donde nace el término “gilipollas”, tan utilizado en España.

aniquilando vilmente a la justicia y a las clases más populares, no es un hecho que se circunscriba a Colombia. Es una máxima en la vida.

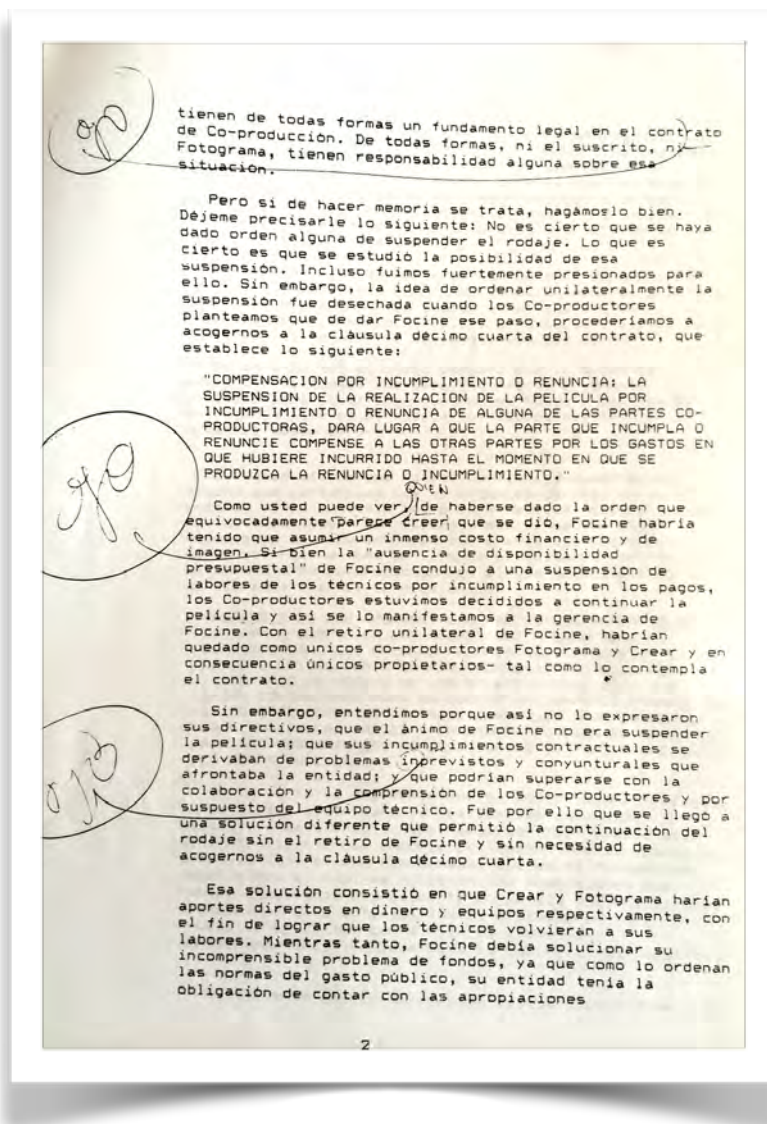
Los elementos que harán de ésta una película profundamente colombiana son los personajes y su personalidad. Pero hay un personaje que aparece en cada escena, que parece latente pero que habla más que los demás, que parece secundario, pero que es fundamental, en el que apenas se repara pero que es, realmente, el que hace que esta película sea la obra maestra que permanece intemporal hasta nuestros días: la ciudad de Bogotá.

Como anticipábamos en el comentario, la ciudad aparece desde el plano número uno de la película. Es el primer personaje que nos presentan, porque es en realidad el más importante. Pensar en *La estrategia del caracol* rodada en cualquier otra localización, con cualquier otro protagonista, con una cultura y un marco diferentes nos llevará a un resultado que nunca sería tan bueno. Porque todos estos elementos son un todo indivisible. Porque no es lo que nos cuentan lo que le confiere grandeza al film. Porque es cómo y quién lo cuenta. Es difícil que un “remake” de una cinta sea mejor que la original. Cuando una película, de cine independiente, con tinte local, antigua... ha sido exitosa, las grandes industrias del cine tienden a pensar que la pueden hacer de nuevo y mejorada. Lo primero es posible, lo segundo no, porque el alma es intransferible.

Competir con los presupuestos de algunas industrias del cine extranjeras es harto complicado, casi imposible. Competir con el alma de un país es, absoluta, total y contundentemente imposible. De hecho, *La estrategia del caracol*, se vio en una muy

difícil tesitura económica¹⁷¹. La producción se sostenía básicamente, por el apoyo de

Fig. 22: Copia de la correspondencia con FOCINE



¹⁷¹ "Desde que se rodó la película hasta que estuvo completamente terminada pasaron cuatro años. Este es un caso anormal porque se trataba de una coproducción con FOCINE y por la crisis de esa entidad se paralizó por mucho tiempo. En el sector privado comenzamos a buscar soluciones, pero la verdad es que no encontrábamos fácilmente los mecanismos legales para continuar adelante con el proyecto. Lo normal es que una película como esta se monte, como máximo, en ocho meses. Filmé el ochenta por ciento en una primera fase, antes de quedarme sin dinero. Luego la rematé a razón de un cinco por ciento al año. El guión estaba estructurado por bloques autónomos de producción, la única manera de poder retomar el trabajo al cabo del tiempo. Es que en Colombia, si esperas a tener todo el dinero para rodar, no haces cine nunca. Hay muchas películas que no se han llegado a terminar. Entre otros, Gabriel García Márquez me devolvió la confianza que en un momento perdí al sentir que la película se había quedado vieja. Finalmente, la financiación la conseguimos porque tengo contactos con productores europeos. Me puse a la tarea de contactarlos y conseguí dinero de una empresa italiana. Con eso no me alcanzaba y entonces acudí al gobierno de Francia. A través del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Embajada de ese país, obtuve los recursos". En un "Press book" editado por Cine MUSSY (Madrid, España), que nos facilitó el propio director de cine.

FOCINE¹⁷², que tocó a su fin finalizando el rodaje¹⁷³. Fue la confianza, la ilusión y el trabajo común (sumadas a la inversión particular de Sergio Cabrera)¹⁷⁴ lo que hicieron posible su finalización. Los rasgos que definían a los personajes, saltaban del papel para arrastrar también a los actores y cuantas personalidades trabajaban en ella¹⁷⁵.

A pesar de todos los problemas, el resultado es inmejorable. Porque reinterpretarla, sacarla de su contexto, es quitarle el alma. Y este alma no se confiere aumentando el presupuesto.

¹⁷² Compañía de Fomento Cinematográfico creada en 1978, adscrita al ministerio de Comunicaciones de Colombia, para administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico, creado un año antes. Gracias a FOCINE se llevó a cabo una gran producción cinematográfica en el citado país Iberoamericano, hasta que en 1993, problemas administrativos dieron al traste con la empresa.

¹⁷³ “Hacerla no fue fácil. A esta película le tocó la agonía y muerte de FOCINE. La plata estuvo medida al mínimo y al final no hubo. Un gerente encargado nos comunicó la decisión de suspender la filmación por falta de dinero. Pero nosotros, con la ayuda de los técnicos y de los actores, de las tarjetas de crédito de los Cabrera, y de Silvestri en la postproducción, terminamos el trabajo. Y por esto tenemos una glosa en una no sé qué "ía" ". Salvatore Basile, actor y productor de cine y televisión, italo-colombiano, que ha participado en grandes películas como “La Misión”, interpretó a Matatigres en ésta, el esbirro de Honorio. El suyo es un testimonio en primera persona de la calidad de la película y de las faltas económicas a las que tuvo que sobreponerse. <http://m.eltiempo.com/opinion/columnistas/salvobasile/la-tecnica-del-caracol/12431201/1/home> (Consultado el 10 de julio de 2013).

¹⁷⁴ Sergio Cabrera nos explica: “Fue muy complejo, tuvimos que usar primero nuestros propios recursos, tarjetas de crédito y ahorros, pero cuando se nos acabó el dinero, tuvimos que detener el rodaje durante seis meses durante los cuales me dedique a hacer cine publicitario para juntar dinero con que terminar, la empresa donde trabajaba CREAR TV y su propietario Argemiro Guerra me ayudaron con recursos”. En entrevista inédita que nos concedió Sergio Cabrera, vía e-mail, el 23 de julio de 2014.

¹⁷⁵ “La película está hecha por un grupo de gente que cree mucho en las ilusiones, el equipo tanto técnico como artístico es un grupo de gente muy romántica. Y esto se llega a transmitir a unos niveles insospechados”. Entrevista realizada a Fausto Cabrera por Mariel Guiot (Madrid, junio 1994). <http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html> (Consultado el 22 de julio de 2014).

“El casting incluyó a todo el Gotha de la televisión y el teatro colombianos. Definitivamente, un reparto de lujo, que atemorizaría a cualquier productor, pero, al contrario de lo que pronosticaban en el medio, la valquirias, es decir, Vicky Hernández, Delfina Guido, Yolanda García y Florina Lemaitre, se portaron conmigo como verdaderas damas y no hubo en toda la película ¡ni un dime ni un direte! Había en el ambiente un deseo de colaborar con un producto que todos sabíamos iba a ser un hit, y lo fue. Todavía hoy, después de casi 20 años, es la película más premiada del cine colombiano (Berlín, Bogotá, La Habana, Huelva, Biarritz...). Y, más importante, la que tiene el récord de asistencia, con más de 1'600.000 espectadores”. Declaraciones de Salvatore Basile en el diario *El Tiempo*. <http://m.eltiempo.com/opinion/columnistas/salvobasile/la-tecnica-del-caracol/12431201/1/home> (Consultado el 13 de agosto de 2014).

El “Perro” Romero, tras la agresión que sufre, pierde la memoria temporalmente. Justo se lo recrimina diciéndole: “Dejé de enterarme de lo que pasaba desde el día en que usted perdió la memoria”, a lo que Romero le insta a decir qué día fue ése. Cuando Justo admite que no lo recuerda, Romero le dice: “Entonces no me joda, Justo. La memoria es asunto de cada uno”.



Fig. 23: Fotograma de *La estrategia del caracol*

La memoria, el pensamiento, el ser de una persona, su alma es, efectivamente, asunto de cada uno. Es personal e intransferible. No es cuestión de poder o de dinero (que, generalmente, siempre van ligadas).

El orgullo, el amor propio, la grandeza y la nobleza, son características de esta obra de Cabrera. Es este sentimiento de honorabilidad, el que les lleva a rebelarse contra el mundo y el que les propicia la fuerza para hacerlo todo, el que les da la fe que les lleva a mover montañas, a mover la casa¹⁷⁶.

Es una cuestión de dignidad. De dignidad de los vecinos. De dignidad de la casa. De dignidad de la ciudad. Los que detentan el poder no lo entienden. No llegan más allá de lo que pueda repercutir en su propio beneficio. No lo entiende Pupo (el periodista), ni Honorio (a pesar de su nombre), ni Holguín, ni el Juez, ni todos los de su clase.

Bogotá es escenario de la acción pero también actúa, siente. Presenta su nobleza en el casco histórico, en las construcciones recientes, en el centro financiero, en las iglesias, en las calles, en los barrios de inquilinato, en la Pajarera, en la casa Uribe, en los coches antiguos, en los modernos, en cada centímetro de ella que se deja entrever.

La ciudad es parte de los vecinos, como lo es la casa. Son tres partes de un mismo cuerpo al que, no es la primera vez, ni la única, ni la última, que han intentado mancillar. No es insalubre, ni más peligrosa que otras mucho más frecuentadas, no hay bombas, ni guerrillas, ni más barricadas que las que los inquilinos deben hacer para su salvaguarda. De hecho es todo lo contrario. Es una ciudad amable capaz de combinar la última tecnología con el más puro sabor colonial, lo imponente de su Centro Internacional con lo entrañable de la Candelaria, la paz de cada uno de sus patios coloniales con el frenesí de sus vías. Bogotá es, en definitiva, parte del alma de un pueblo que gracias al cine conquista más allá de sus fronteras.

¹⁷⁶ La directora colombiana Patricia Cardoso (ganadora del Premio de la Academia al Mejor Alumno por *El aguador*, dejó Colombia para mudarse en 1987 a EE.UU. Hija de una pareja de arquitectos, se graduó en Arqueología y Antropología; usó la beca Fulbright, la primera concedida en Colombia para estudios Cinematográficos, para estudiar en la Escuela de Cine UCLA donde se graduó en 1994; trabajó en el Sundance y actualmente es la directora de Programas Latinoamericanos), en su reseña sobre *La estrategia del caracol* para Sundance Institute, resalta el carácter épico de la estrategia, calificándolo de “mágico”: “This unique narrative, with its subtle doses of magical realism and deep understanding of human souls. won major awards at both the Valladolid and Biarritz festivals this year”. http://history.sundance.org/films/289/the_snails_strategy (Consultado el 18 de julio de 2014).

II. 4. *Satanás*

(A. Baiz, 2007)

demonio.

(Del lat. *daemonium*, y este del gr. *δαιμόνιον*).

1. m. diablo (ll ángel rebelado).
2. m. diablo (ll príncipe de los ángeles rebelados). EL demonio.
3. m. En la doctrina cristiana, uno de los tres enemigos del alma.
4. m. Espíritu que incita al mal.
5. m. Sentimiento u obsesión persistente y torturadora.

Título de la película

Satanás

Titulo en España

Satanás

Director:	Andrés Baiz Ochoa
País:	Colombia-México (coproducción)
Duración:	95 min.
Color:	Color
Guión:	Andrés Baiz Ochoa, Mario Mendoza (Escritor de la novela <i>Satanás</i>)
Estreno:	1 de junio de 2007
Localizaciones:	Bogotá



Reparto:

Damián Alcazar _____ Eliseo	Teresa Gutiérrez _____ D ^a Blanca
Blas Jaramillo _____ Padre Ernesto	Isabel Gaona _____ Irene
Marcela Valencia _____ Alicia	Marcela Mar _____ Paola
Clara Samper _____ D ^a Lucía (librera)	Vicky Hernández _____ Beatriz, vecina
Patricia Castañeda ____ Valeria (prostituta)	Martina García _____ Natalia (alumna)
M ^a Cecilia Sánchez __ Chica de la Librería	Andrés Parra _ Pablo (pretendiente Paola)
Hernán Méndez Alonso _____ Mario	Diego Vásquez _____ Alberto
Héctor García _____ Conductor del taxi	Fabio Restrepo ____ Compinche del taxista
Marcela Gallego _____ D ^a Olga _____(madre de Natalia)	Javier Gardeazábal _____ Esteban _____(novio de Natalia)
Didier Van den Hove _____ Pianista	Fanny Baena _____ Limpiadora

Equipo técnico

Productor:	Rodrigo Guerrero, Ilan Arboleda, Andrés Calderón, Jaime Osorio Gómez, Dynamo Capital, Proyecto Tucán, Rodrigo Guerrero, Andrea Aljure, Francisco Aljure, Andrés Fernando Calderón, Enrique Chediak, Alejandro Eder, Enrique Eder, Matthias Ehrenberg, Wilson Gómez, Fernando Mejías, Michel Ruben
Música:	Angelo Milli
Director de fotografía:	Mauricio Vidal
Montaje:	Alberto de Toro
Director de cásting:	Juan Pablo Félix, Jaime Correa
Diseño de producción:	Asdrúbal Medina
Director de arte:	Andrés Franco, Juan Carlos Acevedo
Diseño de vestuario:	Luz Helena Cárdenas

Biografía del director

Andrés Baiz Ochoa¹ nació en Cali, Colombia en 1975. Estudió Producción y Dirección de Cine en la Universidad de Nueva York (NYU) - Tisch School of the Arts-, donde se graduó con honores y donde también realizó un diplomado en Teoría del Cine. Después de graduarse fue apadrinado por el director de cine francés Raphael Najari y junto con él desarrolló diversos guiones en el género de horror y cuatro cortometrajes. Su primer trabajo como director, el cortometraje *Hoguera*, se estrenó en La Quincena de Realizadores de Cannes 2007.



Fig. 1: Andrés Baiz Ochoa

¹ Agradezco sobremanera al director Andrés Baiz Ochoa la colaboración en la recopilación de la información, tanto sobre su persona como sobre su obra. A pesar de contactar con él cuando se encontraba en pleno rodaje de una serie televisiva (agosto de 2013), se prestó a atendernos y responder a todas las cuestiones que se le plantearon.

Desde 2001 hasta el 2004 fue director, productor, editor de la empresa de producción Centro Films Ltd, con base en Nueva York. Fue también crítico de cine durante los años 2001-2004 para la revista LOFT.

En su producción como director distinguimos:

- Largometrajes: *Roa* (2013), *La cara Oculta* (2011), *Satanás* (2007);
- Cortometrajes: *La sesión* (2001), *Payaso Hijueputa* (1999), *Mass Production* (1998), *A Short Statement About War* (1997), *Billions Served* (1997); Comerciales: *Columbia* (defensa de la Ley Colombiana de Cine, (2006); video musical: *Yo no quiero* (2000), *Homenaje* (2002), *Sin decir una palabra* (2006); Documental: *Penumbra* (2003-4), Mediometraje: *Hoguera* (2002).

Satanás fue su ópera prima y representó a Colombia en la carrera de los premio Oscar por mejor película en el 2008.

El siguiente largometraje que dirige es *La Cara Oculta*, coproducido por Fox International Pictures. Fue un éxito tanto en España como en Colombia (fue la película colombiana más taquillera del 2012) y se ha vendido en más de 25 países. En India se ha llevado a cabo un remake de este film, han que han renombrado *Murder 3*.

Andrés Baiz ha estrenado, recientemente, su tercer largometraje, *Roa*, fundamentado en la historia de Juan Roa Sierra, el supuesto asesino de Jorge Eliécer Gaitán. Al igual que *Satanás*, *Roa* se basa en una obra literaria, *El crimen el siglo* de Miguel Torres. Es una película de época ambientada en la Bogotá de 1948, que retrata uno de los episodios más dolorosos de la historia nacional desde un punto de vista poco convencional. Se estrenó el 09 de Abril del 2013 y fue la película inaugural del 53 Festival de cine de Cartagena 2013².

Ha trabajado en el departamento de producción de los largometrajes: *Bringing Out the Dead*, *Zoolander*, *Cremaster 2*, *Maria Ilena eres de gracia* y *The Fittest*. Como director ha dirigido 5 cortometrajes: *Hoguera* (2006), seleccionado en la Quincena del Realizadores

² Información facilitada por el propio Andrés Baiz Ochoa en conversación mantenida vía e-mail con fecha 8 de agosto de 2013.

del Festival de Cannes 2007; *La sesión* (2001), *Payaso HP* (1999), *Mass Production* (1998), *A Short Statement About War* (1997).

Además de hacer cine, Baiz ha conformado el equipo de dirección de las series de televisión *El cartel de los sapos 2* (2010) y *Los infiltrados* (2011).

La producción de *Satanás* recibió estímulos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico en la Modalidad de Producción de Largometrajes y en la de Postproducción en 2005³.

³ Andrés Baiz comenta, en entrevista concedida a la revista “Caliviva” la importancia que tiene la legislación colombiana actual para la realización de buen cine en Colombia: “Cada año hay un concurso a nivel nacional, y un jurado especializado premia los mejores proyectos. La ley 814 es la que permite, en gran parte, que se haga cine en Colombia”. www.caliviva.com/personajes/itemlist/tag/andres%20baiz%20chocha (Consultado el 8 de marzo de 2013).

Otros

PREMIOS⁴ EN FESTIVALES DE CINE:

- I Festival de Cine de Montecarlo (International Emerging Talent Film Festival - IETFF-). Montecarlo (Mónaco), 2007.
 - *Premio Mejor Película del Festival.*
 - *Premio Mejor Actor (Damian Alcazar).*

- Festival Internacional de Cine de San Sebastián. San Sebastián (España), 2007.
 - *Ganadora del Premio Horizontes.*
 - *Mención de Honor a Marcela Mar (Actriz).*

- Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva (España), 2007.
 - *Premio I.E.S Pablo Neruda a Mejor Largometraje - Otorgado por los Estudiantes de Cine.*
 - Nominada al Premio Colón de Oro, en la categoría de Director.

- XXIV Festival de Cine de Bogotá. Bogotá D. C. (Colombia), 2007.
 - Ganadora del Círculo Precolombino de Oro como *Mejor Película Colombiana.*
 - *Premio de la Crítica a Mejor Película Colombiana.*
 - *Premio de Bronce a Mejor Opera Prima.*

⁴ La información aquí suscrita fue facilitada por el director Andrés Baiz Ochoa, vía *e-mail*, con fecha 8 de agosto de 2013.

- Festival de Cine de Cartagena. Cartagena de Indias (Colombia), 2008.
 - *Premio Mejor Película Colombiana.*
 - Nominada al Premio de Oro India Catalina.

- V Festival de Cine de Quito “Cero Latitud”. Quito (Ecuador), 2007.
 - *Mención de Honor de la Crítica y la Prensa.*

- Festival Internacional del Norte de Chile – (Chile).
 - *Premio del Público. Primer Lugar.*

- Festival de Cine de Lima – (Perú).
 - *Premio del Público. Segundo Lugar.*

- In Vitro Visual – (Colombia).
 - *Premio de los Realizadores Jóvenes Colombianos a “Mejor Largometraje Colombiano”.*

- Festival Internacional de cine de Rapa-Nui (Chile), 2009.
 - *Premio mejor actor: Damián Alcázar.*

NOMINACIONES & PRESENTACIONES ESPECIALES

- OSCAR 2008 – Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas.
 - *Nominación Colombiana en categoría “Mejor Película Extranjera”.*

- Premios Ariel. México, 2008.
 - *Nominada al Premio Ariel de Plata “Mejor Película Iberoamericana”.*

- 11 Nominaciones en los premios Nacionales de Cine de Colombia, 2008.
 - *Ganadora mejor Música.*
 - *Ganadora mejor Sonido.*

- Selección Oficial IBERMEDIA.
 - *Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Nueva York (Estados Unidos),2007.*

- Selección Oficial IBERMEDIA.
 - *I Congreso de la Cultura Iberoamericana. Ciudad? (México), 2008.*

- Americas Society / Council of the Americas. Nueva York (Estados Unidos), 2008.
 - *Primer “Young Professionals Networking Event” (New York).*

- Festival Internacional de Cine de Guadalajara. Guadalajara (México), 2009. Colombia invitado especial.
 - *Elegida entre las mejores 5 películas de los últimos 3 años en Colombia.*
- Nominación a Premio de la Audiencia, en la categoría de Director, en el Festival de Cine Latinoamericano de Lima. Lima (Perú), 2008.

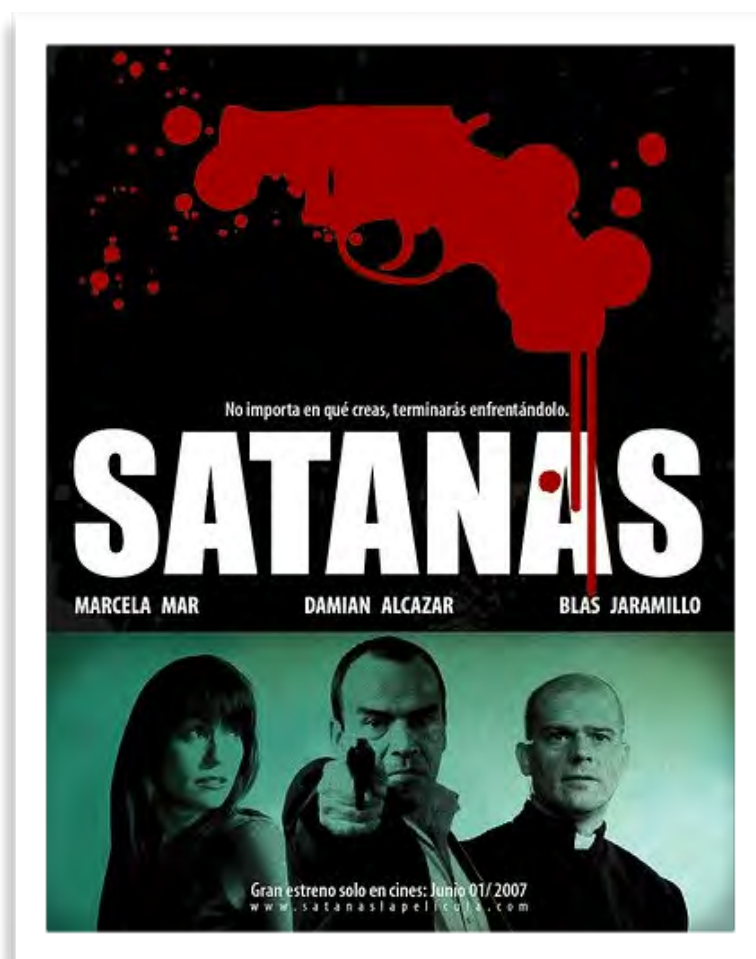


Fig. 2: Cartel de cine de *Satanás*

OTRAS PARTICIPACIONES EN FESTIVALES

- o Festival de Cine de Morelia (México), 2007.
- o Festival de Cine de Cancún (México), 2007.
- o Festival de Cine de Rio de Janeiro (Brasil), 2007.
- o Festival Internacional de Cine de Miami (Estados Unidos), 2007.
- o Festival de Cine de Chicago (Estados Unidos), 2007.
- o Festival de Cine de Palm Springs International. Palm Springs (Estados Unidos), 2007.
- o Festival de Cine Korea. Ciudad? (Corea del Sur), 2007.
- o Festival de Cine de Santo Domingo, (República Dominicana), 2007.
- o Festival Internacional de Cine de Paraguay, 2007.

Reseña

¿Dr. Jekyll o Mr. Hyde? Nadie es lo que aparenta.

Eliseo, un colombiano ex combatiente en Vietnam con el ejército de los Estados Unidos, vive en Bogotá impartiendo clases de inglés. Paola, la niña de los “tintos”, deja su puesto en el mercado como repartidora de café en busca de una vida mejor. El Padre Ernesto tendrá que hacer frente a una profunda crisis de fe, que lo lleva hasta su secularización. Tres personajes cuyas vidas se cruzan el día que Satanás les abre las puertas del infierno.

Satanás está basada en los hechos acontecidos el 5 de diciembre de 1986 en Bogotá (Colombia) y recogidos en la novela del mismo nombre de Mario Mendoza, sobre el asesinato de casi treinta personas esa noche en la capital colombiana.

Pero no es un film sobre la tragedia. Es un relato sobre la dualidad del ser, sobre las apariencias y las pasiones más íntimas, sobre cómo nuestros actos repercuten en nuestra propia vida y en la de los que nos rodean.

Un film de novela

Mario Mendoza Zambrano⁵ (Bogotá -Colombia-, 1964), escritor, profesor y uno de los autores latinoamericanos más reconocidos en la actualidad. Estudió en el Colegio Refous de Bogotá y posteriormente la carrera de Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana de la misma ciudad (1983-1987). Se especializó en Literatura Hispanoamericana, en la Fundación Ortega y Gasset (Toledo -España-, 1987-1988) y obtuvo el título de Magíster en Literatura Latinoamericana en la misma universidad en la que realizó sus primeros estudios. En 1997 trabajó en la James Madison University (Virginia, Estados Unidos) y desde que egresó de la Facultad de Literatura ha dictado multitud de conferencias, cursos y clases de literatura en diversas instituciones (incluyendo la Pontificia Universidad Javeriana), así como ha publicado un gran número de textos en distintas antologías nacionales e internacionales. También es colaborador y columnista de diversos diarios y revistas, como por ejemplo el diario *El Tiempo* de Bogotá.



Fig. 3: Mario Mendoza

⁵ He de agradecer, sobremanera, al escritor Mario Mendoza la colaboración en la recopilación de la información, tanto sobre su persona como sobre su obra. A pesar de contactar con él cuando se encontraba en las Ferias del Libro de Lima y de Panamá (julio 2013), se prestó a atendernos y responder a todas las cuestiones planteadas.

Sus obras publicadas son: *La ciudad de los umbrales* (Ed. Planeta, 1992), *La travesía del vidente* (1995), *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino -o El viaje del Loco Tafur, título alternativo-* (Ed. Seix Barral, 2001), *Satanás* (Ed. Seix Barral, 2002), *Cobro de Sangre* (2004), *Escalera al cielo* (Ed. Planeta, 2004), *Los hombres invisibles* (Ed. Seix Barral, 2007), *Buda Blues* (Ed. Planeta, 2009), *La Locura de nuestro tiempo* (Ed. Seix Barral, 2010), *Apocalipsis* (Ed. Planeta, 2011), *La importancia de morir a tiempo* (Ed. Planeta, 2012), *Mi extraño viaje al mundo de Shambala* (Arango Editores, 2013) y *La Colonia de Altair* (Ed. Océano de Colombia, 2013).

Algunas de estas obras le han valido galardones de renombre: Premio Nacional de Literatura de Colombia con *La travesía del vidente*, 1995; Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, España, con *Satanás*, 2002; Finalista del premio Dashiell Hammett en la Semana Negra de Gijón con la novela *Buda Blues*, 2010; y Premio Nacional de Literatura 2011, Fundación Libros y Letras.

Mario Mendoza conoce de primera mano *Satanás*⁶. Conoce a Campo Elías Delgado en la Pontificia Universidad Javeriana donde ambos son compañeros de Tesis en el Pregrado de la carrera de Literatura (1986); conoce al *Satanás* que le llevará a liberarse⁷ de la historia del restaurante Pozzetto y que le valdrá el Premio Biblioteca Breve y conoce al *Satanás* que causará sensación en el cine de Europa.

⁶ “Satán: es el más poderoso, inteligente y bello de los demonios que se rebelaron. Se le llama Satán o Satanás en el Antiguo Testamento. Su raíz primitiva significaría atacar, acusar, ser un adversario, resistir. Satan significaría adversario, enemigo, opositor”. FORTEA José Antonio, *Summa Daemoniaca*, Editorial Dos Latidos, Zaragoza (España), 2012, p. 24.

⁷ “Desde la matanza de Pozzetto, en 1986, yo había intentado narrar esta historia y no había podido. El hecho de haber estudiado en la misma universidad con el asesino, Campo Elías Delgado, y de haber sido su compañero de tesis, me daba una visión privilegiada de los móviles internos. La violencia colombiana es de otro tipo: narcotráfico, paramilitares, guerrilla. Pero un asesino serial culto, sofisticado, con intereses creativos, no es la regla sino la excepción. Desde ese año yo supe que estábamos ingresando en otra época, en la Edad del Descontrol y la Locura, y supe también que la historia de la ciudad acababa de ser partida en dos. A partir de entonces seríamos personajes amnésicos, catatónicos, maniqués atiborrados de sedantes y antidepressivos. Es curioso que la crítica no ha señalado la cercanía de esta novela, sus coqueteos con el melodrama televisivo, el cómic y el cortometraje gótico. No porque yo esperara que sobre este libro se hiciera una película (como especulan algunos), sino como formas populares de expresión que apuntan a un inconsciente colectivo muy rico en matices inexplorados por la novela tradicional. Este fue el libro que me dio una plataforma más sólida gracias al Premio Biblioteca Breve Seix Barral en el año 2002”. Reseña del propio autor en su blog. <http://mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es/search/label/La%20locura%20de%20nuestro%20tiempo> (Consultado el 10 de julio de 2013).

La experiencia vivida con Campo Elías le dio más hondura y profundidad sobre la condición humana que es múltiple, compleja y diversa. El hecho de haberlo conocido y no haber advertido sus inclinaciones (algo imposible dadas las circunstancias), le dejó una culpa tremenda de la que sólo fue capaz de liberarse cuando contó la historia⁸. Tanto así, que en su blog⁹, que el propio autor ha denominado “Proyecto Frankenstein”, afirma que “El propósito aquí es crear una resistencia, un espacio para decir no, una trinchera donde se pueda ir sumando varias debilidades, varios lisiados, varios solitarios, varios

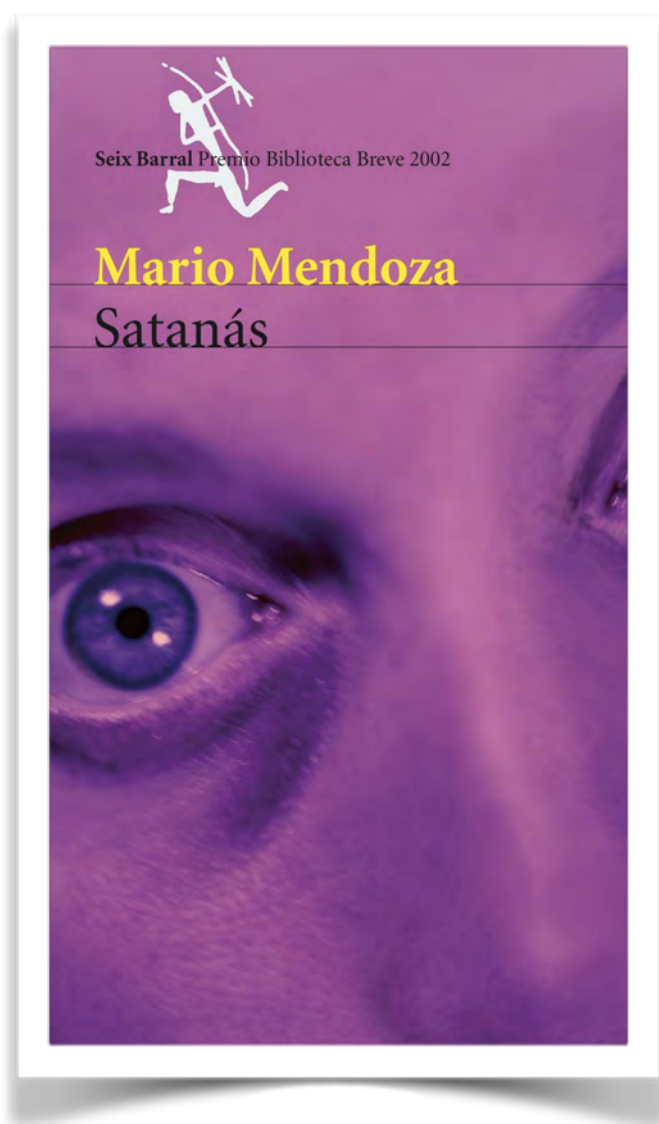


Fig. 4: Portada de la obra *Satanás* de Mario Mendoza

⁸ Estas declaraciones nos fueron hechas por el propio escritor en conversación inédita, vía e-mail, el 4 de agosto de 2013.

⁹ Sitio web que incluye, a modo de diario personal de su autor o autores, contenidos de su interés, actualizados con frecuencia y a menudo comentados por los lectores. Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

amputados, y de allí el nombre Frankenstein. Se trata de crear un cuerpo común con los miembros de varios cuerpos arrasados y masacrados. Entre todos podemos crear un Transformer que nos permita defendernos de un presente tramposo y angustiante”.

La novela *Satanás* se basa en la historia real acontecida el 4 de diciembre de 1986 en Bogotá (Colombia), día en el que Campo Elías Delgado (Chinácota 1934-Bogotá 1986), excombatiente de Vietnam con el U.S.A. Army, y en ese momento profesor particular de inglés y estudiante de literatura, asesinó a veintinueve personas e hirió a quince más. Entre sus víctimas, perdieron la vida su propia madre, su alumna y la madre de ésta.

Pero el autor de la novela no pretende hacer una crónica del suceso acaecido. Consultó todas las fuentes disponibles a su alcance (los periódicos de Colombia, las revistas, etc.), para conocer bien los acontecimientos y, a partir de esta instrucción, “fundir la realidad con la ficción en la amalgama indivisible que constituye la literatura”¹⁰. Su escrito toma como pretexto este hecho para ahondar en las pasiones humanas y en cómo la dualidad entre el bien y el mal, entre el interior y las apariencias, pueden, en un instante, cambiar todo lo que te rodea y, en definitiva, cambiarte a ti.

Asimismo, la película *Satanás*, de Andrés Baiz Ochoa, que se basa en esta obra, “transmite su clima, su temperatura, el suspense y la atmósfera de la novela”, pero con una impronta propia del autor como ocurre en cualquier obra de arte que se precie. De hecho, para delimitar la parcela que le corresponde a cada uno, a la realidad, a la literatura y al cine, los autores de la novela y el film no designarán a los personajes de la misma forma. Ni los nombres de los personajes se corresponden con los de la realidad, ni los de la novela y la película coinciden entre sí. Esto lo harán con la finalidad de “marcar que se trata de una obra independiente, de una historia aparte, sin referentes externos”¹¹.

Siempre se dice que un buen libro es mejor que la película que pueda hacerse de él. Y eso es indiscutible, porque la literatura, sea cual fuere el relato, echa a volar nuestro pensamiento, nuestra imaginación. Terminamos siendo partícipes de la historia,

¹⁰ En conversación inédita, vía e-mail, con el autor el 4 de agosto de 2013. Con esta visión del arte coincide Andrés Baiz Ochoa, que en una entrevista concedida a la revista “Caliviva” afirma: “Aristóteles dijo que la historia cuenta lo que sucedió y la poesía lo que debió suceder. Esto es poesía, es cine, es arte”. En <http://caliviva.com/home/?portfolio=569>. (Consultado el 5 de agosto de 2013).

¹¹ *Ibidem*.

intervenimos “pulíendola” en nuestra mente. Pero que el autor de una novela califique de “magnífica”¹² la película que se hace sobre ella, nos da un indicio de la calidad de la cinta de Baiz Ochoa.

¹² *Ibidem.*

Localizaciones¹³

Satanás siempre acecha. Oculto tras unos cristales rotos, pegados a modo de defensa sobre un muro, observa el lugar que más le llama la atención. Aquél que le produce mayor malestar. Aquél que le recuerda que hay Uno más poderoso que él. Es un lugar al que él no puede acceder directamente, por eso su ira no se centra en contra de esta construcción, una iglesia, sino con personajes ligados a ella.

Dos torres, en las que se dejan ver ventanas ojivales de estilo neogótico, enmarcan una espadaña coronada por una cruz latina. En la tradición cristiana católica, la cruz es uno de los principales símbolos. Remite al sacrificio que hizo Jesucristo para salvar al hombre del pecado. Pero este símbolo en sí es un símbolo de dolor, de muerte. La cruz que aparece en este plano de *Satanás*, que atrae a nuestros ojos en cuanto que el foco de la cámara deja de centrarse en los cristales, es una cruz triunfante, es una cruz de gloria. Porque sobre sus brazos está depositado el lienzo¹⁴ con el que Cristo fue envuelto tras su muerte y que fue lo único que apareció en el sepulcro tras su resurrección¹⁵. Es un símbolo, un recordatorio, de que la vida vence a la muerte, el bien sobre el mal, la luz sobre la oscuridad.

Las escenas en las que interviene el Padre Ernesto (la iglesia, por donde pasea, la casa parroquial, etc.), se localizan en el centro de la capital colombiana, en una zona que

¹³ La situación concreta de las localizaciones de *Satanás* ha sido proporcionada, muy amablemente, por Rodrigo Guerrero, productor de la película, en entrevista personal el 26 de marzo de 2013.

¹⁴ El Santo Sudario es la Sábana o lienzo con que José de Arimatea cubrió el cuerpo de Cristo cuando lo bajó de la cruz.

¹⁵ El sepulcro hallado vacío. Evangelio según San Juan, 20, 1-10. “El primer día de la semana va M^a Magdalena de madrugada al sepulcro cuando todavía estaba oscuro y ve la piedra quitada del sepulcro. Echa a correr y llega donde Simón Pedro y donde el otro discípulo a quien Jesús quería y les dice: “Se han llevado del sepulcro al Señor y no sabemos dónde le han puesto”. Salieron Pedro y el otro discípulo y se encaminaron al sepulcro. Corrían los dos juntos, pero el otro discípulo corrió por delante más rápido que Pedro y llegó primero al sepulcro. Se inclinó y vio las vendas en el suelo, pero no entró. Llega también Simón Pedro siguiéndole, entra en el sepulcro y ve las vendas en el suelo, y el sudario que cubrió su cabeza, no junto a las vendas sino plegado en un lugar a parte. Entonces entró también el otro discípulo, el que había llegado primero al sepulcro: vio y creyó, pues hasta entonces no había comprendido que según la Escritura, Jesús debía resucitar de entre los muertos. Los discípulos entonces volvieron a casa”. Biblia de Jerusalén, Editorial Española Desclée de Brouwer, S.A., Bilbao (España), 1984, pp. 1647-1648.

comprende las localidades de Santa Fe y Los Mártires (sendos nombres muy apropiados para el tema de las imágenes rodadas en ellos).

La parroquia en la que el Padre Ernesto tratará de ayudar a Alicia y a Eliseo, toma como sede la iglesia de la Sagrada Pasión¹⁶ de Bogotá. Erigida en 1948, está situada en la calle

¹⁶ “La construcción de la iglesia de la Sagrada Pasión se remonta a finales de los años cuarenta, pero su historia es algo más larga. Comienza en los años veinte del siglo XX cuando los padres Gabriel Amezola y Juan María Etxeandia llegaron de Barcelona, tras desembarcar en Puerto Colombia, el 20 de marzo de 1927. En Bogotá, los jesuitas les ofrecieron albergue en su colegio de San Bartolomé, en donde vivieron un tiempo. Al principio pensaron instalarse en el santuario La Peña, donde les habían dicho que existió una residencia de capuchinos. Pero desistieron, entre otras por las razones que semejante nombre evoca: no había ni se podía sembrar nada. Su segunda alternativa fue la iglesia de la Sagrada Familia, a donde los dirigió un padre de la Pasión de María, a partir de lo cual es posible preguntarse si no habrán realizado una fusión en la 'Sagrada Pasión'. La capilla que allí encontraron, y en donde fundaron su parroquia, era de estilo gótico y de treinta por diez metros, cerca de las líneas de ferrocarril. El 25 de marzo se tomó posesión de este templo y se envió un cable indicando que ya se podía comenzar a integrar la primera comunidad. En el mes de junio llegaron con tal fin Salvador de la Cruz, Cipriano de San Agustín, Máximo de las Cinco Llagas y Narciso del nombre de María. Durante ese periodo hubo cierto apoyo por parte de las Hermanas de la Caridad de la presentación de San Facon, que son dominicas de la Presentación, quienes les dieron camas, lavabos, alimentos y objetos de culto como casullas, albas o roquetes. Un año después de fundada, la iglesia fue revocada, blanqueada, embaldosada y pintada con el dinero de un bazar organizado con tal fin. Pero el templo que hoy puede el avezado visitante contemplar, se comenzó a desarrollar en 1936, cuando diseñó sus planos el arquitecto Giovanni Buscaglione, quien también diseñó el antiguo Seminario Mayor de Medellín y la iglesia de Nuestra Señora del Carmen en La Candelaria. La obra comenzó el domingo 2 de mayo de 1948, cuando aún no se había cumplido un mes de los hechos del 9 de abril, y se bendijo el 4 de agosto de 1951, justo cuando la población tradicional del sector comenzó a emigrar en masa hacia el norte de la ciudad”. En <http://bogotaenbogota.blogspot.com.es/2012/05/dia-836.html> (Consultado el 19 de julio de 2014).

16 n° 16-83, en pleno barrio de Los Mártires¹⁷. Es un lugar predominante en el film, ya que siempre que veamos al párroco, aunque sea fuera de ésta, pensaremos en ese lugar al que tan ligado está. Hay varios planos de ella que nos muestran, asimismo, el interior del templo: la confesión de Alicia, una eucaristía que preside el Padre Ernesto, cuando Eliseo entra en ella y confiesa sus intenciones al prelado, incluso la imagen que más sobrecoge, la de Alicia, postrada bajo la escultura del Arcángel manchada de sangre¹⁸. Todas estas escenas fueron rodadas en esa localización real, de hecho, toda la película está rodada

¹⁷ La Localidad de Los Mártires es la número 14 del Distrito Capital de Colombia. Recibe su nombre en conmemoración de las personalidades que fueron fusiladas en ese área por promover la independencia de Colombia. Es una de las localidades que, junto con La Candelaria, Teusaquillo y Santa Fe, conforman en centro de Bogotá. “Esta localidad fue denominada con el nombre de Los Mártires en honor a aquellos personajes que en defensa de sus ideales encontraron la muerte a manos del virrey español Sámano, en desarrollo de su lucha en pro de la independencia de Colombia. Estos hombres y mujeres fueron abatidos en la Huerta de Jaime, hoy conocida como parque de Los Mártires. Allí se honra, entre otros, a Policarpa Salavarrieta, Antonia Santos, Camilo Torres y Antonio José de Caldas. En su memoria fue erigido en 1850 un obelisco en el que se lee: “Es dulce morir por la patria”. A comienzo de los años cincuenta, la localidad inicia su extensión hacia la carrera 30, sobre el eje marcado por la Avenida Alameda Nueva, hoy conocida como calle 13 o Avenida Jiménez. [...] Entre 1770 y 1810 la familia París construyó San Façón, casa de campo que dio nombre al área conocida como tal a partir de 1908. Allí se ubicó el convento de San Façón y la iglesia Gótica, inaugurada en 1918. Contigua al noviciado se construyó la Estación de la Sabana entre 1913 y 1917. [...] Resulta importante agregar que en las zonas de la Estación de la Sabana y del cementerio Central, ubicadas al interior de la localidad, tiene lugar importantes proyectos de Renovación Urbana, dentro de los cuales se proyecta la localización de zonas residenciales y sus respectivos equipamientos complementarios, y con ello la ubicación de nueva población residente en la localidad, situación que debe incidir positivamente en la seguridad de la misma. En conclusión, Los Mártires es una localidad compuesta por barrios consolidados, que pertenecen predominantemente al estrato 3 socioeconómico, por lo cual no presenta un nivel de pobreza crítico. Sin embargo, los datos revelan un problema considerable de seguridad que lleva a que Los mártires sea considerada como una de las localidades del Distrito con mayores índices de inseguridad, tanto de muertes por homicidio, como por suicidio y accidentes de tránsito. De otro lado la ubicación, dentro de la localidad, de sectores dedicados al expendio de sustancias psicoactivas y el ejercicio de la prostitución hacen que la problemática de pobreza y degradación en algunas zonas de la localidad se acentúe”. *Recorriendo Los Mártires, 2004. Diagnóstico físico y socioeconómico de las localidades de Bogotá, D.C.* Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Secretaría de Hacienda. Departamento Administrativo de Planeación. <http://www.shd.gov.co/shd/sites/default/files/documentos/Recorriendo%20%20LOS%20MARTIRES.pdf> (Consultado el 19 de marzo de 2014).

¹⁸ “La iglesia en la que se rodó estaba en el centro, junto a la estación de ferrocarril. Obtuvimos permiso para rodar ella incluso la escena en la que Alicia acababa de matar a sus hijos, en la que tuvimos que manchar la imagen del Arcángel”. Declaraciones inéditas en entrevista telefónica con Rodrigo Guerrero el 26 de marzo de 2013.

en exteriores a excepción de la casa de Eliseo que es un set construido a tal efecto, como nos lo hace saber Rodrigo Guerrero¹⁹, productor de la película.



Fig. 5: Fotograma de *Satanás*

¹⁹ “Rodrigo Guerrero-Productor Creativo. Productor Creativo Grado de Producción de Cine & TV en la Universidad de Nueva York – Tisch School of the Arts (NYU) dentro del 5% mas alto de su clase. Socio fundador de Dynamo desde el 2006. Experiencia en mas de 23 largometrajes, los cuales han recibido una nominación al Oscar y dos Premios de la Audiencia del Festival de Sundance. Productor Asociado *María Llena Eres de Gracia*, Productor Ejecutivo *Perro Come Perro*, *La Cara Oculta*, y *El Callejón*. Co-productor de *El Cielo en Tu Mirada*. Productor de *Satanás*, *Contracorriente* y *Rabia*. Actual representante de los productores en la junta directiva de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas Colombiana. Fue representante de los productores colombianos ante la junta directiva de Proimágenes en Movimiento desde 2009 al 2011. Seleccionado por CNBC Magazine como uno de los 20 emprendedores latinoamericanos “a seguir” en su edición de Agosto 2011”. En <http://dynamoproducciones.net/portfolio/rodrigo-guerrero/> (Consultado el 21 de julio de 2014).

Próximo al enclave de este templo, se encuentra la antigua estación de ferrocarril de Bogotá, conocida como estación de La Sabana²⁰, en el mismo barrio de la iglesia. En ella se rodaron los planos de la Casa Parroquial en los que actúan, primordialmente, el sacerdote y su concupiscente ama de llaves, Irene. Y no mucho más alejado se encuentra el barrio de La Macarena²¹, lugar por donde el eclesiástico pasea plácidamente antes de que le informen del horror que ha cometido Alicia. Este barrio es colindante del llamado La

²⁰ La Estación de Ferrocarril de la Sabana se localiza en la Calle 13, n° 18-24, en el barrio de La Sabana en la localidad de Los Mártires. Es un edificio construido en lo que en Colombia se conoce como Arquitectura Republicana (estilo neoclásico), por el arquitecto Mariano Santamaría y el ingeniero inglés William Lidstone en 1924. Fue la principal estación de la ciudad y su enclave estaba estratégicamente marcado por ser un lugar de confluencia de varios servicios: mercados, hospitales, etc. Esta estación de pasajeros fue declarada Monumento Nacional en 1984. Aunque ya no cumple su función ferroviaria, el alto grado de importancia histórica y artística del edificio hace que sea objeto de un plan de recuperación, que incluye, asimismo, otros edificios de la zona: “Tres manzanas que ocupan un área de 28.990 metros cuadrados en la localidad de Los Mártires serán intervenidas, de acuerdo con lo fijado en el Plan Parcial La Sabana, que dentro de sus objetivos busca aprovechar mejor el suelo del sector, recuperar los bienes de interés público que se levantan en la zona y, de según el Plan Maestro de Movilidad del Distrito, adaptar el lugar para su operación como eje de articulación del Sistema de Transporte Integrado de la capital (Transmilenio, tren de cercanías y metro). Del área total de renovación, el 40% será destinado a espacio público y el 60% a espacio privado. El eje de las intervenciones planeadas es la habilitación del espacio público, con base en la premisa de que la posibilidad de recorrer la ciudad permite que sus habitantes valoren más su patrimonio. En esa línea, se construirá un paseo peatonal denominado “La Salle”, que se generará tras ampliar el andén de la carrera 17 para darle mayor protagonismo tanto al Instituto Técnico Central La Salle como a la Iglesia de la Sagrada Pasión, construcciones que al lado de la Iglesia Claustro de Sans Façon, el Edificio Peraza y la Estación de La Sabana se constituyen en las piezas patrimoniales más importantes del sector. Este paseo también permitirá conectar la calle 13 y la calle 19, para reactivar el barrio La Favorita, el cual alberga un amplio número de bienes de interés cultural”. <http://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso127303-renovacion-sobre-rieles> (Consultado el 21 de julio de 2014).

²¹ La Macarena es uno de los barrios que integran la Localidad de Santafé (que debe su nombre al primitivo campamento, ahora pueblo, de Granada -España- en el que Cristobal Colón se reunió con la Reina Isabel La Católica para tratar sobre la financiación de su viaje a India atravesando el Océano Atlántico). Actualmente es uno de los barrios mas bohemios de la capital andina, con gran cantidad de lugares de ocio que satisfacen las demandas de los turistas y los estudiantes de dos Universidades de gran prestigio en Colombia: la Universidad de los Andes y la Universidad Jorge Tadeo Lozano, que se encuentran en el citado barrio. La Macarena está delimitado por los Cerros Orientales y las Torres del Parque del arquitecto Rogelio Salmona.

Perseverancia²², que se encuentra, al igual que el anterior, en la Localidad de Santafé. Es un barrio obrero, fundado a principios del siglo XX, que encaja con el personaje que habita en él. Allí se filman las escenas de la casa de Paola. Apenas cuatro paredes y un camastro menesteroso, conforman la morada de este personaje hasta su transformación en Claudia, una muchacha mucho más aventajada económicamente que se traslada a vivir a un apartamento que le proporciona uno de sus secuaces. Esta vivienda está en

²² La Perseverancia es el barrio obrero por excelencia de la ciudad de Bogotá. Es un barrio de La Macarena (Localidad de Santafé) y en su nacimiento estaba en las afueras del perímetro urbano, creciendo gracias a la empresa de Leo Kopp, Cervezas Babaria, que era la que requirió en un primer momento de mano de obra, que fue satisfecha con gente de todo el país que acudía a ella en busca de trabajo. “A principios del siglo XX, en 1905, llega la energía eléctrica, motor de la industrialización que recién comenzaba a desarrollarse en la ciudad. Ya desde finales del siglo XIX existían algunas fábricas, entre ellas, Chocolates Chávez y Equitativa, la fábrica de Loza Faenza, la fábrica de Cementos Samper, la fábrica de Vidrios Fenicia, y las fábricas de cerveza Germania y Bavaria, entre otras, que generaban empleo y nuevos productos para la ciudad. Para la celebración de los Cien Años de Independencia se organizó la Exposición del Centenario en el nuevo espacio público del Parque de la Independencia, con una serie de pabellones que mostraron a los ciudadanos los avances tecnológicos que llegaban a Bogotá, como el pabellón de la Industria, de las Máquinas, de Bellas Artes, Egipto y los Quioscos de la Luz, Japonés y de la Música. A la par con el desarrollo industrial empiezan a aparecer sectores de vivienda obrera cerca de las zonas industriales, ubicadas en la periferia del centro de la ciudad. Así, muchas de las familias obreras se ubicaron en sectores como Belén, San Cristóbal y Egipto. Sin embargo, estas zonas no fueron delimitadas como viviendas obreras propiamente dichas, sino como sectores donde prevalecía este tipo de población. En la mayoría de estas zonas, principalmente sobre el Paseo Bolívar, al oriente de la ciudad, no existió ninguna planificación sobre la manera de distribución de las viviendas. Muchas fueron construidas en adobe con cubiertas en paja, sin ningún tipo de servicio público complementario, situación que generó grandes problemas de hacinamiento y focos de infección, como se reflejó en la epidemia de gripa que vivió la ciudad en 1918. Con la aparición de la fábrica de cerveza Bavaria muchos de los habitantes de los barrios Egipto y Belén, principalmente, llegaron a los Altos de San Diego con el objetivo de construir un nuevo barrio que, con el tiempo, tomaría el nombre de La Perseverancia. Poco a poco sus habitantes, la mayoría trabajadores directos de Bavaria y otros indirectos -quienes se dedicaban a la fabricación de capachos para proteger las botellas-, fueron construyendo el barrio con la ayuda de Koop, quien descontaba de los salarios de los trabajadores para la compra de los lotes. Por estar ubicado en el oriente de la ciudad y por la cercanía a sectores como el Buitrón, en el barrio se facilitó la consecución de adobe para la construcción. De esta manera, se fueron levantando casas, principalmente de un piso, en lotes que tenían una extensión de 4.30 metros de frente por 8 metros de fondo, más o menos. Debido al área total del barrio de 10 fanegadas, por disposición municipal le correspondió un espacio libre o plaza de 10.000 metros cuadrados que se inauguró el 1 de mayo de 1914 con el nombre de Plaza del Trabajo y en cuyo centro se colocó la primera piedra del Monumento al Trabajo. La consolidación del barrio como zona construida tardó muchos años debido a que cada uno de los predios se levantó por autoconstrucción y en diferentes etapas. Inicialmente, muchos de los lotes se destinaron como huertas para sembrar maíz, papa y hortalizas, mientras sus dueños conseguían el dinero para comprar los materiales de construcción. Luego de construidas las viviendas, comenzó la lucha por conseguir los servicios públicos pues, a pesar de que buena parte de Bogotá contaba con acueducto, alcantarillado y luz eléctrica, en La Perseverancia eran lujos que se conocían en la distancia”. RUIZ GUTIÉRREZ Liliana y CRUZ NIÑO Esteban. *La Perseverancia, Barrio Obrero de Bogotá*. Proyecto Misión Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural Archivo de Bogotá, 2007. <http://portel.bogota.gov.co/archivo/libreria/pdf/PERSEVERANCIA.pdf> (Consultado el 19 de marzo de 2014).

uno de los barrios más famosos de la ciudad, Chapinero²³, concretamente en una de las

²³ “La Localidad de Chapinero está ubicada al oriente de la ciudad; va de la calle 39 a la calle 100, desde la Avenida Caracas hasta los Cerros Orientales. Limita con las localidades de Santa Fe, al sur; Teusaquillo y Barrios Unidos, al occidente; Usaquén, al norte, y con los municipios de Choachí y La Calera, al oriente. El territorio de Chapinero fue habitado durante largo tiempo por los muiscas. El nombre de la localidad se explica, años después, con la siguiente leyenda: cierta vez llegó un español, natural de Cádiz, de nombre Antón Hero Cepeda, a contraer nupcias con la hija de un potentado cacique de Usaquén, dueño de varias tierras en lo que hoy es Chapinero, y adquiere una estancia de 150 hectáreas, ubicando su residencia a la orilla del camino de la sierra (carrera 7 N° 59-74, actual estación de gasolina). Este gaditano se dedicaba a la fabricación de chapines, un tipo de calzado consistente en suela de madera y correas de cuero con las que se sujeta el pie, y que sirven para protegerse de los charcos y el barro; y como al que hace zapa tos se le llama zapatero, al que hace chapines se le llama chapinero. Aunque otros dicen que el origen viene de la marca del calzado El Chapín Hero. Para los santafereños se volvió costumbre llamar así al caserío, y de esta manera empezó a denominarse desde 1812. Por Acuerdo Municipal del 17 de diciembre de 1885, se dispuso que el caserío se denominara Chapinero. Unido por dos caminos a Santa Fe: uno, al pie de la montaña (hoy carrera 7), y otro que venía de Zipaquirá, en la que hoy es la Avenida Caracas, se extendía de la calle 50 a la 67 y de la carrera 5 a la 13. Hacia 1885, Chapinero era una aldea de casas de teja pertenecientes a familias de alcurnia como los Grau, Orrantía, Mejía, Valencia, Diago. A comienzos del siglo XX, la zona de los cerros se convirtió en la despensa de la industria de la construcción de la época. Aparte de los Pardo Rubio, Cementos Samper tenía una central de mezclas en lo que hoy es la Pontificia Universidad Javeriana, y existía una calería en la calle 47 con carrera 7. Igualmente, de la montaña se extraía piedra, carbón, arena y madera. Fue tal el impacto de la explotación minera en la zona que el pavimento de la calle 50, entre carreras 7 y 16, comenzó a levantarse debido a la explotación de las canteras con dinamita que hacía Cementos Samper, por lo que se vieron obligados a suspender tal práctica y trasladarla al sur, a orillas del río San Cristóbal, y al norte, a Usaquén. En 1950, en lo que antiguamente fueron los chircales de la familia Ferré Amigo, surge el barrio El Paraíso, pues sus dueños decidieron cerrar su negocio, lotear la hacienda y vendérsela a los trabajadores. En los últimos 30 años, la localidad se fue convirtiendo en centro comercial del norte de la ciudad, y poco a poco el comercio atrajo a los servicios bancarios y de telecomunicaciones, convirtiendo a Chapinero en centro comercial y financiero de la ciudad, especialmente la Avenida Chile. Por esto, se adelantaron proyectos con el fin de incrementar la oferta de equipamientos dirigidos al comercio y las finanzas (Centro Andino, 1992; Granahorrar, 1983; Bolsa de Bogotá, 1994; World Trade Center, 1986)”. *Ficha técnica turística localidad de Chapinero*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, D.C., 2004, p. 11.

zonas más destacadas de este barrio, conocida como Chapinero Alto²⁴. También allí se localiza la Zona Rosa y la denominada “T” (por tratarse de dos calles perpendiculares peatonales), un área de ocio y recreación de la ciudad, con gran cantidad de comercio, galerías de arte, bares, discotecas, centros comerciales, restaurantes, cafés, zonas verdes, clubes privados... que satisfacen una amplia gama de demandas de un sector de la población de Bogotá, así como de turistas, de nivel adquisitivo medio-alto. Es el escenario ideal para que Claudia de rienda suelta a su nuevo “negocio”, en contraposición a su humilde trabajo anterior en el mercado, en el que se dedicaba a vender café en un

²⁴ “Como espacios culturales, se encuentran salas de teatro, cinemas, parques (los mejores están ubicados en los sectores de estrato 5 y 6) y centros comerciales, a los que no solo se va de compras y al encuentro, sino también para ver la programación cultural. La Mama, el Teatro Libre, La Baranda, el Teatro Nacional, con re- conocimiento distrital y nacional, promueven dentro de sus espacios, además de sus obras teatrales, actividades de formación artística, encuentros escénicos y también de danza y música. Espacios de encuentro, con carácter metropolitano como la Zona Rosa, los miradores de la vía a La Calera, el Centro Andino, la carrera 15, el Centro Comercial Granahorrar, han sido apropiados por los jóvenes. Otros se han constituido en lugares “in”, como los restaurantes ubicados alrededor del Parque la 93 y el World Trade Center (calle 100) donde acude un selecto grupo de ciudadanos. En la parte plana de la localidad, además de las posibilidades de consumo cultural que da la infraestructura existente, se disfruta de espacios recreativos en muy buenas condiciones. Por ejemplo, la Carrera 7a se transforma en ciclovía los domingos y el Parque Nacional. En el Parque Lourdes, donde los artesanos tienen su lugar de trabajo, se congregan no solo los feligreses tradicionales de la iglesia, sino también desempleados, indigentes, comerciantes y vendedores ambulantes. desempleados, indigentes, comerciantes y vendedores ambulantes”. *Ficha básica de la localidad de Chapinero*, Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes, Observatorio de Culturas, Bogotá D. C., Noviembre, 2008. <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/localidades/chapinero.pdf> (Consultado el 17 de marzo de 2013).

puesto ambulante. Este mercado²⁵ existe como tal y se encuentra en el barrio que lleva su

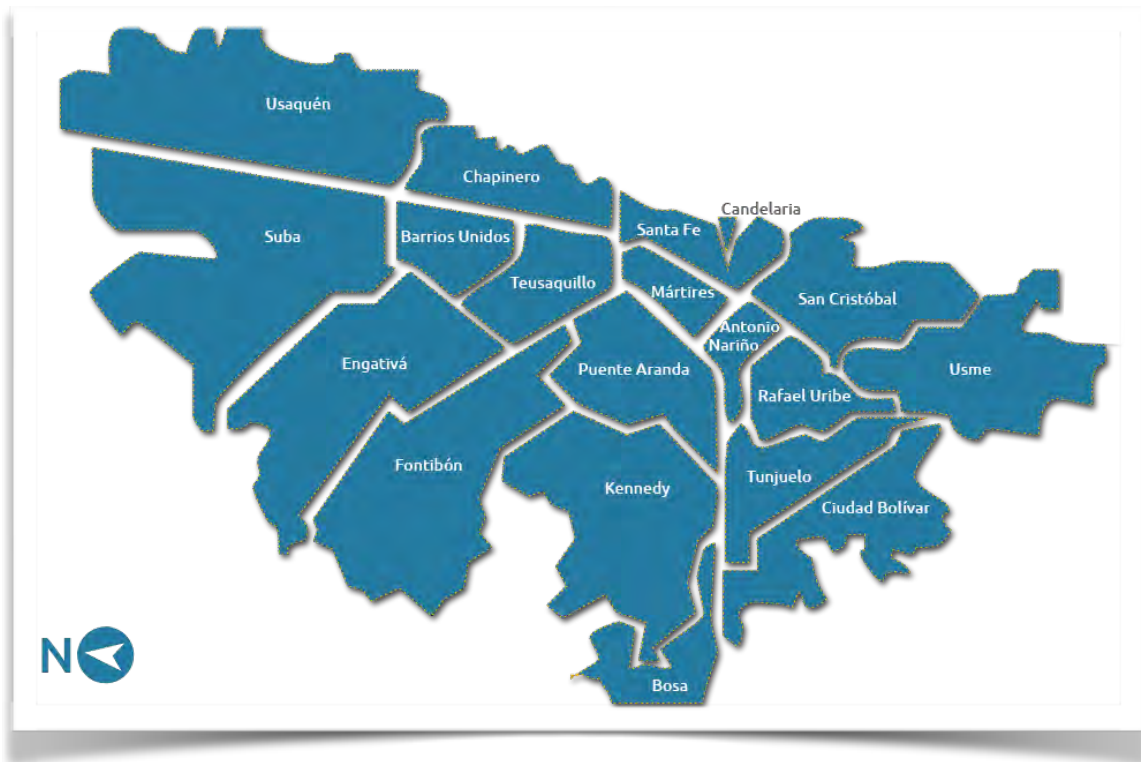


Fig. 6: Localidades de Bogotá.

²⁵ Con anterioridad a la llegada de los españoles, la economía de los pueblos indígenas de esta región de América, estaba basada en una agricultura y ganadería de subsistencia, siendo los principales cultivos de yuca, papa, maíz, tomate, cacao, frutas tropicales, etc. Los españoles importan animales de tiro y de carga (bueyes, caballos, mulos, cerdos, cabras y ovejas), y varios cultivos (cereales como el arroz, mijo, cebada, centeno, trigo; hortalizas como el nabo, cebolla, ajo, acelga, alcachofa, etc.; leguminosas como la alverja, lenteja, judía, garbanzo, haba; frutales como el naranjo, limón, ciruelo, cerezo, vid, etc.; plantas industriales como la caña de azúcar, el anís, lino cáñamo...). Así, la economía de Colombia, como la del resto del continente americano, fue predominantemente agrícola hasta el desarrollo de la industria que tuvo lugar a lo largo del siglo XX y más especialmente, tras la II Guerra Mundial. Actualmente cuenta con una importante producción de calzado, textil, sombreros de Panamá, cemento y otros materiales de construcción, destilerías de alcohol, vidrio, caucho, petroquímica, etc. Este desarrollo industrial fue posible gracias a la producción de materias primas del país y a la creación de entidades que velaran por el buen funcionamiento de este sector. Tal fue la creación en 1940 del Instituto de Fomento Industrial (IFI), sociedad económica, vinculada al Ministerio de Desarrollo para “promover la fundación, el ensanche o la fusión de empresas de producción básica y de primera transformación y de responder a las disposiciones sobre *democratización del crédito* contenidas en los planes de desarrollo de los diferentes gobiernos. Su instauración estuvo justificada por la falta de iniciativa del sector privado en actividades financieras y reflejó la necesidad de generarle un esquema financiero al sector industrial en un modelo de sustitución de importaciones. Así, *la actividad empresarial* contaría con un respaldo financiero y de fomento con créditos a mediano y largo plazo”. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/industriatina/058.htm> (Consultado el 3 de enero de 2013).

mismo nombre: Paloquemao²⁶. También contrasta sobremanera con el devenir de lujo de Claudia el lugar en el que será violentada por el taxista y su secuaz. Es un lugar lúgubre, un taller automovilístico, sucio, desordenado, con una tenue luz fluorescente que parpadea. Un ambiente que concuerda a la perfección con las personalidad de sus dueños. Esta localización se filmó en el sur de Bogotá, en la zona industrial²⁷.

También en Chapinero se grabarán las escenas del exterior de la casa de Eliseo y el prostíbulo al que acude y del que huye despavorido por la falta de higiene del mismo. A excepción de las escenas de la casa de la alumna de Eliseo, Natalia, que se rodaron en una vivienda que el equipo de producción alquiló al norte del Distrito Capital, en El Rosal²⁸, el resto de las localizaciones se sitúan en el centro de la ciudad, en las inmediaciones de la Carrera Séptima y la Avenida Gonzalo Jiménez de Quesada. En esta

²⁶ El mercado en el que se graban estas escenas es la *Plaza de Mercado de Paloquemao*, que se encuentra en la Avenida 19, nº 25, 02/04 de Bogotá. Es una de las centrales de minoristas más importantes de Colombia, que recibe su nombre por la existencia de un árbol quemado (por razones que se desconocen) en las inmediaciones de sus instalaciones. Su origen se remonta a 1946, cuando quedaba emplazado en otro lugar de la ciudad, pasando por diversas fases en su evolución hasta llegar a la actualidad, en la que su principal objetivo es situarse a la cabeza del comercio local de la ciudad. Texto extraído de <http://www.plazadepaloquemao.com> (Consultado el 5 de marzo de 2013).

²⁷ El desarrollo industrial de Colombia fue posible gracias a la producción de materias primas del país y a la creación de entidades que velaran por el buen funcionamiento de este sector. Actualmente “Bogotá es el principal centro industrial del país por número de establecimientos, participación en la producción 21.8% (\$21.8 billones), valor agregado 22.5% (\$9.6 billones), ventas industriales al exterior 12.1% (\$2.3 billones) y generación de empleo industrial nacional 30.6% (174 596 personas). [...] En cuanto al número de establecimientos por localidad, Puente Aranda es la que presenta una mayor concentración, con 652 establecimientos. Con la localidad de Fontibón y Kennedy, concentran cerca del 50% del total de establecimientos industriales de Bogotá. [...] La producción de Bogotá esta concentrada en siete divisiones industriales, con una participación del 75% en el total de la industrial. En la elaboración de productos alimenticios y bebidas se destacan las bebidas no alcohólicas con 19.2% de la producción y otros productos alimenticios con el 18.2%. En tercer lugar, la producción de malta, elaboración de cerveza con el 10.3% de la producción, seguida por la elaboración de aceites y grasas con una participación del 9.9% en esta división. En fabricación de sustancias y productos químicos, se destacan los productos farmacéuticos con el 51.0% de la producción, seguido por 26.5% de jabones y detergentes y otros productos químicos con el 12.0%”. En *Encuesta anual manufacturera-2004. Bogotá. Información por Localidades*, DANE, Bogotá D. C., noviembre de 2006.

²⁸ Como Rodrigo Guerrero nos cuenta, la construcción que servirá como hogar de la Natalia y su familia, fue una casa alquilada en el El Rosal, municipio de la provincia Sabana de Occidente, en el Departamento de Cundinamarca. Está situado a unos 20 kilómetros de la ciudad de Bogotá, hacia el norte, a unos 25 minutos de camino por la calle 80 conocida como Avenida de Medellín. Es una zona de señalado interés turístico por su oferta de ocio y los baños termales que acogen el municipio.

misma arteria se encontraban la cafetería²⁹ donde Eliseo juega al ajedrez y El Café La Giralda³⁰, que será el lugar que reemplace al verdadero enclave en el que Campo Elías Delgado llevó a cabo la masacre, el Restaurante Pozzeto³¹, situado en la Carrera Séptima, vía donde, además, se grabó la escena en la que Eliseo acude a una oficina bancaria a retirar todo su capital. Estas imágenes se grabaron en lo que fue una oficina

²⁹ Café ya desaparecido según informa Rodrigo Guerrero personalmente, según indica en entrevista concedida por vía telefónica. Se encontraba sito en la Avenida Jiménez.

³⁰ Café ya desaparecido según informa Rodrigo Guerrero. Se encontraba sito en el edificio Pedro A. López, en la Avenida Jiménez con Carrera 7. “Fue construido (del 1919 al 1924) por la importante casa comercial exportadora del mismo nombre. Ésta contrató al arquitecto norteamericano Robert Farrington, quien dirigió la novedosa obra de acero revestido en cemento y en la cual se adoptaba un lenguaje clasicista simplificado a la manera de los edificios de oficinas de la primera escuela de Chicago; en especial de la arquitectura de Le Baron Jenney. Con ironía, Germán Téllez relata que esta obra semeja la base de un rascacielos neoyorquino de finales del siglo XIX, al cual “jamás se le hubieran construido los pisos restantes hacia arriba”, con cierta razón pues los modelos de Chicago tenían base, varios pisos y ático, aunque con bastante mordacidad ya que no se puede negar cierta calidad a la obra. De todas maneras y a pesar de su estilo clásico, una prueba del impacto que causara la sobriedad de su estilo respecto al barroquismo del vecino edificio de la Gobernación, por ejemplo fue el comentario sobre él en El Grafico, del 15 de Marzo de 1919, donde se hablaba de “estilo frío, falta del arte que podríamos llamar cubista (...)”. Pero más que el estilo sería la técnica empleada –estructura importada- y todo el equipo complementario lo que representaba un adelanto inusitado en la capital”. NIÑO MURCIA Carlos. *Arquitectura y estado*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá D.C, 1991. Páginas: 74-75. “Sus pisos, compartidos por el Ministerio de Agricultura y el Banco Cafetero, albergaron también al Banco de la República y al primer Museo del Oro. Ahora, los 900 metros cuadrados del primer piso, sin divisiones, son repartidos para el café La Giralda II (la primera sede se inauguró hace un par de años en la carrera 8a. con 8a.), el restaurante La Tertulia de la Giralda y la librería”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1025439> (Consultado el 22 de julio de 2014). “En el hermoso edificio Pedro A. López (declarado monumento nacional en 1963) funcionan un café, un restaurante, una librería, una galería y una vinoteca. La Tertulia de la Giralda es un lugar donde encontrará espumosos capuchinos, pudines y tortas de chocolate. Su nombre se debe a que Giralda hace referencia a la veleta que señala la dirección del viento en el techo de un convento, iglesia o torre de algún palacio, como el lugar donde ahora se encuentra el restaurante. Se ubica en una edificación construida en 1919 por el arquitecto norteamericano Robert Farrington. Las paredes de La Giralda, que serán siempre una galería de arte, abren las exposiciones con la obra del canadiense Grégoire Ferland, ambientado por música que facilita la tertulia y la conversación. Las comidas se acompañan con la música de un piano de cola”. <http://www.bogotarestaurantes.com/detalle/1006/restaurante-la-tertulia-de-la-giralda-bogota> (Consultado el 22 de julio de 2014).

³¹ El restaurante Pozzetto se encuentra en la Carrera 7 con Calle 61. El lugar logró sobreponerse a la matanza perpetrada por Campo Elías Delgado y reabrir sus puertas tras ésta. Sigue manteniendo su actividad hasta nuestros días.

de la empresa de correos postales de Colombia, Adpostal³², empresa que desapareció en los primeros años del presente siglo.



Fig. 7: Restaurante Pozzetto en Bogotá

Pero sin duda, la localización que más sabor tiene, la que más impresiona, por ser además ésta un lugar que funciona en la ciudad tal como se muestra en el film, es la biblioteca a la que Eliseo acude con frecuencia. El hecho de que Eliseo pueda comprar

³² Tras la quiebra de Adpostal fue la empresa Servicios Postales Nacionales la que asumió o las funciones de su predecesora. La quiebra de Adpostal se debió, en gran medida, a la falta de estrategia y reglamentación para competir en un mercado liberalizado: “La célebre historia del coronel que no tiene quien le escriba se puede repetir. Adpostal, nuestra empresa de correos, está en quiebra y hace años enfrenta una situación insostenible. El pasivo pensional supera el billón de pesos (US\$ 500 millones) y al contrastar ingresos contra egresos del 2000, se encuentra ya un déficit de casi el 40 por ciento. Su pésimo desempeño ha sido la constante en la última década y por ello, no sólo es inaplazable cerrar este boquete en las finanzas públicas, sino necesario evitar que se mantenga con vida un elefante blanco convertido en fortín burocrático”. Fecha de publicación 7 de septiembre de 2001. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-479264> (Consultado el 22 de julio de 2014).

libros y a la vez consultarlos en ella, acudir a estudiar, que tenga mesas preparadas para facilitar la lectura, etc., hacen que sea confuso diferenciar si es en realidad una librería (como indica un cartel en la misma) o una biblioteca. Lo curioso es que el lugar se presta a esta doble funcionalidad. Es lo que en Colombia se conoce como una librería “de viejo” , un establecimiento en el que se compran libros usados en buenas condiciones, para su posterior venta al público. Literatura del país, extranjera, en español, en cualquier otro idioma, diccionarios, gramáticas, historia, incluso antiguos libros de texto de la escuela primaria o secundaria, ediciones de cualquier tipo y época, incluso ediciones originales...

Se trata de la Librería Merlín³³. Un lugar absolutamente fascinante, en la Carrera 8 con Calle 15, que va mucho más allá de un mero sitio donde comprar y vender libros. Es una escenografía perfecta para mostrar un espacio en el que la cultura, materializada en

³³ “Todo impresiona en la librería Merlín. Desde sus 150.000 títulos hasta la intimidad de sus tres pisos de un viejo edificio de los años 60, en la carrera 8a. con calle 15, en el puro centro de Bogotá. El sitio es el asilo de gran parte de los libros de segunda mano, de la tinta ya leída, de las páginas retocadas. Nació por iniciativa de Célico Gómez y Eliana Jordán, dos amantes confesos de la literatura que empezaron en el negocio de las librerías de viejo con El Verso, que hizo fama en los 90 en Chapinero. “Comenzamos por el interés mutuo que le tenemos a la figura del libro. Luego de la experiencia con El Verso nos trasteamos aquí a la calle 15, quizás el mercado más grande de libros de la ciudad”, cuenta Eliana, en el primer piso del inmueble que le da vida a Merlín desde hace 12 años. En la primera época, el local solo ocupaba el primer piso, pero con la acogida que tuvo por parte de los compradores que encontraban, sin buscar tanto, desde primeras ediciones de los libros de García Márquez y ejemplares que llevaban tiempo buscando, la librería empezó su expansión hacia arriba. “Compramos el segundo y tercer piso que eran unos apartamentos grandísimos que se prestaron para diseñar las salas en las que está dividida Merlín”, recuerda Eliana, quien estudió Lingüística en la Distrital. Célico terminó Literatura en la Javeriana. Los pequeños y grandes montones de libros del primer piso que, incluso, ocupan escaleras y rincones, dan paso en los siguientes niveles a espacios organizados con estanterías en varios tipos de madera donde el visitante encuentra sin dificultad su pedido, pues los títulos están organizados “en orden alfabético por el apellido del autor”, aclara un aviso. Los materiales no están divididos por los más vendidos del mes. Aquí están organizados en inmensas salas temáticas, como la Colombia, donde está buena parte de la historia de la literatura nacional. Se consiguen crónicas y novelas de José Antonio Osorio Lizarazo, el humor negro de Alfredo Iriarte y la sobredosis de cine de Andrés Caicedo, además de ediciones originales de autores como Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Eduardo Caballero Calderón y Eduardo Zalamea Borda. A pocos pasos, entre montañas de tomos de antropología, psicología, geografía, política, economía, castellano, francés e historia, se llega a la sala El Verso, en honor a la antigua librería de Chapinero, donde existen joyas como un pequeño cuaderno editado por la Caja Colombiana de Ahorros y que, según una firma, le perteneció a Flor María Rojas. Ahí, la anónima mujer consignó recetas (pollo a la almendra, galletas de sagú, galletas de naranja), escritas en impecable letra pegada. Allí mismo, se pueden adquirir ejemplares que contienen las firmas de sus autores. “Tenemos obras con la de Gabo y hace dos meses vendimos un libro con la de Margaret Thatcher”, dice Eliana, dueña de una memoria capaz de identificar dónde va cada libro. Al día, llegan a los estantes más de 200 nuevos ‘residentes’ que provienen, en su mayoría, de bibliotecas pertenecientes a personas difuntas o a lectores caídos en desgracia que venden sus libros de toda la vida para poder comer por unos días. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12841509> (Consultado el 23 de julio de 2014).

papel, sobrecoige y abrume a todo aquel que cruce el dintel de su puerta. Es un espacio absolutamente teatral: suelos de madera, mobiliario de principios del siglo XX, confortables sillones, estanterías de suelo a techo, libros amontonados sobre las mesas, en suelo, en cada espacio que quede libre... Es un espacio de cultura que, a pesar de estar ubicado en medio del caos de una gran ciudad, es remanso de paz, incluso capaz de amansar en sus salas al propio *Satanás*.

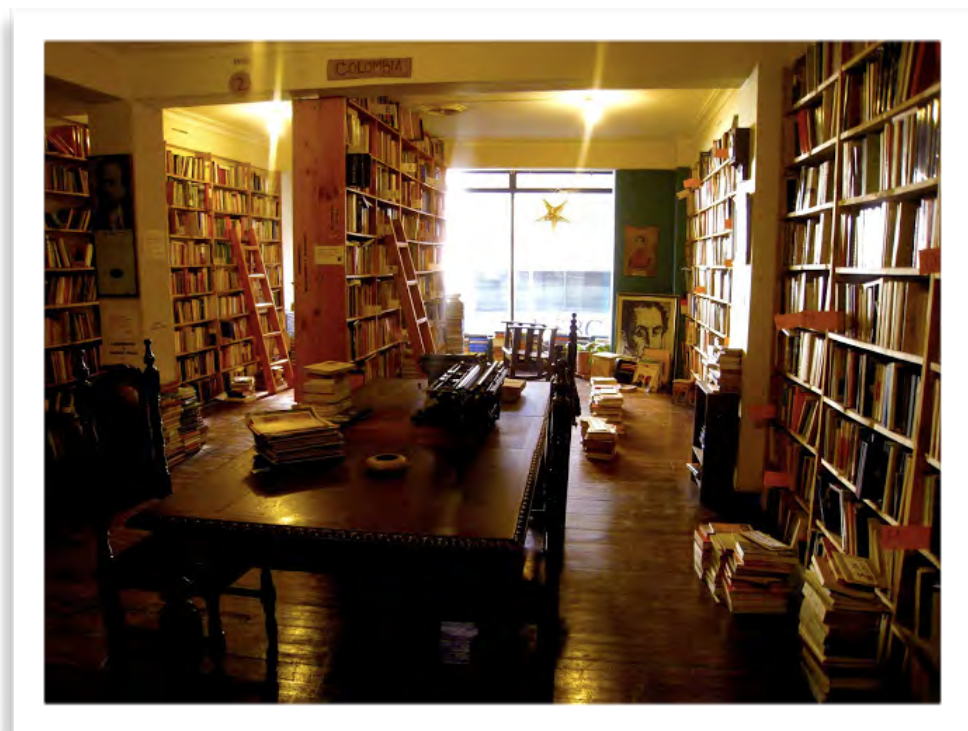


Fig. 8: Librería Merlín

Luces y sombras

El pensador persa del siglo III, Manes³⁴, admitía la existencia de dos principios creadores, uno para el bien y otro para el mal. En la mitología griega, recogida posteriormente por la cultura romana, los gemelos Cástor y Polideuco³⁵ (Póllux para los romanos), uno mortal y otro inmortal, fueron condenados por Zeus y su hermano Hades a pasar el resto de sus

³⁴ Manes, en latín Manichaeus (de donde proviene el nombre de sus seguidores, los maniqueos), fue un líder religioso gnóstico persa, del siglo III d. C. que mezcló la doctrina filosófica y religiosa del cristianismo con las creencias judaicas y orientales admitiendo la existencia de dos naturalezas desde el principio de los tiempos: la luz y la oscuridad. El reino de la luz vivía en paz, mientras el de la oscuridad de debatía constantemente consigo mismo. Según el maniqueísmo el espíritu del hombre es de Dios, pero el cuerpo del hombre es el demonio, por ello es necesario practicar un estricto ascetismo que los lleve a la liberación. San Agustín fue seguidor de esta doctrina, como admite en sus *Confesiones*, y tras ocho años de profesar esta fe se convirtió al cristianismo ortodoxo y se convirtió en enemigo del maniqueísmo. Asimismo la siguió Santo Tomás de Aquino hasta su revelación: “En muchas cabezas bulle todavía la idea de que el bien y el mal son poderes «del mismo valor», antípodas inevitables y naturales, algo así como lo positivo y lo negativo. El místico persa Manes basó su doctrina en este principio y nada menos que San Agustín fue durante algún tiempo uno de sus seguidores. Hasta el siglo XIII –una época en que se apreciaba más la lógica que en el siglo XX– no surgió una de las mejores cabezas de todos los tiempos, capaz de destruir una teoría según la cual, en definitiva, el demonio debía tener el mismo poder que Dios. La Iglesia la había condenado como herejía. Pero fue Tomás de Aquino quien encontró la solución para un problema que parecía no tener ninguna, y sabemos incluso en qué momento la encontró. El dominico alto y corpulento era uno de los invitados a un banquete del rey Luis IX de Francia, el futuro San Luis. En lugar de participar en la conversación, Tomás permanecía silencioso y meditabundo. De repente levantó su brazo poderoso golpeó con el puño fuertemente la mesa real y exclamó: «¡Así! ¡Esto es lo que destruye a los maniqueos!». Silencio absoluto lleno de expectación. ¿Qué diría el rey ante un comportamiento tan contrario al ceremonial? Luis IX hizo lo que ya era típico en él. Inmediatamente mandó llamar a su secretario con papel y recado de escribir para que escribiera enseguida lo que se le acababa de ocurrir a su invitado, con objeto de que no se olvidara”. WHOL Louis de. *La luz apacible. Novela sobre Santo Tomás de Aquino y su tiempo*, Colección Arcaduz, Editorial Palabra, 2003. <http://www.iglesia.org/articulos/valores/item/202-el-bien-y-el-mal> (Consultado el 15 de agosto de 2014).

³⁵ Cástor y Polideuco (los Dioscuros, literalmente, hijos de Zeus) fueron hermanos gemelos hijos de Leda, reina de Esparta. Uno de ellos, Polideuco (inmortal) fruto de su unión con Zeus (quien para seducirla se convirtió en cisne) y el otro, Cástor (mortal), de su marido Tindáreo. Ambos fueron protagonistas de grandes historias de la mitología griega y romana. un día, Cástor fue herido de muerte y Polideuco, roto de dolor, suplicó a su padre Zeus que le dejara compartir su inmortalidad con su hermano, hecho que Zeus le concedió al hablar con su hermano Hades, para que pudieran pasar el resto de su tiempo entre el Olimpo y el Hades. Estos hermanos darán lugar a la constelación llamada de Géminis que representa la dualidad del ser humano. AGHION I., BARBILLON C. y LISSARRAGUE F., *Guía Iconográfica de los Héroes y dioses de la Antigüedad*, Alianza Editorial S. A., Madrid, 1998, p. 86.

vidas entre el Olimpo y el infierno. Es en la Edad Media cuando Santo Tomás de Aquino³⁶



Fig. 9: San Miguel pesando un alma
(Atribuída a Juan de la Abadía)

³⁶ Tomás de Aquino (1221-1274), teólogo y filósofo italiano, perteneciente a la Orden de los Predicadores, es el principal representante de la tradición escolástica (movimiento filosófico de la Edad Media en el que domina la enseñanza de las doctrinas de Aristóteles, concertada con el cristianismo). Uno de sus principales trabajos es el *Suma Teológica*, en el que expone los principios de la doctrina católica. Fue canonizado el 18 de julio de 1323, proclamado Doctor de la Iglesia en 1567 y designado el 4 de agosto de 1880 como patrono de todas las universidades, academias y escuelas católicas de todo el mundo.

desmonta esta creencia, al afirmar que el bien y el mal no son dos fuerzas que guían al espíritu, sino que el mal es la ausencia del bien³⁷. Esta idea ya la había expresado Platón

³⁷ “El mal no tiene esencia alguna. Por estas razones se verá cómo ninguna esencia es de suyo mala. Según se ha dicho, el mal no es sino “privación de lo que un ser tiene y debe tener por naturaleza”; y éste es el sentido con que todos usan la palabra “mal”. Ahora bien, la privación no es una esencia, sino más bien “negación de substancia”. Luego el mal no es ninguna esencia en la realidad. Cada cual es según su esencia, y cuanto tiene de ser tiene de bien; porque, si lo que todos los seres apetecen es el bien, es necesario que el ser sea bien, dado que todos los seres lo apetecen. Según esto, es bien lo que tiene esencia; y como el mal y el bien son contrarios, síguese que nada de lo que tiene esencia es malo. Luego ninguna esencia es mala. Las cosas son o agentes o algo hecho. El mal no puede ser agente, pues todo ser obra en cuanto que existe en acto y es perfecto; ni tampoco puede ser algo hecho, pues toda generación termina en una forma y en un bien. Luego ninguna cosa es mala por su esencia. Nada tiende a su contrario, por que todos los seres apetecen lo que se les asemeja y les conviene. Mas todo ser, al obrar, intenta el bien, según quedó demostrado. Por lo tanto, ningún ser, en cuanto tal, es malo. Toda esencia es lo natural de una cosa. Si está incluida en el género de substancia, es la misma naturaleza del ser. Si está en el de accidente, es necesario que sea causada por los principios de alguna substancia; y así será natural a dicha substancia aún cuando quizá no sea natural a otra; por ejemplo, el calor es natural al fuego y no lo es al agua. Ahora bien, lo que es malo de por sí no puede ser natural a nada, pues el mal es la privación de aquello que uno tiene y debe tener por naturaleza. Según esto, como el mal es la privación de lo que es natural a una cosa, no puede ser natural a nada. Luego lo natural de una cosa es su bien, y la privación de ello es su mal. Ninguna esencia, pues, es de por sí mala. Todo lo que tiene una esencia, o ello mismo es su forma o tiene otra, porque todo se encuadra en el género o en la especie por la forma. Pero la forma, en cuanto tal, es buena, pues es principio de acción; además, lo son también el fin a que tiende todo agente y el acto por el cual es perfecto lo que tiene forma. Luego lo que tiene esencia es, por tal razón, bueno. En consecuencia, el mal no tiene esencia alguna. El ente se divide en acto y potencia. El acto, en cuanto tal, es bueno, porque en tanto un ser es perfecto en cuanto que está en acto. La potencia también tiene algo de bien, pues tiende al acto, como se evidencia en todo movimiento; y es, no contraria, sino proporcionada al acto; y está, situada en el mismo género; y la privación sólo la afecta accidentalmente. Luego todo lo que existe, sea lo que sea, siendo ente, es bueno. Por lo tanto, el mal no tiene esencia. En el libro segundo (c. 15) se ha probado que todo ser, de cualquier manera que sea, procede de Dios. Mas en el libro primero (cc. 28, 41) demostramos que Dios era bien perfecto. Por consiguiente, como el mal no puede ser efecto del bien, es imposible que haya un ente que, en cuanto tal, sea malo. Por esto se dice en el Génesis: “Y vio Dios ser bueno cuanto había hecho”. Y en el Eclesiastés: “Todo lo hace El apropiado a su tiempo”. Y en la primera a Timoteo: “Porque toda criatura de Dios es buena”. Y Dionisio, en el c. 4 “De los nombres divinos”, dice: “El mal no existe”, esto es, substancialmente, “ni es algo en las cosas existentes”, es decir, accidente, como la blancura o la negrura. Con esto se rechaza el error de los maniqueos, que afirmaban que algunas cosas eran malas por naturaleza”. Santo Tomás de Aquino, *Suma contra gentiles*. Libro III. CAPITULO VII. Edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.

en el Fedón³⁸ y la seguirán a lo largo de los siglos, en todas las culturas³⁹.

El bien y el mal. El yin y el yang⁴⁰. Ángel o demonio. Como quiera que se exprese es un mismo concepto, tan antiguo como la humanidad misma, que lleva a interpretar la realidad sobre una valoración dicotómica. Para unos una balanza, para otros una carencia, para otros, un eterno dilema.

Satanás está basada en la novela, homónima, de Mario Mendoza en la que se recoge un hecho acontecido en Bogotá en 1986, la popularmente conocida como “masacre del Pozzetto”. Y aunque por la magnitud y amplísima repercusión mediática y social de este

³⁸ *Fedón (Sobre el alma)*, es la obra de Platón (filósofo griego -Atenas 427-347 s. C.- seguidor de Sócrates y maestro de Aristóteles, fundador de la Academia -escuela filosófica dedicada a investigar y a profundizar en el conocimiento- y que elabora la *Teoría de las Ideas* en la que sostiene que de los entes del mundo sensible -imperfectos- participan otros entes, las Ideas -perfectas-), que está ambientada en las últimas horas de vida de Sócrates, con el que mantiene diálogos a través de los cuales expone sus ideas. En él se narra el mito del “Carro Alado”, que está compuesto por un jinete y dos caballos, uno bueno y otro malo. Así, el jinete es el punto de tensión entre uno y otro. En él también nos dice Platón: "Todo lo que tiene un contrario nace de este contrario; como lo más grande, de lo más pequeño; lo más fuerte, de lo más débil; lo más ligero, de lo mas lento; lo peor, de lo mejor; la vigilia, del sueño, y la vida, de la muerte". <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05009.htm> (Consultado el 6 de agosto de 2014).

³⁹ Podríamos citar como ejemplo a Jiddu Krishnamurti, (India 1895 - Estados Unidos 1986). En 1984 recibió la Medalla de la ONU a la Paz, por sus teorías sobre cómo llevar a cambio un cambio positivo en el común de la sociedad. Sobre el bien y el mal Krishnamurti escribe: “El conflicto de los opuestos. Me pregunto si hay tal cosa como el mal. Por favor, preste atención, acompáñeme, investiguemos juntos. Decimos que existen el bien y el mal. Hay envidia y amor, y afirmamos que la envidia es mala y el amor es bueno. ¿Por qué dividimos la vida llamando «bien» a esto y «mal» a aquello, creando de ese modo el conflicto de los opuestos? No es que no haya envidia, odio, brutalidad en la mente y el corazón humanos, ausencia de compasión, de amor, pero ¿por qué dividimos la vida en la cosa llamada «bien» y la cosa llamada «mal»? ¿No existe, en realidad, una sola cosa, que es una mente inatenta? Por cierto, cuando hay atención total, es decir cuando la mente está por completo atenta, alerta, vigilante, no existen cosas tales como el mal o el bien; sólo hay un estado lúcido, despierto”. KRISHNAMURTI J., *El libro de la vida*, Editorial EDAF, S.A. 1996. <https://krishnamurti.wordpress.com/2012/02/> (Consultado el 6 de agosto de 2014).

⁴⁰ El yin y el yang son dos conceptos del taoísmo que exponen la dualidad de todo lo existente en el universo. Todo está regido por dos fuerzas fundamentales y complementarias. El yin es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción; y el yang es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración.

asesinato masivo⁴¹, se ha tendido a asimilar este acontecimiento como argumento principal de la película, es en realidad esta dualidad, de la que venimos hablando, la que protagoniza el film, a través de sus personajes, de su protagonista e, incluso, de la literatura que conmueve al personaje principal (Eliseo), *El extraño caso de Dr. Jekyll o Mr.*



Fig. 10: Ilustración de *El extraño caso de Dr. Jekyll o Mr. Hyde*

⁴¹ En algunos medios se consideró a Campo Elías Delgado (verdadero nombre del asesino de Pozzetto, en quien se basa el personaje de Eliseo en la película) como un “Spree Killer”, asesino relámpago o itinerante, aunque este término no es correcto como nos aclara la Dra. García Roversi: “No es correcto denominarlo *spree killer* pues no lo es. No fue un asesino itinerante sino un asesino de masas y así es catalogado por el FBI”. Dra. Susana P. García Roversi. Escritora e investigadora en Criminología. Doctora en Derecho y Diplomada en Psiquiatría Forense. Autora de *Asesinos Múltiples 1*, Colección Sin Piedad, Grupo Editorial HS, Buenos Aires, 2011. <http://manuelcarballal.blogspot.com.es/2008/12/campo-elias-delgado-la-historia-del.html> (Consultado el 15 de agosto de 2014).

*Hyde*⁴². La masacre llevada a cabo por Eliseo⁴³ es una simple excusa, un ejemplo, como podríamos encontrar millones al día, de la dicotomía entre el bien y el mal en el ser humano. Otras dos historias, que se entrelazan con ésta y que se unirán a ella cerrando el círculo que la película describe a lo largo de su discurrir, apoyan esta idea: la historia de Paola, la “niña de los tintos”⁴⁴ que desea escapar de su vida y lo hará, convirtiéndose en una estafadora ávida de dinero fácil aunque las consecuencias no sean las deseadas; y el Padre Ernesto, un sacerdote parroquiano de Bogotá que se debate entre su fe y sus instintos más primarios. Si bien es cierto que para materializar la presencia del mal en el ser humano (o la ausencia del bien como diría Santo Tomás de Aquino), no es necesario buscar un tipo determinado de persona ya que en cualquiera puede aflorar, sí nos es más fácil establecer la separación entre el bien y el mal cuanto más exagerada sea la personalidad, el gesto o las acciones. En cualquier personaje de a pie podríamos encontrar esa dualidad, si la hubiere, con mayor o menor esfuerzo en función de la fortaleza con la que pugnen ambas realidades. Pero a la hora de representarlo en el plano cinematográfico, esa diferencia es más acusada y, por tanto, más fácil de percibir, si se trata de un asesino en potencia, una estafadora y un cura con reacciones violentas y sexualmente activo.

El primero de los planos de la película ya nos presenta esta dicotomía, además de servir como introductorio para la historia del padre Ernesto: una tapia coronada por cristales fragmentados y punzantes, tras la que se esconde y protege (o al menos lo intenta, ya

⁴² Novela inglesa escrita por Robert Louis Balfour Stevenson, publicada en 1886, famosa por ser una representación vívida de lo que en psiquiatría se conoce como “Trastorno Disociativo de la Identidad”, que lleva a una misma persona a tener personalidades diferentes con rasgos opuestos entre sí. El Dr. Jekyll y Mr. Hyde son la misma persona. Con una droga descubierta por el doctor, ha logrado desdoblar su personalidad en los lados bueno y malo de su propio ser. Esto no le trae buenas consecuencias a ninguno de los dos personajes.

⁴³ Eliseo en la película, Campo Elías en la vida real. Dicen que los nombres marcan. Destaquemos pues, que los Campos Elíseos son, en la mitología griega, una sección de los infiernos donde llegaban las almas de los guerreros y los héroes buscando descanso. Es la mansión del inframundo de los virtuosos. Mientras que Elías, de origen hebreo, significa “mi Dios es Yahvé”. Mensajero especial de Dios al reino norteño de Israel durante la gran apostasía bajo Acab (c 874-853 a.C.) y Jezabel, cuando la adoración a Baal prácticamente había sustituido al culto del verdadero Dios. Es curioso que haya un elemento dicotómico incluso en el nombre de nuestro protagonista, evidentemente, casual. <http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/1744/el%EDas/> (Consultado el 13 de agosto de 2014).

⁴⁴ Muchacha que se encarga de vender café en lugares públicos como mercados o plazas muy frecuentadas.

que la naturaleza del peligro puede ser de muy diversa índole), la iglesia en la que el Padre Ernesto ejerce su ministerio.

Una vez presentada la delgada línea que separa el bien del mal (tan frágil como unos tristes cristales), aparece en escena Satanás, el espíritu que incita al mal, encarnado en el personaje de Alicia, una mujer que bien podría haberse llamado Medea⁴⁵. Alicia siente que sus hijos sufren y que tiene que aliviarlos de ese padecimiento. Acude al Padre Ernesto en busca de ayuda, pero no la encuentra, no porque no se la brindara, sino porque la “liberación” que ella ansía no se encuentra en una iglesia. Acabará matando a los tres niños. Una vez realizado el asesinato, vuelve a la parroquia donde, tras una escultura del Arcángel San Miguel⁴⁶ en piedra blanca, ensangrentada, desvela tan atroz acto. Curiosamente este arcángel es el que, en la iconografía de la Iglesia Católica, da

⁴⁵ Aunque en el caso de Alicia el infanticidio no está cometido por amor a un hombre, el estado de locura y frenesí es similar al de Medea: “[...] Medea es también una historia de amor, una historia que presenta un definitivo componente bárbaro, propio de la desmesura de afecto a la que puede llegar alguien que por amor a un hombre es capaz de matar, una mujer despechada que, como consecuencia de su frenesí amoroso, puede asesinar incluso a sus propios hijos. [...] La dramática historia de una madre inmolando a sus hijos por un desmedido amor, que puede resultar difícil de concebir en términos de realidad, no es en absoluto algo asociable sólo a épocas remotas en las que los instintos primarios no se supieran domeñar. Hace algunos años, en Santomera, una población vecina a la ciudad de Murcia, una mujer asesinó a dos de sus hijos, de tres y seis años, como consecuencia de los celos que le suscitaban las infidelidades de su marido y el posible divorcio con el que la amenazaba si no se modificaba su comportamiento. Los ingredientes que concurren en este matricidio resultan claramente parangonables con el modelo de la tragedia clásica”. SALVADOR VENTURA F., “*El conflicto entre religión y razón en la Medea de Pasolini*”, pp. 91-104, en SALVADOR VENTURA F. (Ed.), *Cine y religiones*, Université Paris-Sud, Paris, 2013.

⁴⁶ Término que podría traducirse como “Capitán de los Ángeles”. Los arcángeles son espíritus bienaventurados que, según la jerarquía celestial establecida por Pseudo Dionisio Areopagita (teólogo y místico bizantino entre los s. V y VI d. C., primer obispo de Atenas y mártir bajo el mandato del emperador Domiciano) los ángeles se agrupan en tres tríadas con tres coros cada una: la primera compuesta por serafines, querubines y tronos; la segunda por las virtudes, dominaciones y potestades; y la tercera por principados, arcángeles y ángeles. Los arcángeles ejecutan las órdenes del Señor, son sus mensajeros y protegen el cielo y la tierra de los demonios (sobre todo San Miguel). El Arcángel San Miguel es el jefe de la milicia celestial y defensor de la Iglesia. Combate contra ángeles rebeldes y contra el dragón del Apocalipsis. Es además psicopompo, es decir que conduce a los muertos y pesa las almas el día del Juicio Final. Asimismo, es patrón de los caballeros y de todos los oficios relacionados con las balanzas y las armas. Miguel es ante todo un santo militar. DUCHET-SUCHAUX Gaston y PASTOUREAU Michel, *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*, Alianza Editorial S. A., Madrid 1999, p. 274.

muerte al demonio, materializado en un dragón⁴⁷. “Liberé a mis hijos, padre”⁴⁸, confiesa, esgrimiendo un cuchillo sobre el pecho, como las espadas que portaban los caballeros medievales y con las que se les representaba en sus tumbas y cenotafios. Liberó a sus hijos como los Templarios hubieran querido liberar Jerusalem⁴⁹.

El padre Ernesto no reconoce al demonio en Alicia, como no lo encuentra Mario Mendoza en Campo Elías Delgado, como tampoco lo descubriríamos nosotros de él no quererlo así. Quiere ayudarla, la visita en la cárcel y cuanto más se acerca a ella, más se aleja de su fe⁵⁰. Había mantenido una relación íntima con su ama de llaves, Irene (ésta es la encargada de limpiar la sangre con la que Alicia había marcado la escultura del arcángel San Miguel, pero por mucho que lo intenta, no es capaz de eliminarla; el hecho de que la escultura quede sucia nos lleva a pensar que Irene no puede dejarla limpia porque ella tampoco lo está), pero, arrepentido, optó por proseguir con su vocación sacerdotal que

⁴⁷ “Por lo que dice la Biblia del Diablo, éste es un espíritu muy superior al resto de jerarquías demoníacas. La palabra Diablo o Satán o Beelzebub siempre son usadas en singular, así como sus otras denominaciones equivalentes (la Serpiente, el Dragón, etc). Mientras que la palabra demonio aparece unas veces en singular y otras en plural”. <http://www.fortea.us/spanish/teologicos/nombres.htm> (Consultado el 24 de septiembre de 2014).

⁴⁸ La actitud de Alicia provoca sentimientos encontrados. Así también se encuentran en Medea: “En los dramas de Séneca mueren jóvenes y niños como Astianacte (*Troades*), los hijos de Hércules (*Hercules*), pero los más crueles infanticidios los llevan a cabo los dos grandes vengadores de la tragedia, Medea en la obra homónima y Atreo en *Thyestes*. [...] En el texto objeto de nuestro análisis, se trata de una tragedia -no una *declamatio*, esto es importante-, en la se pasa de una situación inicial de "felicidad" a otra de "infelicidad", en la que las acciones son "eminentes" y los protagonistas, héroes míticos como Medea, Jasón o Creonte, actúan y cuentan, utilizando el verso como el canto y provocan "miedo" y "piedad", ya sea para purificar o para "dar a conocer" el efecto de tales pasiones”. PÉREZ GÓMEZ Leonor, “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”, *Florentia Iliberritana* 17 (2006), pp. 192-193.

⁴⁹ La Orden de los Pobres Caballeros de Cristo y del Templo de Salomón, también conocida como Orden del Temple, fue una de las Órdenes Militares más famosa de la Edad Media, que intervino en las Cruzadas pero que no logró su objetivo de liberar Jerusalem de manos de los turcos.

⁵⁰ El bien y el mal. El camino que deja el uno, lo toma el otro. Me remito a la nota 4 de Santo Tomás de Aquino.

implicaba el celibato⁵¹. No obstante la aparición de Alicia, el cura vuelve a dar rienda suelta a su sexualidad, hecho que le tortura⁵² (por la incompatibilidad entre ésta y su ministerio), y que le lleva incluso a autolesionarse (se quema intencionadamente con un cigarro), mientras, presa de la congoja y del remordimiento, recita, casi en un susurro,

⁵¹ "Para entender el motivo último de esta práctica eclesiástica y valorar los alcances profundos de la misma hay que leer y meditar Mateo 19:10-12 y, sobre todo, el capítulo 7 de la primera carta de San Pablo a los Corintios. Estos textos dan "el espíritu" que late tras la legislación del celibato sacerdotal. Leyendo estos pasajes, el fiel entiende que se trata de una vocación de Dios, en vistas al Reino de Dios, y que sólo sin razonar puede alguien rápidamente afirmar que "es un invento de los curas"; en efecto, más allá de la disciplina eclesiástica, que puede cambiar y de hecho fue cambiando con el paso del tiempo, sin embargo quedarán siempre en pie aquellas claras palabras del apóstol: "el célibe se ocupa de los asuntos del Señor..., mientras que el casado de los asuntos del mundo... y está dividido" (1 Cor., 7). Si perdemos de vista estos textos bíblicos, perdemos de vista el centro de la cuestión. [...] Hay algunos textos ya en los escritos del Nuevo Testamento que nos ilustran sobre la situación de la Iglesia primitiva en esta materia. San Pablo pide que los obispos y diáconos sean "casados una sola vez", o "maridos de una sola mujer" (I Tim 3:2.12; Tito 1:6). Esto, en un primer momento, como se apresuran a hacérselo saber algunos hermanos evangélicos, parecería excluir la idea de un sacerdote u obispo "célibe". Ahora bien, no debemos olvidar que el mismo Pablo nos hablaba de la conveniencia de "no estar divididos" (es decir, no estar casados), y agregaba que él quisiera que "todos fuesen como él" (1 Cor., 7:7-8), dejando claro que él mismo no tenía mujer, y que prefería - ciertamente no imponía - que el servidor de Dios tampoco la tuviese (incluye también la virginidad femenina, como camino ideal de quien quiera servir a Dios con corazón indiviso). Es decir, lo que San Pablo pedía con "que sean de una sola mujer" no era que necesariamente se casaran y tuvieran al menos una mujer - como lo interpretan algunos cristianos, lo cual sería exactamente lo contrario de todo lo que el mismo Pablo escribió en 1 Cor., 7 - sino que no sean personas que lleven una vida disoluta, con varias mujeres, o que se hayan casado más de una vez. Se trata de una orden que señala un límite (no más de una mujer), y no una obligación (al menos una mujer). [...] Se oye con frecuencia expresiones de este tipo: "La Iglesia impone a los sacerdotes el celibato", o bien en forma interrogativa: "¿Porqué los sacerdotes no se pueden casar?". Si bien se entiende que el celibato es una reglamentación eclesiástica, una "ley" de la Iglesia, sin embargo no me parece que sea del todo correcto hablar de "imponer" el celibato, o de "obligar" al mismo. En la Iglesia Católica nadie está obligado a ser célibe, porque nadie está obligado a ser sacerdote". Se oye con frecuencia expresiones de este tipo: "La Iglesia impone a los sacerdotes el celibato", o bien en forma interrogativa: "¿Porqué los sacerdotes no se pueden casar?". Si bien se entiende que el celibato es una reglamentación eclesiástica, una "ley" de la Iglesia, sin embargo no me parece que sea del todo correcto hablar de "imponer" el celibato, o de "obligar" al mismo. En la Iglesia Católica nadie está obligado a ser célibe, porque nadie está obligado a ser sacerdote". Texto extraído de <http://es.catholic.net/sacerdotes/222/1091/articulo.php?id=6967&msj=1> (Consultado el 13 de agosto de 2013).

⁵² Si en la nota 44 se comprobaba la similitud de Alicia y Medea, en ésta se puede llegar a la misma entre Ernesto y Jasón: "El héroe le solicita [al centauro] una justificación a esta doble identidad, a la que responde con una explicación en clave religiosa. El primero es el centauro sacralizado de la época de la niñez y el segundo es el desprovisto de cualquier dimensión religiosa del Jasón adulto. Los dos son el mismo ser y conviven, si bien el interlocutor de este momento es el humanizado, el que obedece a la lógica del Jasón actual. El primero percibe la realidad, mientras el segundo es el que la expresa. El encuentro es aprovechado por el centauro para informarle de que él ama verdaderamente a Medea, aunque no sea muy consciente de ello, y de que, por esa razón, puede comprender perfectamente la situación de desarraigo social y de desorientación religiosa que su esposa está viviendo", en SALVADOR VENTURA Francisco, *Estética cinematográfica...*, p. 384.

pasajes del Salmo 51 (Salmo de David cuando el profeta Natán fue a verlo por haber cometido David adulterio con Betsabé): “Y mi pecado está siempre delante de mí. Contra ti, contra ti sólo he pecado, y he hecho lo malo delante de tus ojos”. La presa sabe del tormento interior del cura e incide en esa brecha abierta hacia la debilidad que el sacerdote quiere controlar pero no puede. En su primera visita a la celda, ella le agradece haberle mostrado el camino (“si no fuera por usted mis hijos seguirían sufriendo, le estoy muy agradecida”). En una posterior, encuentra que la celda está empapelada con titulares de crónica roja de prensa amarillista⁵³. Consciente de la debilidad sexual del presbítero y de la atracción que ella ejerce sobre él (no sólo física sino también espiritual, en el que el magnetismo de su oscuridad seduce a la personalidad del religioso que se deja arrastrar



Fig. 11: Padre Ernesto. Fotograma de *Satanás*

⁵³ Prensa sensacionalista que incluye titulares de catástrofes, hechos violentos, etc. En el caso de la celda de Alicia, los textos que se leen son del tipo “Rito satánico”, “Pesadilla eterna”, “Violada y torturada”, “Infierno en la Tierra”...

por ella, como el polo negativo atrae al positivo), Alicia lo incita a mantener relaciones con ella, a lo que Ernesto casi sucumbe. No la visita para salvarla a ella, la visita para condenarse él: “Si cree que estoy arrepentida está usted muy equivocado. Usted viene por usted mismo”. El rostro de la mujer está cada vez más desencajado, Satanás es cada día más fuerte y el eclesiástico cada vez más débil.

El punto de inflexión de este tonsurado personaje llega cuando, tras una conversación fortuita con Eliseo (que le confiesa tener ideas extrañas), sale de la parroquia, un mendigo le aborda para recibir una limosna y, tras reiteradas negativas desoídas por el indigente, el sacerdote lo arroja al suelo y, con saña, lo golpea en repetidas ocasiones. Después de este hecho, incapaz de seguir dando la comunión⁵⁴ a sus feligreses, sale de iglesia y comunica al arzobispado su intención de abandonar el orden sacerdotal.

Satanás también visitará a Paola. Es una muchacha, mal arreglada pero bonita, que vende café y aromáticas⁵⁵ en el mercado. Vive en un inquilinato⁵⁶, no se le conoce

⁵⁴ “La eucaristía es el sacramento en el cual bajo las especies de pan y vino, Jesucristo se halla verdadera, real y substancialmente presente, con su cuerpo, su sangre, su alma y su divinidad. Se le llama el “sacramento por excelencia”, porque en él se encuentra Cristo presente, quien es fuente de todas las gracias. Además, todos los demás sacramentos tienden o tienen como fin la Eucaristía, ayudando al alma para recibirlo mejor y en la mayoría de las veces, tienen lugar dentro de la Eucaristía. A este sacramento se le denomina de muchas maneras dada su riqueza infinita. La palabra Eucaristía quiere decir acción de gracias, es uno de los nombres más antiguos y correcto porque en esta celebración damos gracias al Padre, por medio de su Hijo, Jesucristo, en el Espíritu y recuerda las bendiciones judías que hacen referencia a la creación, la redención y la santificación. (Cfr. Lc. 22, 19)”. Texto extraído de <http://es.catholic.net/conocetufe/365/820/articulo.php?id=8380> (Consultado el 13 de agosto de 2013).

⁵⁵ La expresión “agüita aromática” se refiere a cualquier tipo de infusión de hierbas u hojas medicinales que se suele tomar tras las comidas. Este término es utilizado también en España en regiones como las Islas Canarias donde la impronta cultural de las regiones que configuraban las colonias americanas dependientes de la Corona de Castilla tras el descubrimiento de América es mucha, dado que se trataba de un lugar de obligado paso para llegar a ellas.

⁵⁶ Como comentábamos a colación de *La estrategia del Caracol*, un inquilinato es una casa de vecindad en la que por lo común, las viviendas que contiene son de espacio reducido, con acceso a patios y corredores. En el caso de la vivienda de Paola, se trata de un alojamiento con los elementos indispensables para su habitación.

ninguna pareja y siente que no encaja en el mundo que la rodea⁵⁷. Esa soledad, al igual que pasa con Alicia, con el padre Ernesto y con Eliseo, es la que la hace más frágil, presa fácil del maligno, que la acercará a sus filas cuando un par de delincuentes, que frecuentan asiduamente la lonja, le proponen un negocio: quinientos mil pesos⁵⁸



Fig. 12: Imagen editada de un fotograma de *Satanás*

⁵⁷ El hecho de que el trabajo de Paola la obligue a deambular constantemente por el mercado en busca de clientela, lleva a algunos de sus clientes a confundir el oficio de esta muchacha a la que constantemente se le pierde el respeto. Este hecho lo vemos cuando uno de los comerciantes le pregunta: “¿Cuándo me vas a dar algo?” (Curiosamente esta escena se desarrolla en la carnicería, como índice embrionario de la “carnicería” -matanza- que se desatará más tarde). En Colombia, en el lenguaje coloquial el verbo “dar” se entiende como una solicitud expresa de mantener relaciones sexuales. Otra de las dependientas de la plaza, al reclamarle Paola el saldo de su deuda con ella, le increpa: “sea educada niña, primero se dice buenos días”. La señora le debe el dinero y encima la muchacha tiene que pedirlo con delicadeza.

⁵⁸ Quinientos mil pesos colombianos, corresponden, aproximadamente (pues el valor exacto oscila por las fluctuaciones de los mercados internacionales) a 200€ (a fecha de 1 de agosto de 2013). En Europa es una cifra vulgar, pero en Colombia corresponde casi al salario mínimo interprofesional. <http://obiee.banrep.gov.co/analytics/saw.dll?Go&Path=/shared/Consulta%20Series%20Estadisticas%20desde%20Excel/1.%20Salarios/1.1%20Salario%20minimo%20legal%20en%20Colombia/1.1.1%20Serie%20historica&Options=rdf&NQUser=salarios&NQPassword=salarios&lang=es> (Consultado el 1 de agosto de 2013).

mensuales y un apartamento, libre de cargas económicas, en la Avenida Caracas⁵⁹, a cambio de que ella les proporcione víctimas para el “paseo millonario”⁶⁰. Ella seducirá a hombres de buena posición, a los que se acercará en bares reputados de la ciudad, los



Fig. 13: Vista aérea de la Avenida Caracas en Bogotá

⁵⁹ La Avenida Caracas corresponde a la Carrera 14 (recordemos que las calles recorren la ciudad de este a oeste y las carreras, de norte a sur). Mide casi 30 kilómetros y desde su creación, a finales del siglo XIX, ha sido una de las principales vías de la ciudad, como parte del discurrir de la línea ferroviaria del norte, hasta ahora, gracias a que por ella transcurre el sistema de autobús de tránsito rápido llamado, en Colombia, Transmilenio, implantado en Bogotá desde 1998. Este transporte tipo BRT (Bus Rapid Transit) es el más extenso de su tipo en el mundo. <http://www.transmilenio.gov.co/WebSite/Default.aspx> (Consultado el 7 de agosto de 2013).

⁶⁰ Por “paseo millonario” se entiende, vulgarmente, un secuestro express, extorsivo, en el que la víctima es obligada (con drogas que anulen su voluntad o simplemente por la fuerza), a obtener todo el peculio que le sea posible de sus tarjetas de crédito, previa retención en un vehículo que lo lleva de cajero en cajero con tal fin. Las víctimas, generalmente, son liberadas ilesas, horas después de su secuestro.

drogará con escopolamina⁶¹ y los bandidos se encargan de “limpiar”, todo lo posible, las tarjetas de crédito de las víctimas.

Paola abandona, así, su casa, su trabajo, su vida. De hecho, ya ni siquiera la conocerán por Paola, ahora se hará llamar Claudia. Paola era pobre pero honrada, trabajadora y portadora de una cierta inocencia infantil que le hacía llevar consigo unas pegatinas con las que marcaba lugares en momentos importantes de su historia: al marcharse del inquilinato se ve el cabecero de su cama repleto de estas estampillas, en este momento pega otra más, de la Virgen; al llegar al nuevo apartamento pega una pegatina en la pared, con un dibujo de una cara sonriente; al final de uno de sus “trabajos millonarios”, previa declaración de amor de uno de sus compinches, pega otra pegatina, un corazón; ésta será el último adhesivo que utilice. Claudia tiene mejor vida, sale de fiesta o a la bolera con su pretendiente⁶², se arregla más, tiene dinero... pero perdió su dignidad. Lo que no saben ni Paola ni Claudia es que igual que uno se gana la vida a costa de los demás, otros pueden querer ganársela a costa de uno. Y puede que éstos carezcan de la candidez que hacía que, a pesar de sus últimas actuaciones, Paola, o mejor dicho, Claudia, siguiera siendo una persona a la que el espectador le profesara cierto afecto⁶³.

Tras una noche de “trabajo”, Claudia se dispone a regresar a su (prestado⁶⁴) apartamento, coge un taxi, el conductor a mitad de camino sube otro pasajero con el que está compinchado, pretenden robar a la muchacha (hacerle lo mismo que sus “socios” hacen a

⁶¹ La escopolamina, también conocida como burundanga, es una droga utilizada en dosis mínimas en afecciones como mareos vehiculares. En una mayor concentración, esta droga hace que el sujeto pierda totalmente la voluntad, siendo así más fácil sonsacarle acerca de sus datos bancarios, en el caso de estafas como “el paseo millonario”. En dosis altas puede provocar convulsiones, arritmias cardíacas o insuficiencia respiratoria, como le ocurrirá a una de las víctimas de Paola.

⁶² Es curiosa la influencia que Estados Unidos tiene sobre este país iberoamericano en ciertos aspectos relacionados con el ocio (las boleras son un ejemplo de esto) o del lenguaje (en Colombia, y así se refleja en la película, no se utiliza el término pegatina para referirse a los adhesivos, sino que los llaman con la voz inglesa “sticker”; para referirse a un whisky con hielo lo hacen como un “whisky on the rocks”; pero curioso es, sin embargo, que las señales de tráfico que detienen el movimiento de los coches sean “PARE” en lugar de “STOP” como es común en otros países de habla hispana como España.

⁶³ A pesar de su innoble oficio, Claudia no quiere perjudicar a sus víctimas más allá de lo que la pérdida de unos cuantos billetes pueda conllevar. Después de finalizado el primer “trabajo” se asegura de que el damnificado se encuentre bien y en otra ocasión en la que la escopolamina perjudica notoriamente el estado físico del afectado, también se preocupa por la salud de éste.

⁶⁴ Prestado el apartamento, prestado el nombre, prestado un tipo de vida, a un interés demasiado alto.

sus elegidos), pero ella apenas lleva dinero, lo que desata la ira de los maleantes, que acaban violándola.

La oscuridad se expande como las ondas en el mar cuando arrojamus una piedra. Lo que le ha sucedido a Claudia no es consecuencia directa de sus actos, pero el mal engendra el mal, y si primero fue robar, y después fue violar, ahora no nos queda más que matar. Claudia, Paola, las dos (o quizá estaría mejor decir “ninguna”, porque ninguna volverá a ser la misma), matan a los responsables de tan atroz actuación. Pero no son sólo esos dos desalmados los que mueren. Se acabó esa vida, ese trabajo. Se acabó el amor⁶⁵. Se



Fig. 14: Imagen del rodaje de *Satanás*

⁶⁵ Pablo es uno de los dos secuaces que le proponen el “trabajo” a Claudia. La ha observado y le ha gustado, en la distancia, desde que la muchacha llegó al mercado. Ahora, al estrechar la relación con ella, se ha atrevido a dejar aflorar sus sentimientos e incluso le hace un regalo para demostrárselo: unos pendientes. La joven está feliz. La vida le sonríe: ahora tiene dinero, se siente bonita, sale, se divierte, la vida le sonríe y además está a un paso de encontrar el amor. En medio de ese sueño, la “despiertan”. Pablo no sabe comprenderla, o al menos no como ella necesitaba. Sabe que lo que le hicieron a la mujer fue muy grave, pero, “¿matar a los taxistas? Ellos no son asesinos”. La muchacha no admite ese comentario. No puede entender cómo, si realmente la quiere, no la ayuda a deshacerse de ese dolor, que sólo puede arrancarse con venganza, con sangre. ¿Realmente él no la quiere o es ella la que ha dejado tanto espacio para la oscuridad en su corazón que no puede permitirse ese amor? Paola recoge sus cosas del apartamento, encuentra uno de los pendientes que Pablo le regaló (el otro lo perdió el día del ultraje), y llora algo que pudo ser pero no fue.

acabó Claudia. Esta vez marcha del apartamento sin despedirse, sin dejar ningún adhesivo. Vivió un sueño que terminó en pesadilla. Adiós a las pegatinas, adiós a la inocencia.

Ese caminar hacia la oscuridad del padre Ernesto y de Paola no estará completo hasta encontrarse con Eliseo. Es un hombre de mediana edad, maniaco compulsivo⁶⁶, excombatiente en la Guerra de Vietnam⁶⁷ con el ejército de los Estados Unidos, que vive con su madre en un apartamento en Bogotá, amante de la literatura y del ajedrez y que se gana la vida como profesor particular de inglés. Es un señor educado y recto, aparentemente cultivado, tanto así que incluso la encargada de la biblioteca lo ha llamado doctor⁶⁸ desde que lo conoce. Su historia no ha sido sencilla: siendo aún un niño su padre se suicidó y en su juventud participó en uno de los conflictos bélicos más sangrientos de la historia. ¿Tiene Trastorno Obsesivo Compulsivo? ¿Padece un trastorno por estrés

⁶⁶ El Trastorno Obsesivo Compulsivo (T.O.C.) es una enfermedad mental, clasificada en psiquiatría dentro de las neurosis, y que se puede producir por diversos factores (incluso la combinación de varios de ellos), como genéticos, ambientales, físicos y psicológicos. Las ideas obsesivas más frecuentes son: preocupación incesante por la suciedad, contaminación y contagio; creencia recurrente de que algo no se ha hecho bien; impulsos repetidos de matar o dañar a seres queridos; pensamientos blasfemos en una persona religiosa; miedo a perder alguna cosa, aunque su importancia se mínima; y sonidos, palabras o imágenes absurdos o disparatados. <http://www.saludalia.com/salud-mental/el-trastorno-obsesivo-compulsivo> (Consultado el 30 de julio de 2013).

Eliseo cumple varios de estos ítems: está obsesionado con la limpieza (limpia los cubiertos antes de comer en los restaurantes, lleva jabón para desinfectarse después de subir en bus, al salir de la ducha se seca con papel de cocina e, incluso, le impiden mantener relaciones sexuales con una prostituta por estar el lugar poco higiénico); acude siempre a la biblioteca a la misma hora; es agresivo con su madre que, en repetidas ocasiones le increpa “¡no me vaya a pegar!”; y tiene malos pensamientos hacia todos los que le rodean, su trastorno le lleva a pensar que todos están en su contra y que es necesario hacer una limpieza de la sociedad para acabar con los que él considera basura (indigentes, mendigos, alcohólicos...).

⁶⁷ Conflicto bélico, armado, enmarcado dentro de los episodios de la Guerra Fría (enfrentamiento no armado, mantenido entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas al finalizar la Segunda Guerra Mundial -1945-1991-, por causas ideológicas y económicas fundamentalmente), que tuvo lugar entre Vietnam del Norte (apoyado por China y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) y Vietnam del Sur (apoyado por Estados Unidos), entre 1955-1975, y que finalizó con un armisticio de ambos. Se puede considerar la primera derrota en una guerra del país americano.

⁶⁸ Es frecuente que en Colombia las clases más populares se refieran a los más ilustrados con el título de “doctor”, aunque la persona en cuestión no haya obtenido este grado universitario. En este caso, Eliseo no es doctor, aunque sí fue paramédico (estuvo relacionado con la medicina sin pertenecer propiamente a ella, durante el periodo en el que intervino en la Guerra de Vietnam).

postraumático⁶⁹ derivado de su participación en la guerra? ¿Su mal psiquiátrico se deriva de la pérdida de su padre y ese desequilibrio lo lleva a concurrir como voluntario en una guerra que ni le va ni le viene? O quizá un poco de todo⁷⁰. Eliseo es presa fácil de Satanás. Sus pensamientos oscuros a lo largo del film, van ganando terreno en su mente y lo llevan a desatar la tragedia.



Fig. 15: Imagen de Eliseo en *Satanás*

⁶⁹ Desorden psiquiátrico que puede ocurrir tras propias experiencias o siendo testigo de sucesos en los que la vida está amenazada, tales como combates militares. Este trastorno se dio en, aproximadamente un cuarto de los combatientes de la Guerra de Vietnam. Los síntomas incluyen flashbacks, insomnio, depresión y sensación de desapego y enajenación. WESTHEIDER James E., *The Vietnam War. American Soldiers' Lives*, Series: Greenwood Press, Westport, Connecticut; London, 2007.

⁷⁰ Eliseo sufre todos y cada uno de los síntomas aquí descritos.

Eliseo es un hombre normal o aparentemente normal. Porque la normalidad, ¿quién la define? Es común oír en los medios de comunicación, a raíz de una tragedia, un asesinato o una atrocidad semejante, decir “parecía un hombre/mujer normal”. Evidentemente. Un asesino, perturbado, loco, violador o cualquiera que sea su afección no tiene por qué dar signos de su mal. Cualquiera puede ser normal, o no. Y si además nos ceñimos a la, ya comentada, concepción del bien y el mal como dos fuerzas que pugnan en nosotros hasta abrirse camino, cualquier sujeto está “capacitado” para ser el causante de una barbarie. Los defectos, las manías, las debilidades, las ocultamos ante el resto de la humanidad, hasta que se apoderan de nosotros y explotan, haciéndose patentes para los demás. Eliseo “parece normal”, pero oculto a los ojos de los demás lleva lo que realmente es, un guerrero, un guerrero que en lo más profundo de su ser anhela morir en combate, que quiere ir al Valhalla, un lugar, de la mitología nórdica, al que van los muertos en batalla. El vocablo “Valhalla” y un dibujo de un hombre barbado, quedan al descubierto, tatuados en su hombro izquierdo, cuando Eliseo acude a una casa de lenocinio. La prostituta cree que ese hombre es él, pero no, es Odin, el dios vikingo que decide quien va al Valhalla, un dios ambivalente que es a la vez poesía e inspiración y furia y locura. Aunque Eliseo lo niegue, él se ve reflejado en este personaje. Él mismo ama la literatura y a la vez la violencia lo corroe.

Eliseo tiene problemas manifiestos en sus relaciones con el sexo opuesto y serán, precisamente, esos conflictos los que le proporcionarán la excusa perfecta para morir en combate. La relación con su madre es complicada: le falta al respeto, le prohíbe que fume, le grita, la desautoriza e incluso le pega. Esta mujer le tiene cierto temor (en ocasiones repetidas le dice “no me vaya a pegar”), pero no es el miedo que se le tiene a un asesino, en ocasiones incluso lo provoca (lo llama “resentido, soldadito fracasado”, a lo que él responde con violencia). Prácticamente todo lo que haga o diga D^a Blanca, e incluso la omisión de ello, le molesta. En una ocasión Eliseo pide dinero prestado para no tener que pararse en un cajero y no llegar tarde a su cita (que era el cumpleaños de su alumna). La madre se lo niega y él le responde: “ahora entiendo por qué se mató papá”. Es posible

que este hecho sea lo que le lleva a detestarla⁷¹ (y por ende, al resto de las mujeres), la culpa de la muerte de su padre. Pero, evidentemente, esto no excusa sus reacciones violentas (personas con hechos terribles acontecidos en su vida no se convierten en asesinos por haberlos padecido), y mucho menos para con ella. Si ni siquiera una madre es capaz de adivinar la existencia de un asesino en el ser de su hijo, ¿cómo podrían hacerlo los demás?

Con el resto de las mujeres que se cruzan en su vida no tendrá una mejor relación. En la misma planta en la que se encuentra sito el apartamento de Eliseo, vive Beatriz, una señora que frecuentemente llama a su puerta para que nuestro protagonista participe en diversas colectas. La última de estas recaudaciones es para “los compatriotas caídos en

⁷¹ “Carácter Aprendido de la Violencia: La conducta violenta se aprende y la primera oportunidad para aprender a comportarse agresivamente surge en el hogar, observando e imitando la conducta agresiva de los padres, otros familiares o incluso personajes que aparecen en programas de los medios de comunicación masiva (Bandura, 1973). Las reacciones de los padres que premian las conductas agresivas de sus hijos y el maltrato infantil por parte de ellos son algunos de los mecanismos mediante los cuales los niños aprenden ,a una temprana edad a expresarse en forma violenta (Berkowitz, 1996). El niño aprende a asociar estímulos agresivos con conductas violentas y a responder con violencia a frustraciones u otros eventos nocivos. A pesar de que los niños abusados no necesariamente crecen y repiten el tipo de abuso experimentado y los adultos violentos no necesariamente han tenido una niñez abusiva, los estudios muestran una relación significativa entre la victimización durante la niñez (tanto los niños que son abusados, como los que son testigos del abuso crónico de otros familiares) y la propensión posterior a conductas violentas (Dahlberg, 1998). La violencia también se aprende en la escuela y la calle”. BUVINIC M., MORRISON A. y ORLANDO M.B., *Violencia, Crimen y Desarrollo Social en América Latina y el Caribe*, p. 14. <http://fomentomagisterial.com/wp-content/uploads/2012/02/Buvinic-Mayra-Violencia-Crimen-Y-Desarrollo-En-America-Latina.pdf> (Consultado el 1 de septiembre de 2014).

desgracia”. Eliseo rechaza su participación en tal fin, argumentando que es la ley natural⁷² que los más débiles se mueran, “¿Usted no lee? ¿no ha leído a Darwin?” a lo que la señora le responde que no se trata de si ella lee o no y que “ese tal Darwin y tú son unos miserables, esa es la manera de pensar de un desgraciado”⁷³. A lo que él le responde: “yo a usted no la he insultado, así que no sea grosera”. Su vida es una constante lucha, con

⁷² Para Eliseo la teoría de Darwin queda sintetizada en que los débiles deben morir. Pero Eliseo no sabía que Darwin también decía: “No es más fuerte, ni más inteligente el que sobrevive, sino el más capaz de adaptarse a los cambios”. Según este pensamiento el que tendría problemas sería Eliseo, porque precisamente él no fue capaz de adaptarse a su vida fuera del ejército. También podríamos remitirnos a la filosofía de la “Ley Natural” elaborada por Santo Tomás de Aquino: “Los principios de la ley natural son en el orden práctico lo que los primeros principios de la demostración en el orden especulativo, pues unos y otros son evidentes por sí mismos. Ahora bien, esta evidencia puede entenderse en dos sentidos: en absoluto y en relación a nosotros. De manera absoluta es evidente por sí misma cualquier proposición cuyo predicado pertenece a la esencia del sujeto; pero tal proposición puede no ser evidente para alguno, porque ignora la definición de su sujeto. [...] Ahora bien, entre las cosas que son conocidas de todos hay un cierto orden. Porque lo primero que alcanza nuestra aprehensión es el ente, cuya noción va incluida en todo lo que el hombre aprehende. Por eso, el primer principio indemostrable es que «no se puede afirmar y negar a la vez una misma cosa», principio que se funda en las nociones de ente y no-ente y sobre el cual se asientan todos los demás principios, según se dice en IV *Metaphys.* Mas así como el ente es la noción absolutamente primera del conocimiento, así el bien es lo primero que se alcanza por la aprehensión de la razón práctica, ordenada a la operación; porque todo agente obra por un fin, y el fin tiene razón de bien. De ahí que el primer principio de la razón práctica es el que se funda sobre la noción de bien, y se formula así: «el bien es lo que todos apetecen». En consecuencia, el primer precepto de la ley es éste: «El bien ha de hacerse y buscarse; el mal ha de evitarse». Y sobre éste se fundan todos los demás preceptos de la ley natural, de suerte que cuanto se ha de hacer o evitar caerá bajo los preceptos de esta ley en la medida en que la razón práctica lo capte naturalmente como bien humano. Por otra parte, como el bien tiene razón de fin, y el mal, de lo contrario, síguese que todo aquello a lo que el hombre se siente naturalmente inclinado lo aprehende la razón como bueno y, por ende, como algo que debe ser procurado, mientras que su contrario lo aprehende como mal y como vitando. De aquí que el orden de los preceptos de la ley natural sea correlativo al orden de las inclinaciones naturales. Y así encontramos, ante todo, en el hombre una inclinación que le es común con todas las sustancias, consistente en que toda sustancia tiende por naturaleza a conservar su propio ser. Y de acuerdo con esta inclinación pertenece a la ley natural todo aquello que ayuda a la conservación de la vida humana e impide su destrucción. En segundo lugar, encontramos en el hombre una inclinación hacia bienes más determinados, según la naturaleza que tiene en común con los demás animales. Y a tenor de esta inclinación se consideran de ley natural las cosas que la naturaleza ha enseñado a todos los animales, tales como la conjunción de los sexos, la educación de los hijos y otras cosas semejantes. En tercer lugar, hay en el hombre una inclinación al bien correspondiente a la naturaleza racional, que es la suya propia, como es, por ejemplo, la inclinación natural a buscar la verdad acerca de Dios y a vivir en sociedad. Y, según esto, pertenece a la ley natural todo lo que atañe a esta inclinación, como evitar la ignorancia, respetar a los conciudadanos y todo lo demás relacionado con esto”. Sto. Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, Primera parte, Cuestión 94. <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiamedievalymoderna/SantoTomas/LeyNatural.htm> (Consultado el 26 de agosto de 2014).

⁷³ Efectivamente doña Beatriz tiene razón, Eliseo es un desgraciado: carece completamente de cualidades que le hagan agradable, no tiene capacidad ninguna para hacer reír, es irritante y, la más importante, carece absolutamente del favor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación. No tiene gracia ninguna. (Consultado el significado de la palabra “gracia” en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

los demás y consigo mismo. Si ella lo insulta lo está capacitando (a los ojos de él, claro está), para darle su merecido. En la relación de Eliseo con las mujeres, sus tropiezos le van enervando hasta que ya no puede controlarse. Muy cerca de desatarse la masacre, en el barrio se siente rechazado por un vecino al que D^a Eulalia le ha contado que no colabora en las colectas para los compatriotas y esto lo irrita sobremanera. Cuando se cruza con la vecina, él le recrimina: “Escúcheme vieja menopáusica: me importan un culo sus obras de caridad y sus muertos de hambre. Donde siga jodiéndome o poniendo a los vecinos en mi contra, le voy a abrir la cabeza a plomo y le saco las tripas a cuchilladas”. Se acabaron las formalidades. Ahora hablamos claro. Ya están definidos los bandos de la batalla final. Esta señora acaba de herirlo. Sentencia dictada.

Otras, sin saberlo, escaparon de las garras de Satanás. Una joven, bien vestida (se adivina por su indumentaria que pertenece a un estrato social superior que el de Eliseo), que, como él acude frecuentemente a la librería, accede a la solicitud del excombatiente de almorzar juntos. Él la lleva a un restaurante sencillo, sin etiqueta, sin protocolos. Ella no termina de sentirse cómoda con el lugar en sí mismo, con el tipo de gente que hay, pero no obstante accede a sentarse. Ella le hace diversas preguntas sobre su vida, pero es cuando él le confiesa que vive con su madre cuando termina de sentirse violenta con la situación y él acaba despidiéndola. Ésta escapó a tiempo.

Simple suerte tuvieron otras, como la señora de la limpieza que no devolvió el saludo a Eliseo en dos ocasiones, o las prostitutas a las que visitó en cierta ocasión en la que ni siquiera llegó a culminar con sus servicios por la falta de higiene en el lugar. O incluso D^a Lucía, la librera, que conoce a nuestro personaje desde hace bastante tiempo dado el amor que profesa por la literatura y que, gracias a la relación que les brinda este arte y al carácter afable de la señora, escapará de las garras del mal. Es más, ella es la única de la que Eliseo se despide antes de su apoteosis. Él le dice que marcha “muy lejos, al otro lado del mundo, a las antípodas”⁷⁴, en misión confidencial en ese momento y ella se despide diciéndole: “Yo a usted lo estimo mucho, es un hombre muy inteligente y un gran lector, no se olvide de mi, le va a ir muy bien, seguro”. Poco tardará en recibir noticias de este señor al que creyó conocer durante algún tiempo.

⁷⁴ (Lo correcto hubiera sido “los” antípodas, puesto que este término es masculino). A los antípodas de lo que había estado aparentando ante esta señora. A los antípodas de la rectitud, educación e inteligencia que le dejaba ver a D^a Lucía.

Efectivamente es un gran lector. Siempre va a la biblioteca a la misma hora y su libro favorito es *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, obra que lee en inglés, incesantemente. Incluso, tras haberle regalado un ejemplar, lo recita de memoria a la vez que la alumna lo interpreta en alta voz. Natalia es una adolescente, aún va al colegio, es muy bonita y de buena posición⁷⁵, es un niña inteligente, amable y educada. Su aire inocente se ve acentuado por el uniforme escolar con el que suele ir ataviada. Y es esa inocencia, acompañada de un leve coqueteo de ésta para con él, la que cautiva a Eliseo. Pero no es un coqueteo sólo físico, es también intelectual. Ella le alaba la historia del libro que “el profe” (como lo llama cariñosamente) le ha regalado: “me encanta el libro porque



Fig. 16: Fotograma de *Satanás*

⁷⁵ Las calidades de la casa de Natalia son indicativas de su buena posición social y económica. Ese tipo de arquitectura es frecuente en la zona norte de Bogotá.

habla de cosas muy ciertas, como que no somos una sola persona, sino varias”. Efectivamente. El libro no tiene un protagonista, sino dos, que son la misma persona. Eliseo se deja vencer por el mal en su dicotomía interior y ella, juega a ser mayor, a seducir, a manejar un situación que acabará con ella. Es un flirteo en principio candoroso, pero que tendrá gravísimas consecuencias. Él es su maestro⁷⁶, el que posee el grado máximo de conocimiento e intenta transmitírselo a su alumna, el que se proyecta en ella, la máxima autoridad, el que dirige y ordena. Y en un momento cree que esa proyección es certera. Natalia lo invita a su cumpleaños (hecho que, de algún modo, desconcierta a su madre) y el preceptor acepta, incluso se ilusiona y le compra un regalo, un diario. Pero la niña, sin uniforme, con sus amigos, maquillada, de fiesta, ya no es tan niña y sus amigos se ríen del regalo y del profesor. Incluso tiene novio, el típico adolescente “líder de la manada”, de clase social alta, extravagante en sus formas y en su vestuario, casi lindando en lo ridículo. Efectivamente, la alumna llevaba razón, el libro habla de cosas muy ciertas, nadie es lo que aparenta. Eliseo se siente menospreciado, ninguneado, humillado por los amigos de la niña y ésta no es en absoluto lo que él creyó que era. Sus formas, sus amigos, su novio... ¿Ha fracasado como mentor? ¿Ella lo ha engañado? Ha podido soportar los desmanes de las otras, pero éste, éste no.

Desde que sale de la fiesta, está desconcertado, sin norte, sin rumbo. Entra a sentarse en un bar, pero no quiere ordenar nada, sólo necesita tomar aire. Y la camarera lo echa. Sigue su camino y se detiene en un puente. La yuxtaposición de los planos nos sugiere claramente que la idea de acabar con su vida ronda por su cabeza. Va a casa, intenta dormir pero no lo logra, le duele la cabeza⁷⁷, tiene una disputa con la madre, por la mañana sale a pasear, llega casualmente a la iglesia del padre Ernesto y entra, a pesar de no ser creyente. El sacerdote intenta ayudarlo, le pregunta por el origen de su mal: “Pasa que me siento solo, vivo con mi madre pero no la soporto. Lo que más me angustia es que últimamente tengo ideas raras, cuando la miro a los ojos me dan ganas de... no soporto la banalidad, la prepotencia...”. A renglón seguido un perturbado entra en la

⁷⁶ Maestro, término derivado del latín “magister” que designaba a aquel que estaba más experimentado en una actividad cualquiera y que por tanto, dirige y ordena, que era la máxima autoridad, en oposición al “minister” que era el criado o subalterno. <http://etimologias.dechile.net/?magisterio> (Consultado el 23 de julio de 2014).

⁷⁷ Eliseo padece males que afectan a su cabeza, bien físicos o de otra naturaleza. Pueden ser migrañas o puede tratarse de los males psíquicos descritos en notas a pie de página anteriores. Lo que queda demostrado, con el bote de pastillas que vemos sobre su escritorio, es que está en tratamiento.

iglesia y se lava la cara con el agua bendita. La tensión aumenta. Eliseo quiere una “limpieza”. Va a la biblioteca y vuelve a leer su obra favorita⁷⁸. Tiene alucinaciones y ve hormigas⁷⁹ paseándose por las páginas. Pasea por la calle de vuelta a casa y tiene un flashback de su tiempo en la guerra. Se cruza con doña Beatriz y la amenaza. Cae la noche, vuelve a leer su obra favorita. Un perro ladra, se dispone a matarlo, pero se calla antes de que Eliseo dispare. Amanece y sigue con la lectura, está subrayando la misma página que leía en la biblioteca por la tarde. La madre se interesa por su estado y él la rehúsa con furia. Sigue en su cuarto. Los malos pensamientos son cada vez más profundos. Llama por teléfono a la iglesia. ¿Busca consuelo? ¿Escapar de su soledad aunque sea de forma momentánea? Pero el padre Ernesto no le contesta, está “ocupado” con Irene. “Llegó el fin del mundo, padre”.

Alicia, Ernesto, Paola. Todos se sentían solos. Eliseo también se siente solo. Los primeros tuvieron su apoteosis, su catarsis. ¿Cuál será la de Eliseo? Alicia se libera cuando mata a sus tres hijos. Ernesto se libera cuando abandona todo en lo que había creído y vive concupiscentemente con Irene. Paola se libera cuando mata a sus violadores.

Satanás se apodera completamente del alma de Eliseo. Coge su maletín de paramédico para meter su revólver y todas las balas de que dispone. Lo que le servía para salvar vidas, ahora le va a ser útil para quitarlas. Va al banco, retira todo su dinero y cierra sus

⁷⁸ El ejemplar de la obra de Stevenson que lee está en inglés. Las páginas que se ven, en repetidas ocasiones, sobre las que se ven las hormigas y que posteriormente subraya, dicen: “Con cada día que pasaba y, desde ambos lados de mi inteligencia, el moral y el intelectual, me iba acercando cada vez más a esa verdad, cuyo descubrimiento parcial me ha condenado a una bajeza tan terrible: que el hombre en verdad no es uno, sino dos. Digo dos porque el estado de mi propio conocimiento no va más allá de ese punto. Seguirán otros, otros que me superarán siguiendo ese mismo camino; y aventuro la suposición de que el hombre será finalmente conocido como una mera conjunción de personalidades múltiples, incongruentes e independientes”. He aquí la síntesis de la trama, desvelada en la propia novela y que nos lleva también al verdadero trasfondo de la película que aquí comentamos.

⁷⁹ Las hormigas son un insecto recurrente en el cine. Nos remiten directamente a *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel, estrenada en 1929 y una de las principales obras del cine surrealista. Dalí soñó con hormigas y así lo recogió Buñuel que incluye un plano en su película en el que brotan estos insectos de un agujero en una mano.

cuentas⁸⁰. Después, va a casa de Natalia. Asesina a la madre⁸¹ y va a la alcoba de la joven, a “mostrarle cuánta razón tiene sobre lo que lleva escrito”⁸². Le va a descubrir su otro “yo”. Intenta huir, pero no lo logra y él la mata. Como el bien y el mal son una misma realidad dicotómica, también lo son el amor y el odio. Éstos coexisten ambivalentemente como la afirmación y la negación se encuentran por doquier a lo largo de la vida⁸³. Tras asestarle once cuchilladas⁸⁴ a la joven, se ducha, limpia el cuchillo, se viste con un traje del padre de Natalia, ya que el suyo había quedado manchado por la sangre derramada y se dirige a jugar su última partida de ajedrez. Decepcionado por la ausencia de su compañero de juego, marcha a su casa. La madre que lo ve llegar ataviado con una indumentaria que le es desconocida, le pregunta por ella, Eliseo reacciona con violencia y ella le pregunta: “¿pero, por qué me odia tanto si yo nunca le he hecho nada?”, a lo que él responde: “¿ahora resulta que la víctima es usted? [...] Sabe qué mamá, se acabó esta mierda” (Eliseo se siente la víctima y eso le lleva a la masacre, como un animal acorralado por la vida que responde con ferocidad ante el peligro sin medir las consecuencias). Le pega un tiro, se emociona y se arrodilla junto a ella (en una especie de monólogo taciturno en el que se advierte pesadumbre por la relación mantenida con la

⁸⁰ El empleado bancario le da su dinero en una cifra redondeada a la baja por no disponer de monedas en circulación que hagan la cifra exacta. Eliseo quiere su peculio exacto. Ni más ni menos. No quiere deberle nada a nadie. El empleado se interna en las dependencias de la oficina en búsqueda del efectivo necesario: una moneda de cinco pesos y dos de uno. Curiosamente la moneda de cinco pesos fue acuñada con la imagen de Policarpa Salavarrieta (Gregoria Policarpa Salavarrieta Ríos, apodada “La Pola”, Guaduas, 1796 - Santafé de Bogotá 1817; heroína de la independencia colombiana que actuó como espía en la misma y murió fusilada a manos de los españoles) y las de un peso fueron acuñadas con la imagen de Simón Bolívar (Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios Ponte-Andrade y Blanco, Caracas, Capitanía de Venezuela, 1783 - Santa Marta, República de Colombia, 1830; libertador de lo que era entonces el virreinato de la Nueva Granada y que dio lugar a la fundación de la Gran Colombia - que integraba Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador y Panamá-). Dos imágenes de libertadores para alguien que busca, de manera errada, su liberación.

⁸¹ Le parte el cuello. En la película tienen un asesor militar, en esta escena se hace manifiesta su presencia.

⁸² Natalia estaba haciendo un trabajo, un comentario de la lectura que le había encomendado Eliseo.

⁸³ El término “ambivalencia” fue introducido por Eugen Bleuler, en 1911, en *Demencia Precoz. El grupo de las Esquizofrenias*. Buenos Aires: Lumen-Hormé, 1993. Se refiere a la presencia simultánea de sentimientos y actitudes opuestas, especialmente amor-odio, aunque considera la ambivalencia en tres ámbitos: volitivo, intelectual y afectivo. En este último, el individuo ama y odia a la misma persona. Eliseo amó, o creyó amar, o lo hizo en la medida en que era capaz, y al verse rechazado y decepcionado de ella, ese sentimiento se tornó en su contrario.

⁸⁴ Buscar la relación entre apuñalar y el deseo sexual frustrado hacia la joven. Antes de matarla, Eliseo destaca la limpieza y pulcritud de la joven. Hasta tal punto llega su locura y manía respecto de la higiene.

madre), le sostiene una mano y le prende fuego. Sale del apartamento y se cruza con D^a Beatriz. La mata. Condena ejecutada. Se despide de D^a. Lucía y va al restaurante.

En este punto, llega la escena más oscura, lúgubre y sobrecogedora de la película. Alicia está en su celda, de espaldas a cámara, en cuclillas, con una luz cenital que acentúa el efecto dramático del momento y que resalta el volumen de su cuerpo desnudo mientras orina y sostiene un libro en las manos. Es la Biblia. Recita unos versículos: “Y clamando á gran voz, dijo: ¿Qué tienes conmigo⁸⁵, Jesús, Hijo del Dios Altísimo? Te conjuro por Dios que no me atormentes. Porque le decía: Sal de este hombre, espíritu inmundo. Y le preguntó: ¿Cómo te llamas? Y respondió diciendo: Legión me llamo; porque somos



Fig. 17: Fotograma de *Satanás*

⁸⁵ En conversación inédita con el Padre Fortea, éste nos corrige esta traducción. El versículo en cuestión, traducido originalmente del griego, debería decir: “¿Qué hay entre tú y yo, Jesús, Hijo del Altísimo?”.

muchos⁸⁶. Terminada la lectura, arranca la página y, en un acto de desafiante blasfemia, se limpia con ella.

Ernesto e Irene, haciendo gala de su amor, salen por la noche a cenar, al mismo restaurante al que acudirá Eliseo y en el que trabaja, como camarera, Paola. Satanás venció en todos. Ahora es el turno de Eliseo. Tras terminar de cenar, va al baño (donde se refleja en una imagen especular de cara y de espaldas tres veces, como el bien mirando al mal en tres momentos diferentes, en tres historias, en las de los tres protagonistas de nuestro film), limpia el revólver, llena el tambor de balas, las que sobran las carga en los bolsillos y comienza el espectáculo. Una luz fría lo ilumina, casi tan gélida como el planteamiento de sus actos. Se acerca al salón comedor y mata al pianista. Primer disparo al que se suceden diecisiete más, de los cuales uno, es para Ernesto. Eliseo duda un momento, si es o no el que fuera sacerdote. Lo que no duda es cuál va a ser su final. Lo mata. Sigue disparando, hasta que llega a Paola, es la última. Se acerca, le dispara en la cabeza, pero no tiene balas, tiene que cargar. Sin afán, recarga el revólver, Paola lo mira, impávida, y Eliseo aprieta el gatillo.

⁸⁶ Evangelio según San Marcos, 5, 7-9.

Un Ángel Caído en Bogotá

“El demonio en definitiva es un ángel que ha decidido tener su destino lejos de Dios. Es un ángel que quiere vivir libre, sin ataduras. La soledad interior en que se encontrará por los siglos de los siglos, los celos de comprender que los fieles gozan de la visión de un Ser Infinito, le llevan a echarse a sí mismo en cara su pecado una y otra vez. Se odia a sí mismo, odia a Dios, odia a los que les dieron razones para alejarse.



Fig. 18: Imagen de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.
Adán y Eva

Pero no todos sufren lo mismo. Unos ángeles en la batalla se deformaron más y otros menos. Los que más se deformaron, los más deformes, sufren más. Los menos deformes sufren menos. Pero una vez más hay que recordar que sólo es deformidad de la inteligencia y la voluntad.

La inteligencia está deformada, oscurecida, por las propias razones con las que uno justificó su marcha, su liberación. La voluntad impuso a la inteligencia su decisión, y la inteligencia se vio impelida a justificar esa decisión. La inteligencia funcionó como un mecanismo de justificación, de argumentación de aquello que la voluntad le fustigaba a aceptar”⁸⁷.

Esa soledad interior de la que habla el Padre Fortea es el rasgo definitorio de los protagonistas de *Satanás*. Eliseo, Paola, Ernesto. Tres entidades que eligieron su propio camino, su propio destino. No nacieron malos, escogieron el mal como el camino a seguir, porque el mal existe más allá del individuo. Es tarea de éste dejarse llevar por él o rehuirlo. Los tres personajes entran en un círculo en el que el desprecio hacia ellos mismos los lleva a odiar a cuantos les rodean. Y por más que ellos encuentren justificación a sus acciones, no las tienen. No haberse dejado arrastrar por el mal era una decisión de su inteligencia y de su conciencia, ejecutada por la voluntad de cada cual⁸⁸.

⁸⁷ FORTEA José Antonio. *Summa Daemoniaca*, Editorial Dos Latidos, Zaragoza (España), 2012, p. 20.

⁸⁸ A este respecto el Padre Fortea aclara: “La tentación es esa situación en que la voluntad tiene que elegir entre dos opciones, y sabe que una opción es buena y otra mala, pero se siente atraído a escoger la mala. Sabe que es la mala, pero por alguna razón se siente atraído a escogerla. El error de caer en la tentación no es un error de inteligencia, no es un problema de debilidad de la razón. Pues si no supiera que esa opción es la mala, pecaría por ignorancia o por error, y por tanto no pecaría. Para pecar hay que saber que uno está escogiendo la opción mala. No hay pecado sin mala conciencia. Eso es lo que hace tan interesante el pecado desde el punto de vista intelectual: ¿por qué escogemos el mal sabiendo que es el mal? Es un verdadero misterio. Una respuesta sencilla, que no es falsa, pero que tampoco explica el asunto, es contestar que pecamos por debilidad. Lo cual es cierto, pero también es cierto que no somos tan débiles como para no poder resistirnos. Si no fuéramos capaces de resistirnos ya no habría pecado. No tendríamos elección. Si hay pecado es porque podemos escoger. Y sabemos por experiencia que escogemos lo que queremos. Si queremos hacer algo, nada ni nadie nos puede obligar a querer hacer otra cosa. Luego por débiles que seamos siempre podemos resistirnos. Como se ve, no podemos excusarnos ni por el campo de la inteligencia ni por el de la voluntad. Hacemos el mal porque queremos. Podríamos decir que cometemos el mal por el bien que conseguimos con ello. Pero hay que recordar que la inteligencia percibe que ese bien es una manzana envenenada. Percibe que es un pseudobien, un bien que acarrea más mal que el bien que contiene. Por eso por muy deseable que nos aparezca ese bien, la conciencia nos dice: no debes escoger esa opción. Así que decir que hacemos el mal porque nos aparece como un bien, es cierto, pero también es igualmente cierto que sabemos que ese bien que contiene es, a fin de cuentas, un mal. Así que la explicación de que hacemos el mal por el bien que nos ofrece esa acción, es una explicación adecuada, es algo que nos ayuda a entender el por qué del pecado, pero no lo explica del todo. Quizá este misterio de la manzana envenenada que comemos a pesar de saber que está envenenada no lo podamos explicar del todo nunca mientras estemos en la tierra”. FORTEA José Antonio. *Op. cit.*, p. 30.

El mal existe desde la creación de la Tierra y la capacidad de elección también. Desde que Eva⁸⁹, en el Antiguo Testamento se dejó llevar por los impulsos de su voluntad frente al raciocinio de su inteligencia. Es un hecho inherente a todas las culturas, a todas las épocas desde que el mundo es mundo.

Este hecho no es más frecuente en determinados lugares o en diversas civilizaciones. Sí puede ocurrir que las actuaciones alejadas del bien, en momentos o pueblos concretos, sean más escandalosas que otras, o de lo que el ser está acostumbrado a percibir. Si a esto se le añade el hecho de que las desgracias ajenas suelen ser más atrayentes que los avances, cualquiera que sea el campo, de cualquier pueblo sobre la tierra, se conforma todo un halo de “maldad” atribuido a múltiples lugares por diversas circunstancias, muy difícil de erradicar. En este sentido nos remitimos a Colombia en la década de los 90. Harto conocidos son los conflictos sociales, políticos y económicos desencadenados por el narcotráfico en esa década. Pero desde entonces han pasado ya camino de treinta años. Desmontar esa imagen es difícil, porque no llama la atención, porque la imagen de una ciudad en llamas es mucho más potente que la de Elkin Patarroyo⁹⁰ hablando de la vacuna de la malaria.

Pero esa imagen que muchos tienen en su mente ya no es una realidad en este país. *Satanás* lo certifica de muchos modos. Primero: es una película de 2007. Por tanto el

⁸⁹ Nos referimos al personaje bíblico de Eva para remontarnos a la creación del mundo en un tono de acercamiento al cristianismo en relación con el título de la película. En el Génesis, libro del Antiguo Testamento (en el que se recopilan los hechos históricos relevantes para los cristianos, anteriores a la llegada de Jesucristo), la acción irreverente de Eva queda recogida en el Capítulo 3, versículos del 3 al 7, de la siguiente manera: “Pero la serpiente era astuta, más que todos los animales del campo que Jehová Dios había hecho; la cual dijo a la mujer: ¿Conque Dios os ha dicho: No comáis de todo árbol del huerto? Y la mujer respondió a la serpiente: Del fruto de los árboles del huerto podemos comer; pero del fruto del árbol que está en medio del huerto dijo Dios: No comeréis de él, ni le tocaréis, para que no muráis. Entonces la serpiente dijo a la mujer: No moriréis; sino que sabe Dios que el día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal. Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella. Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales”.

⁹⁰ Manuel Elkin Patarroyo, Ataco (Colombia), 1946. Médico, cirujano y científico colombiano que fundó en la Universidad Nacional el Instituto de Inmunología del Hospital de San Juan de Dios en el que adelantó múltiples investigaciones sobre leucemia, tuberculosis y lepra entre otras afecciones. En 1983 su equipo de investigación comenzó sus trabajos sobre la malaria, que llegaron a su culminación cuando, en 1984, obtuvieron la vacuna sintética contra esta enfermedad. Libre de toda codicia, el Doctor Patarroyo donó la vacuna a la Organización Mundial de la Salud en 1993.

rodaje que tuvo lugar en un tiempo anterior a esa fecha se hizo en este país. Con lo que conlleva la producción de un largometraje. Y a la vista queda que la ciudad ofrece seguridad suficiente como para llevarla a cabo sin mayor problema desde hace ya bastante tiempo. Segundo: las localizaciones, que se encuentran íntegramente en la ciudad de Bogotá, no muestran imágenes de “campo de batalla”. Tercero: si Colombia fuera un país tan sumamente violento como se pretende (o como se tiende a mostrar), no sería un pueblo consternado por hechos como la matanza de Pozzetto, hecho en el que se basa la obra de Mendoza y la película de Baiz. Estarían tan acostumbrados a ese tipo de sucesos que no les llamaría la atención.



Fig. 19: La llamada “Zona Rosa” de Bogotá

El argumento del film es universal. Podría haber ocurrido en cualquier otro lugar. De hecho no habría papel suficiente en el mundo para relatar cada acto de violencia que ocurre día a día. La masacre fue en la capital de este país, como lo podría haber sido en cualquier otra. Porque en realidad (y dejando aparte consideraciones estéticas en las que valoraciones de índole personal inclinan al individuo a sentir más o menos cercanía con el lugar del que se trate) Bogotá no es ni más menos que cualquier otra ciudad del orbe. En

Satanás aparece el centro de la ciudad (el de mayor valor histórico); el sur de la ciudad (la zona industrial); barrios de escaso poder adquisitivo y conflictos sociales; la zona de ocio que concentra las capas más altas de la sociedad... Aparece la ciudad mostrando pinceladas, ángulos de un prisma de múltiples caras, que permiten, más suficientemente, crear una imagen mental de lo que puede ser la vida en este núcleo.

La ciudad y el país han forjado una gran capacidad para sobreponerse a las catástrofes o situaciones trágicas, como la violencia masiva del terrorismo o la individual de situaciones espeluznantes como lo fue esta masacre. Bogotá sigue siendo un ente activo, vivo, que trabaja arduamente por seguir el camino que la aleja de unas tinieblas que antaño la apresaron. Es una metrópolis que no se deja atrapar por *Satanás*, que sigue caminando, con tesón y certeramente hacia el cielo.

III. *Consideraciones finales*

CONOCER.

(Del lat. *cognoscĕre*).

1. tr. Averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas.
2. tr. Entender, advertir, saber, echar de ver.
3. tr. Percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él.
4. tr. Tener trato y comunicación con alguien. U. t. c. prnl.
5. tr. Experimentar, sentir.

Arquitectura, escultura, pintura, música, danza y literatura. Seis disciplinas artísticas que vinieron a completarse en 1911 cuando Ricciotto Canudo¹ añadió el cine a esta lista. Un arte que no es autónomo, que necesita de las demás para estar completo. Porque el cine es literatura, es arquitectura, es música... Bebe del resto de las disciplinas, necesita de ellas para configurar el armazón que lo lleva a su verdadero ser. “El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica”².

El cine, como arte, es una “manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”, es más, debemos sustituir la disyuntiva por la copulativa: el cine implica arte y habilidad para narrar historias conjugando recursos plásticos, lingüísticos y sonoros. Así, el cine debe ser entendido como entretenimiento pero no sólo como éste, sino como, además, una forma de expresión que se alza como vehículo en la difusión de ideas, ideologías e imágenes.

De este modo contribuye a la formulación de un imaginario que se instalará en el pensamiento del espectador como real. Las imágenes simbólicas transmitidas a través del cine crearán una representación mental de las mismas en el espectador, que las asumirá como ciertas. De ahí la importancia de mostrar especial atención a la representación de la imagen de la ciudad en el cine, ya que éste va a contribuir de forma activa al concepto que forjemos en nuestra mente de la ciudad en cuestión.

Desde el primer capítulo esta tesis, en el que se hace un repaso por el cine de Colombia teniendo especial interés por aquellas películas que se desarrollan en Bogotá como escenario principal, hasta desembarcar en las cuatro que ocuparán las páginas siguientes, debemos considerar cada uno de esos filmes como documentos artísticos e históricos capaces de tender puentes entre lo real y su representación compleja, capaces de interpretar la capital andina y de otorgarle una dimensión social, cultural y económica que ha sido divulgada e interiorizada por el público desde su proyección.

¹ Ricciotto Canudo [1879 (Italia) -1923 (Francia)], escritor italiano que en su *Manifiesto de las Siete Artes* (escrito en 1911 aunque publicado años más tarde), incluyó al cine como séptima disciplina artística.

² GARCÍA FERNÁNDEZ E. C. y SÁNCHEZ GONZÁLEZ S., *Guía histórica del cine (1895-2001)*, Editorial Complutense S.A., Madrid, 2002, p.45.

El ferrocarril, la mejora de las vías y de los medios de comunicación y el Bogotazo, son los tres elementos que configuran una nueva imagen de la capital andina a partir de los albores del siglo XX. Es curioso cómo un hecho tan desgraciado y devastador como la ola de violencia que se produce a partir de 1948 puede tener matices que lleven a elementos positivos. La ciudad de Bogotá crece a partir de entonces a un ritmo que no lo había hecho nunca antes. Las oleadas de población que llegarán a ella desplazadas de sus lugares de origen por la violencia se establecerán en ella duplicando su número, triplicándolo, llegando hasta los ocho millones que son en la actualidad. El centro de la ciudad está devastado, las necesidades básicas de esos nuevos pobladores están desatendidas... Todo el engranaje disponible a esos efectos en la capital se pone en marcha para emprender un largo camino que la llevará a ser la metrópolis que es en nuestros días. Los cambios políticos, sociales, económicos y también culturales irán tomados de la mano. Los unos repercuten en los otros como éstos influyen en aquéllos. Sería difícil delimitar cuál es el que inició el proceso. Lo que sí podemos decir es que la evolución de unos no se entiende sin la valoración del conjunto de todos ellos.

El cinematógrafo ya estaba allí para documentarlo todo: la elaboración del censo, la renovación de la ciudad por Karl Brunner para festejar el Centenario de la Independencia (1910), el acto mismo del festejo, la mejora en los servicios públicos, los carnavales, las procesiones, la población misma de una ciudad que se transformaba con todo ello... Y no sólo para documentarlo, también para favorecer su impulso. El cine pasaba de importar imágenes del extranjero a fabricarlas dentro de sus fronteras, lo que conllevó la construcción de teatros, la formación de orquestas para sonorizar las películas, la creación de sociedades cinematográficas, la diversificación de los géneros... Empezaba así la verdadera historia del cine colombiano.

La historia del cine en Colombia no ha sido fácil. La competencia con el cine extranjero, la aparición de la televisión y el impacto económico que tenían las producciones sobre los mismos que las ejecutaban eran factores que los llevaba, en múltiples ocasiones, a la ruina. Pronto reconocen la necesidad de acercar su cine a un mayor número de espectadores y la estrategia fue buena: dejar de importar filmes extranjeros (que además eran muy costosos) y producir filmes "made in Colombia" en los que el público pudiera verse reflejado. Una vez dado este paso y visto que no era suficiente, el siguiente sería conformar un aparato legislador que las protegiera o incentivara. Pero ésta ha sido y aún en nuestros días continúa siéndolo, una tímida andadura. Desde la primera ley a tal

efecto, la 9, promulgada en 1942, hasta la última, la 1556 de 2012, muchos han sido los vericuetos legislativos que han marcado el cine de Colombia indeleblemente. De una ley “básica de fomento de la Industria Cinematográfica” hasta otra que pretende “fomentar el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas”, no son muy numerosos pero sí importantes los fracasos que, en materia de leyes, el cine colombiano ha tenido que superar. El primero fue la conocida como “Ley de Sobreprecio de 1971”. Esta ley pretendía fomentar la producción de cortometrajes colombianos obligando a las salas de cine a exhibirlos previamente a la proyección de un largometraje, imponiéndole un sobrecoste (sobrepeso) al ticket de entrada, íntegramente sufragado por el espectador, y cuyo fin, teóricamente, era mejorar la economía del productor del corto para permitir que realizara un largometraje. Esta medida, que debía ayudar a la producción cinematográfica, en la práctica se configuró como un negocio insano en el que el dueño de la sala se repartía el sobreprecio con el productor. Incluso, en ocasiones, llegaron a erigirse ellos mismos en los propios realizadores del material audiovisual, cuya calidad, huelga decirlo, no era en absoluto relevante dado que el beneficio se obtendría a expensas de éste. Esto llevó a una decrepitud del cine colombiano que no vino a superarse hasta la denuncia de Mayolo y Ospina en *Agarrando pueblo*. La ley del Sobreprecio desfiguró el cine y la imagen de las ciudades colombianas, y con ellas, su sociedad y todos los aspectos de su cultura. Fue una recreación constante en la miseria que, si bien existía, no se daba en los términos en los que era mostrada. Y fue mucho más allá. No tardaron mucho los países extranjeros en hacerse eco de estas producciones forjando así un imaginario de Colombia fuera de sus fronteras difícilmente olvidable. En este punto resulta curioso cómo algunos cineastas intentaban recoger en sus filmes diversos problemas sociales de este país y abruptamente se encontraban con la censura mientras los beneficiarios del sobreprecio no encontraban la más mínima traba a su, si podemos llamarlo así, producción cinematográfica. José María Arzuaga fue un ejemplo de esto y tuvo que “recortar” *Pasado el meridiano*. *Agarrando pueblo* dio la estocada final a un sistema que lejos de promover el cine, lo que fomentó fue lo que muy acertadamente Ospina y Mayolo denominaron la “pornomiseria”.

Pero si decíamos que ésta fue una de las actuaciones en materia de protección del cine que si no baldía, no muy acertada, la segunda llegará de la mano de la primera y se llamará Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal, más conocida como FOCINE. El Decreto 1244 de 28 de julio de 1978 crea esta institución para incentivar la creación de una industria cinematográfica en el país andino. A pesar de que su creación marca un hito

en la historia cinematográfica de Colombia, ya que era la primera vez que se creaba un organismo público encargado de velar por la producción audiovisual, lo cierto es que los resultados no fueron los esperados, dado que las garantías que la compañía pedía a las productoras eran tales que éstas quedaban endeudadas muy por encima de sus posibilidades y, en muchas ocasiones, abocadas a la ruina. Si *Agarrando pueblo* finiquita el sobreprecio en 1978, año en el que nace FOCINE, será *La estrategia del caracol* la que viva el último estertor de esta empresa que muere en 1993 golpeándola de lleno, ya que dependía de sus fondos para su producción. El propio director de *La estrategia del caracol*, Sergio Cabrera, que guarda la correspondencia de aquellas fechas con la compañía, narra en primera persona las aventuras y desventuras a las que tuvo que hacer frente para poder finalizar su película. FOCINE murió, como no cabría esperar más teniendo en cuenta su caos organizativo pero ya se había creado algo importante en Colombia: ya había conciencia de que éste país hacía cine, buen cine, y que había que crear un marco legislativo que lo impulsara y lo protegiera sin incurrir en los errores del pasado. Y así se suceden las leyes de cine hasta llegar a la actual, la Ley 1556 de 2012 que ha fomentado la producción audiovisual notablemente, que ha contribuido a incluir a Colombia en el contexto cinematográfico internacional y que está describiendo la buena senda por la que la historia del cine colombiano debe circular.

Decía Aristóteles en su *Poética* que la verdadera diferencia entre el poeta y el historiador no era la forma de su composición. La diferencia no radicaba en si lo escrito era en prosa o en verso ya que la historia, narrada en verso no dejaba de ser historia. Lo que las diferenciaba era que en la primera lo narrado podía o no acontecer mientras que en la segunda ya había tenido lugar. “Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular”³. Llevemos ahí al cine. Aunque sea de ficción, está sustentado en una base real y tangible que ha tenido lugar. Así sea una historia inventada, las imágenes con las que se ilustrará, los elementos, las palabras, existen. Pero el modo en el que conforman el argumento es el que les va a conferir ese *status* de “ficticio”. El cine representa siempre la historia, hace historia, es historia.

Pues bien, al extrapolar esta idea a la imagen que de la ciudad de Bogotá se da en el cine el hecho será el mismo. Las imágenes de la ciudad existen, son reales, son verdad; pero

³ ARISTÓTELES, *Poética*, Capítulo 9, “Diferencia entre la poesía y la historia”, Edición trilingüe por GARCÍA YEBRA Valentín, Editorial Gredos, Madrid, 2010.

el modo en que se van a presentar es lo que va a configurar una imagen de la ciudad que puede ser o no la verdadera, obviando el hecho, nada desdeñable, de que no existe una sola verdad sino tantas como personas habitan el planeta. Cada uno de los fotogramas, cada uno de los planos que presentan a Bogotá como protagonista, van a contribuir a la elaboración del imaginario de esta ciudad en el público; incluso las imágenes que no son de esta ciudad pero que se presentan como tuyas influirán en el concepto que podamos forjar de la ciudad. Volviendo a Aristóteles: “Pero en la tragedia se atienen a nombres que han existido; y esto se debe a que lo posible es convincente; en efecto lo que no ha sucedido, no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido, está claro que es posible, pero no habría sucedido si fuera imposible”⁴. Lo que se muestra de la ciudad en los filmes objetivamente existe, pero ¿cuál es la realidad de esa ciudad? Habría que partir de la complejidad a la hora de delimitar la realidad, puesto que no hay una sino tantas como sujetos se presten a percibirla. Por tanto se hace imprescindible la voluntad de representarla como existencia favorecedora del bien humano o, por el contrario, como entes con características negativas causantes de la alienación humana. La actividad cinematográfica puede contribuir a la transformación social en tanto que podemos ver el mundo a través de ella, podemos analizarlo y comprenderlo haciendo nuestra la imagen de ese mundo que nos llega a través de la gran pantalla. El cine promueve valores, despierta sentimientos y está en manos de los cinematografistas que esa visión del mundo en general, y de las ciudades en particular, se acerque a la utopía o a la distopía.

“El cine es contar una cantidad de mentiras para llegar a una verdad”⁵, así Luis Ospina, director de *Agarrando pueblo*, parafrasea a Kiarostami⁶. Los mecanismos de hacer cine son los mismos independientemente de cuáles quieran que sean sus voluntades. Los mismos instrumentos se pueden utilizar para reflejar una verdad o para, a través de ésta, inducir a una mentira. *Agarrando pueblo* es una prueba viva de ello. Las imágenes que recoge este film sobre las ciudades en las que se filmó son, evidentemente, ciertas. Esas imágenes existen, esos lugares, sus habitantes y sus problemas sociales. Pero, tal y

⁴ *Ibidem*.

⁵ <http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/entrevistas/que-la-verdad-sea-dicha-entrevista-con-luis-ospina-por-santiago-andr%C3%A9s-g%C3%B3mez-y-carlos-eduardo-henao/> (Consultado el 16 de febrero de 2016).

⁶ Abbas Kiarostami (Irán, 1940), cineasta y fotógrafo iraní, miembro de la “nouvelle vague” iraní y ganador en 1997 de la Palma de Oro en Cannes con *El sabor de las cerezas*. <http://www.festival-cannes.com/es/theDailyArticle/61076.html> (Consultado el 16 de febrero de 2016).

como Ospina y Mayolo ponen de relieve con él, la muestra de una realidad parcial puede forjar la idea de universalidad en la mente del espectador. Cuántos documentales no se habían hecho de Colombia por la fecha mostrando únicamente sus penurias. La miseria existe, ha existido y existirá en Bogotá como en cada una de las urbes que pueblan el mundo. Pero esto no hace de ellas ciudades miserables, porque esas ciudades tienen mucho más para mostrar. No es la propia urbe la que muestra sus miserias, sino los ojos de aquel que las presenta. La idea del cine como vehículo de cambio o de denuncia social se ha visto en ocasiones solapado por el interés económico que la faceta industrial de la cinematografía le ha otorgado. La industria del cine ha prescindido, en un gran número de ocasiones, de su capacidad vehicular para difundir valores para centrarse, únicamente, en el beneficio económico que es capaz de producir. El problema no es hacer una industria del cine, el inconveniente es el fin que se le otorgue.

El cine es una ficción construida a partir de elementos de la realidad que configuran en nuestro imaginario una idea que tomaremos como cierta. No es objetivo, no puede ser objetivo. La imagen existe, la ciudad está, pero todas las herramientas cinematográficas inducen una percepción que en realidad está “distorsionada”, es subjetiva. Desde el objetivo con el que se encuadre el plano, la luz que bañe la imagen según la hora del día, el etalonaje... Todo influye en esa representación de la ciudad que se va a configurar en nuestra mente. ¿Cómo es la verdadera ciudad? Ni siquiera los documentales son “verdad”, ni siquiera son del mismo modo “mentira”. Ante la imposibilidad de delimitar la autenticidad y la falsedad, más allá de que por la voluntad de incurrir en una o en otra, no queda más que asumir que cada quién percibe o muestra lo que al mismo le interesa o le complace. Dista mucho la visión de una misma ciudad vista en filmes de diversas épocas e incluso contemporáneos pero de diferente director. Y no podría decirse que ninguno miente pues volvemos a lo dicho con anterioridad y en todos ellos hay una base sustentante cierta, pero sí podemos decir que en algunos de ellos se induce al error voluntaria o involuntariamente.

Cada film es así una instantánea que muestra el alma de una ciudad, en muchas ocasiones denostada por la alteridad que la ha encasillado en un escenario de violencia tras un juicio en el que ni siquiera el *Habeas Corpus* fue capaz de protegerla. Cada una

de las películas analizadas en este estudio, es una “caja de conocimiento”⁷ en la que la anagnórisis entre el espectador y la ciudad tiene lugar plano tras plano. Un atlas de sus edificios, de sus calles, de sus habitantes. En definitiva, un atlas del propio sentir de la ciudad.

Eliseo, protagonista de *Satanás*, intentado dar una explicación racional al *maremagnum* de sus sentimientos le dice al Padre Ernesto: “pasa que me siento solo”. No lo está, pero lo siente de este modo. No importa cómo son las cosas sino cómo las percibamos, cómo las veamos, la idea que de ellas forjemos en nuestra mente. Eso es lo que va a definir nuestra realidad acerca de las cosas, en este caso, acerca de la ciudad. Pero esta realidad de la que nos apercebimos está sujeta a influencias tangibles y concretas del medio en que se asienta. La ciudad y con ella sus habitantes están influenciados por aspectos del medio geográfico, que modificarán su comportamiento afectivo⁸. Una urbe es mucho más que un conjunto de edificaciones en un lugar y con un clima determinados. Una ciudad no es nada sin sus habitantes, la ciudad se proyecta hacia sus moradores como las personas que la habitan la moldean a su gusto o necesidad. Ambos son fruto de la relación que tienen con el otro. “Por «medio geográfico» o «geografía vital y psicológica» se quiere decir la «circunstancia» de la que hablaba Ortega y Gasset, es decir, el entorno físico y cultural que envuelve y permite el desarrollo psicológico de las personas. Más concretamente, los espacios físicos como una montaña, un río o un valle; las instituciones sociales como los medios de comunicación, la escuela o la familia; los artefactos culturales como los ordenadores, las banderas o los libros; las relaciones interpersonales entre miembros de una misma familia, entre trabajadores o entre compañeros de clase y las actividades que uno o una realiza habitualmente. Estos cinco componentes constituyen el corazón de la «geografía vital y psicológica». En realidad, se

⁷ MASCARENHAS MATEUS Joao, “El atlas de Paris de Sacha Guitry: coleccionando historias de la historia en articulación escalar”, en SALVADOR VENTURA Francisco (Ed.), *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Entramar Ediciones S.L., Santa Cruz de Tenerife, 2011, p 34.

⁸ Así lo determina la psicogeografía, concepto psicológico que relaciona emociones y comportamientos con el espacio en que se desarrollan: “Según Guy Debord [*Introduction à une critique de la géographie urbaine*, 1955], el término psicogeografía se lo inventó un cabilio (un bereber del noreste de Argelia) que estaba intentando dar nombre a una serie de fenómenos que interesaban a los situacionistas a principios de los años 50. La definición que da Debord al término es la siguiente: «La psicogeografía se propone el estudio de las leyes exactas, y de los efectos precisos del medio geográfico, planificados conscientemente o no, que afectan directamente al comportamiento afectivo de los individuos»”. <http://www.mediateletipos.net/archives/23304> (Consultado el 16 de febrero de 2016).

trata de componentes culturales entremezclados distribuidos y situados en un mismo espacio temporal⁹.

Esta relación entre la ciudad y el ser de los que la habitan se puede observar de forma fáctica en las cuatro películas que analizamos en el cuerpo de esta Tesis Doctoral: *Rapsodia en Bogotá*, *Agarrando pueblo*, *La estrategia del caracol* y *Satanás*. Cuatro filmes que muestran el Distrito Capital en cuatro momentos diferentes de la historia contemporánea. Cuatro imágenes que ilustran la transformación de esta ciudad. Cuatro historias de una protagonista silente que tiene mucho por decir.

Veintitrés minutos a golpe de *Rhapsody in blue* le bastaron a Arzuaga para componer su *Rapsodia en Bogotá*. Una sinfonía arquitectónica en la que, a excepción de la breve locución que introduce el film, Bogotá es la protagonista indiscutible. De un amanecer a otro, la vida de una metrópoli en crecimiento que se muestra con el vértigo propio de la modernidad. Una capital que no renuncia a su historia, aunque no todas las páginas de ésta hayan sido escritas con júbilo. Una ciudad que muestra su grandeza, su poder, pero también la tristeza o la humildad de algunos de los que por ella caminan. Un ente entre cuya niebla se abre paso el verdadero ser de la ciudad, sus moradores.

Bogotá en un momento en el que se prepara para la grandeza, en un tiempo en el que deja de ser una ciudad más para devenir en una de las más importantes metrópolis de Iberoamérica. Nuevas obras de ingeniería, de arquitectura, infraestructuras... imbricadas en la ciudad con una visión urbanística moderna importada de Europa de la mano de Brunner y Le Corbusier. El Viejo Mundo y el Nuevo se fusionan, de este modo, con la presencia de los ya citados arquitectos, del italiano Bruno Violi, del alemán Leopoldo Rother, del español Alfredo Rodríguez Orgaz y, cómo no, del propio director de la película, que compartía nacionalidad con este último. Incluso esta *Rapsodia* emparentaba directamente con una *Sinfonía*¹⁰ de Berlín. Dos mundos, dos historias, dos conceptos que se fusionan en uno como lo hacen los mismos polos de la ciudad que nos muestra su lado hosco, su cara amable; el centro histórico, las construcciones más contemporáneas; las zonas verdes, los mares de asfalto; las modernas áreas comerciales, las plazas de

⁹ ESTEBAN-GUITART Moisés, "La Psicogeografía Cultural Del Desarrollo Humano", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 59 (2012), p. 111.

¹⁰ Nos referimos a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*.

mercado; las “zorras”, el ferrocarril; la artesanía, las industrias; y así un largo etcétera de elementos que se contraponen pero se complementan y que configuran, en definitiva, una ciudad que no renuncia a sus orígenes, que no esconde sus problemas pero que no se circunscribe a ellos y mira por ampliar sus horizontes.

Desafortunadamente esa visión de Bogotá como un ente complejo en el que se combinan aspectos positivos y negativos, no será la predominante en los cortometrajes llevados a cabo por esas fechas. El camino al que derivaron los cortometrajes de estos años, inducidos por el “sobrepeso” fue una senda llena de miseria que, incluso, viajó más allá de las fronteras del país andino. Fue tal la degeneración de la visión ofrecida de una realidad deformada que un grupo de amigos, cineastas, desde la ciudad de Cali reaccionaron contra esto a lo que denominaron “pornomiseria”. El llamado “Grupo de Cali” estaba integrado por actores, directores, guionistas y demás figuras del cine que se formaron mediante la obra de Luis Ospina y Carlos Mayolo, del Cine Club de Cali de Andrés Caicedo y de las revistas *Ojo al cine* y *Caligari*. Movidos por su pasión hacia el cine, su país y Cali, realizaron (y aún en nuestros días siguen en ello), una obra que pone de manifiesto su descontento y malestar hacia la deformación moral que había llevado a una sociedad y con ella a un gran número de “directores” a comerciar con las miserias humanas¹¹. Los problemas de una sociedad que se mantenía convulsa desde la Guerra de los Mil Días iban a ser deformados y convertidos en “carnaza” para un público que no vería más allá, sino que acabaría asimilando esa muestra degenerada de la realidad como cierta y lo que es peor, que se estaba convirtiendo en un “espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovearse y tranquilizarse”¹². Ya no se trataba de un cine corrupto, se estaba convirtiendo en la degeneración de toda una sociedad.

En clave de “falso documental” *Agarrando pueblo* documenta la realidad de una falsedad que era tomada como cierta en el extranjero y, lo que es aún peor, en el propio país. Es una reacción a la producción masiva de documentales que, abusando de la supuesta veracidad que lleva implícita ese género, inducían al espectador a error y a sí mismos a la

¹¹ <http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/entrevistas/luis-ospina-su-concepci%C3%B3n-del-cine-y-sus-obras-vistas-por-%C3%A9l-mismo-y-por-otros-por-cuadernos-de-ci/> (Consultado el 17 de febrero de 2016).

¹² Texto extraído del documento en el que Ospina y Mayolo explican a qué hace referencia el término de la “pornomiseria”, incluido en páginas anteriores de este mismo estudio.

más absoluta inanidad moral. Cuando el ánimo de la denuncia no es mejorar sino lucrarse, deja de ser denuncia para convertirse en mercadeo.

Así *Agarrando pueblo* sacude al espectador para abrirle los ojos y hacerle consciente de la explotación a la que ese material audiovisual, mal llamado “cine”, llevaba al individuo a perder su condición espiritual hasta dejarlo reducido a la materia, a desnaturalizarse hasta verse alejado de su propia condición y convertido en objeto. Esta obra desmonta la visión miserable que rentabilizaban en el extranjero de un país, de una sociedad, que si bien presenta pobreza en múltiples estadios, no se ve desprovista de algo mucho más importante: su dignidad.

La dignidad, una cualidad que parte del respeto que uno ha de tener por sí mismo y del que merece por parte de los demás. Un valor que lleva implícitas la honorabilidad y libertad del ser. Un derecho que es inherente al ser humano y que, ni aún en situaciones de esclavitud, puede ser borrada del espíritu de la persona porque es innata e indeleble. Puede verse mancillada, ultrajada, pero, como intangible, puede ser protegida en tanto no se pierda la noción de que se tiene. Decía Cicerón “*Iustitia est habitus animi, communi utilitate conservata, suam quique tribuens dignitatem*”¹³. Este reconocimiento de la dignidad, esta justicia es la que reclaman Ospina y Mayolo en *Agarrando pueblo* y Sergio Cabrera en *La estrategia del caracol*, justicia para el cine, justicia para la ciudad y sus habitantes, justicia para un país.

En el centro de Bogotá, en el barrio de la Candelaria, los vecinos de una casa de inquilinato van a ser desalojados. Ya han sido testigos del proceder de la “justicia” que ha echado a sus vecinos a punta de bala y dejando atrás una víctima mortal. Un suceso que pasó ayer, que está pasando hoy y que seguirá ocurriendo mañana: la indefensión del pobre frente al rico. El primer guión, escrito por Cabrera y Jimeno fue el punto de partida sobre el que se asienta el definitivo, obra de Humberto Dorado quien, emulando a Valle Inclán, seleccionó a sus personajes tomados del natural y dejó que hicieran lo que

¹³ “Justicia es el hábito del espíritu mantenido por utilidad común, que atribuye a cada uno su dignidad”. Término jurídico - Marco Tulio Cicerón - De inventione, 2, 53, 16.

quisieran¹⁴. *La estrategia del caracol* es una obra de arte cuya historia se extiende a todo el mundo, a todos los países, a todos los tiempos. Es una obra maestra que si bien es universal, no renuncia a ser narrada en clave “colombiana”. Es una conjunción perfecta entre un suceso global contado con matices exclusivos de la cultura del país iberoamericano: la pillería, los giros del lenguaje, personajes como el culebrero, las “zorras”... Una amalgama impecable que resulta en un film sin parangón en la historia del cine colombiano y, por qué no decirlo, en la historia del cine, a secas.

Los habitantes de la Casa Uribe intentan, con la Ley en la mano, que no los desalojen de la que ha sido su casa por más de cincuenta años. Pero los entresijos del poder favorecerán al dueño del inmueble que quiere recuperar la propiedad con malas artes. Los habitantes, conscientes de su desventaja, deciden idear un plan, una estrategia: si ellos se van, la casa también. Su hogar se va con ellos, porque es parte de ellos, porque en esas paredes está su vida y porque con ellas se llevan mucho más que simple ladrillo, se llevan su dignidad. Decía Beethoven que “La manera esencial que distingue a un hombre digno de llamarse así es la perseverancia en las situaciones adversas y difíciles”. Ahí quedan retratados todos los personajes del film.

La película se estrenó a pesar de FOCINE, cuyo papel, como se dice popularmente en Colombia, “pesó más que una traición”. El empeño de Sergio Cabrera y de su equipo fue el responsable de que la película viera la luz. Pero el mérito de *La estrategia...* va más allá. Es la prueba viva de que Bogotá es una ciudad hermosa, ajena a los conflictos que se vienen a la mente de muchos cuando oyen su nombre. Eran fechas de narcotráfico en Colombia, de sicariato, el mismo año en que Pablo Escobar desaparecía para dejar paso a un nuevo capítulo de la historia de Colombia. Rodada íntegramente en el Distrito Capital, no hay disparos, no hay artillería, no hay una sensación de seguridad o inseguridad diferente a la que pueda advertirse en cualquier ciudad. La percepción que la

¹⁴ “Pero fue el día en que salí en compañía del arquitecto y escenógrafo de la película, Luis Alfonso Triana, nuestro “Leco”, a visitar los inquilinatos del centro de Bogotá cuando ocurrió lo que alguna vez alguien me contó que había dicho don Ramón del Valle-Inclán y que ni siquiera aún hoy me consta que haya sido cierto: a la pregunta de cómo escribía sus obras de teatro, Valle-Inclán, dicen, respondió: “Yo hago una lista de los personajes y luego dejo que ellos hagan lo que les da la gana”. Cuando recorrimos las calles del barrio de Santa Bárbara-Centro, que había sido el barrio de mi infancia, fueron surgiendo -como apariciones redivivas y reales- los personajes y literalmente se metieron vivos en éste, el guión cinematográfico de *La estrategia del caracol*, hasta el punto que mientras trabajamos con mi nunca olvidada Claudia Gómez Morales, ni siquiera tuvimos que mirar ni una vez el guión anterior”. Palabras de Humberto Dorado recogidas en páginas anteriores de este estudio.

alteridad tenía (y en muchas ocasiones aún conserva) de esta ciudad era la de un lugar en constante conflicto en la que no se podía vivir, en la que ni siquiera era seguro filmar. Cuántas son las películas rodadas en estos años que eligen otros países para recrear espacios colombianos por temor a sufrir algún tipo de violencia. Pues esta película es la prueba viva de que Bogotá era, y es, una urbe llena de ingredientes dispuestos a seducir a todo aquel que quiera conocerla.

La estrategia del caracol estaba inspirada en el desalojo de un inmueble cuya noticia salió en prensa. En otro suceso también real está inspirada *Satanás*: Campo Elías Delgado asesinó a una treintena de personas en la capital colombiana que aún se estremece cuando recuerda aquel 5 de diciembre de 1986. Este dramático hecho es el hilo conductor de una trama que desenmascara las pasiones humanas, los bajos instintos, que nos lleva a una profunda reflexión acerca del bien y del mal. Esto es lo que hace de *Satanás* una película universal. La dualidad del ser no se circunscribe a las fronteras del país en que se filmó, es algo inherente y común a todo el género humano. La “masacre del Pozzetto”, como se conoce este hecho en Colombia por ser el nombre del restaurante donde tuvieron lugar la mayor parte de los asesinatos, podría haber pasado en cualquier otro lugar, en cualquier otra cultura y cualquier otro tiempo. No está ambientada en los años ochenta porque no es necesario, porque no aportaría nada al argumento, porque lo que ocurrió fue hace treinta años como podía haber sido ayer, como podría ser mañana.

Otros dos personajes acompañan a Eliseo (personaje que encarna a Campo Elías) en esa pugna interior: la inocente Paola y el Padre Ernesto que acabarán desdibujados en Claudia y Ernesto, a secas. Dos sujetos que, sin pretenderlo, acaban inmersos en esa lucha entre el bien y el mal en su propio ser.

El Distrito Capital es el escenario por el que se conducen unos personajes cuya identidad se dibuja plano a plano. Está con ellos, va con ellos, los acompaña por ese recorrido interno que los llevará al fatal desenlace. Es un personaje más que se mantiene discreto pero que nos muestra todo su potencial. Desde el centro histórico hasta las zonas más contemporáneas de la ciudad, el mercado de Paloquemao, barrios obreros, bares modernos, los barrios de La Perseverancia y Los Mártires que parecen renombrados *ex profeso* para esta historia... Un escenario en apariencia sin importancia pero que es en realidad un protagonista que nos habla a través de sus imágenes, de instantáneas que se

articulan en la mente del espectador desvelando los entresijos de la idiosincrasia colombiana.

Bacatá, Santafé de Bogotá, Bogotá Distrito Capital o, simplemente, Bogotá. Cuatro formas de remitirse a una ciudad que se alza imponente bajo la mirada atenta de los Cerros que la protegen. Un enclave desconocido para unos, denostado por otros, pero amado por muchos que, incluso desde la lejanía, la sentimos como parte de nosotros. Una ciudad que está viva y que lucha cada día por reivindicar su lugar en un imaginario que no siempre ha sido justo con ella pero que, en ningún caso, en ningún momento, ha perdido su dignidad, porque no es sólo suya, es de todos los que viven en ella. Como dice el “Perro” Romero “la dignidad es una cuestión intrínseca al ser humano, se tienen o no se tiene, pero no se aprende, por eso no tiene que recordarlo, simplemente está presente”.

Gonzalo Jiménez de Quesada ya vio en ella un lugar con un magnífico potencial. Nuestra Señora de la Esperanza la llamó, lanzando un mensaje eterno. La esperanza de una ciudad en la que, como bien sabe Don Jacinto, “queda todo por hacer”. Sirva este trabajo como pequeño homenaje a una ciudad que dejó huella indeleble en la que lo suscribe. Como dice el Padre Ernesto “amar es cuidar, amar es conservar, proteger”. Dejémosnos arrastrar por una urbe que necesita que la cuidemos, que la conservemos, que la protejamos.

Amemos, pues, la ciudad de Bogotá.

IV. *Bibliografía*

documento.

(Del lat. documentum).

2. m. Escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo.
3. m. Cosa que sirve para testimoniar un hecho o informar de él, especialmente del pasado. Un resto de vasija puede ser un documento arqueológico.

ACEBEDO RESTREPO L., *La Perseverancia: Historia de la segregación de un barrio obrero*. Tesis (Arquitectura). U.P.B. Medellín, 1995.

ACEBEDO RESTREPO L., *Las industrias en el proceso de expansión de Bogotá hacia el occidente*. Universidad Nacional de Colombia. Colección Punto Aparte, Bogotá, 2006.

AGANZO C., "Luis Ospina: En Colombia ya se habla incluso de narcoarquitectura", en *Ya*, Madrid, 5 de abril de 1995.

AGHION I., BARBILLON C. y LISSARRAGUE F., *Guía Iconográfica de los Héroes y dioses de la Antigüedad*, Alianza Editorial S. A., Madrid 1998.

AGUIRRE A., "Cuadro", en *El Mundo*, Medellín, 6 de mayo de 1983.

AGUIRRE A., "II Festival de Cine Colombiano", en *Cuadro*, N° 3, Medellín, cuarto trimestre, 1977.

ALDANA CEDEÑO J., *Desarrollo del Teatro experimental en Colombia. El caso del teatro El Búho y el TEC*. X Congreso Nacional de Sociología. Herencia y ruptura en la sociología colombiana contemporánea. Realizado en Cali - Colombia, Noviembre de 2011.

ALVARADO TENORIO H. y TORO H., "Con Luis Ospina agarrando pueblo desde París", en *Semanario Cultural, El Pueblo*, Cali, 11 de junio de 1978.

ÁLVAREZ C., "El tercer cine colombiano", en *Cuadro*, n° 4, Medellín, primer trimestre de 1978.

ÁLVAREZ C., *El cortometraje del sobre precio*, Cinemateca Distrital, Bogotá, 1982.

ÁLVAREZ L. A., "Cine colombiano: mudo y parlante", en *Entreextremos*, n° 2, Nueva York, 1997.

ÁLVAREZ L. A., "Conversación con Luis Ospina", en *El Colombiano*, 11 de mayo de 1983.

ÁLVAREZ L. A., “Inauguración del evento y *Pura sangre*”, en *El Colombiano*, 23 de junio de 1982.

ÁLVAREZ L. A., “Pura sangre, la fascinación con la subcultura”, en *Páginas de cine*, vol.1, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1988.

ÁLVAREZ L. A., “Historia del cine colombiano” en *Nueva Historia de Colombia Vol. VI*, Editorial Planeta, Bogotá, 1989.

ÁLVAREZ L. A., *El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas*, en *Colombia hoy: Perspectivas hacia el siglo XXI* (Jorge Orlando Melo, coordinador). Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1995.

AMEZQUITA ZÁRATE A. O., “Barrios obreros bogotanos. Algunas experiencias pioneras de comienzos del siglo XX”, en *Revista Urbanismos* nº 2. Maestría en Urbanismo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2004.

AMIG., “Pura sangre” (‘Pure Blood’), en *Variety*, Nueva York, 14 de julio de 1982.

ANÓNIMO, “Caliwood se fue a Bogotá”, en *El País*, Cali, 12 de julio de 1998.

ARANGO S., *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1989.

ARANGO S. “Evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia 1934-1984”. En: *13º Anuario de la Arquitectura en Colombia*. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 1984.

ARANGO J. y MARTÍNEZ C., *La arquitectura en Colombia. Arquitectura colonial 1538-1810. Arquitectura contemporánea: 1946-1951*. Ediciones Proa, Bogotá, 1951.

ARBELÁEZ R. y MAYOLO C., “Secuencia crítica del cine colombiano”, en *Ojo al cine*, Nº 1, Cali, 1974.

ARBELÁEZ R. "El cine en el Valle", *Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX*, CRUZ KRONFLY F. (ed.), Prorrates, Cali, 1999.

ARBELÁEZ R., "Ojo al cine: una mirada 30 años después", conferencia leída en el evento "De críticos y editores. Oficios para equilibristas", en *Nexos, Revista de Comunicación Social*, nº 2, Universidad del Valle. Cali, diciembre de 2006.

ARBELÁEZ R., "Rastros documentales", en *Cuadernos de cine colombiano*, nº 4, Cinemateca Distrital, Bogotá, 2004.

ARDILA P., "Luis Ospina", en *Cuadernos de cine colombiano*, nº 10, Cinemateca Distrital, Bogotá, junio 1983.

ARIAS E., "Nuestra película", en *Cambio*, nº 27, Bogotá, 1993.

ARIAS M., "El cine caleño en olor mariano", en *El País*, Cali, 22 de noviembre de 1985.

ARIAS ROMERO S. M., *Granada: Sociedad, Cine y Arquitectura*. Editorial Zumaya, Colección Biblioteca de Arte nº 3, Granada, 2011.

ARISTÓTELES, *Poética*. Capítulo 9, "Diferencia entre la poesía y la historia". Edición trilingüe por GARCÍA YEBRA Valentín, Editorial Gredos, Madrid, 2010.

ATEHORTÚA CRUZ A. L. y ROJAS RIVERA D. M., *El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos*. Forma parte del proyecto de investigación "Relaciones Estados Unidos - Colombia en las últimas décadas del siglo XX", con la participación del Grupo de Investigación en Relaciones Internacionales del IEPRI y el Grupo de Investigación Fuerzas Armadas y Relaciones Internacionales Universidad Javeriana- Universidad Pedagógica Nacional.

BASSAN R., "Le documentaire social", en *Afrique-Asie*, París, 5 de febrero de 1979.

BELTRÁN M., "Soplo de vida", en *Gaceta*, nº 44 / 45, Bogotá, enero / abril de 1999.

BELLO G., "Pura sangre", en *El Espectador*, Bogotá, 27 de mayo de 1983.

- BENÉVOLO L., *Los orígenes del urbanismo moderno*. Celeste Ediciones, Madrid, 1992.
- BENÉVOLO L., *Historia de la Arquitectura Moderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- BENJAMIN W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción: Andrés E. Weikert. Ed. Itaca. México D.F., 2003.
- BERNAL A., “Luis Ospina: entre-vista al desnudo”, en *Arcadia va al cine*, nº 17, Bogotá, noviembre-diciembre de 1987.
- BLANCO D., “Entrevista con Luis Ospina”, en *Hablemos de cine*, nº 71, Lima, abril de 1983.
- BONFIL C., “Agarrando el alma: la mirada de Luis Ospina”, Presentación de la película en el CCC, México D.F., 1994.
- BONILLA M. E., “*Pura sangre*, la primera película de terror del cine colombiano”, en *Contrastes, El Pueblo*, 18 de julio de 1982.
- BORRERO RENJIFO G. A. (en prensa), “Caliwood, un relato de cine”, *Signo y pensamiento* (2016).
- BRUNNER, K., *Manual de urbanismo*. Segundo tomo. Ediciones del Concejo Municipal de Bogotá, Bogotá, 1940.
- BUGNON C., “La classification des oeuvres cinématographiques : l'art de faire du juge un spectateur averti?”, en *Revue de la recherche juridique. Droit prospectif*, nº 2006/2 Boulogne, 1 avril 2006.
- BUITRAGO J. *Extranjeros en el cine colombiano. Segunda parte (1958-2005)*, Instituto Distrital de Cultural y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.
- BURGOS PALACIOS A., “Antonio María Valencia rescatado por el cine”, en *El País*, Cali, 29 noviembre de 1987.

BURKHARDT A., “Películas europeas filmadas en Colombia – Imaginarios de Colombia desde el “viejo” continente (1967 – 2009)”, en *Cuadernos de cine colombiano. Colombia según el cine extranjero*, nº 18, Cinemateca Distrital, Bogotá, 2013.

BURTON Julianne, “Cineastas de Palacio, traficantes e independientes”, en *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, 28 de enero de 1978.

CABRERA F., *Una vida dos exilios*, Fotograma, Bogotá, 1993.

CABALLERO LEGUIZAMÓN J. y FONSECA MARTÍNEZ L., *Inventario Valoración del Patrimonio*. Bogotá, Ediciones Proa, 2000.

CADAVID MARULANDA A., *La memoria visual de la narrativa colombiana*, editado por la Universidad de Antioquia, Colección Premios Nacionales de Cultura, Medellín 2006.

CAICEDO A., “Oiga vea”, en *Ojo al cine*, nº 1, Cali, 1974.

CAICEDO A., “*Raíces de piedra y Pasado el meridiano*”, en *Ojo al cine*, nº 1, Cali, 1974.

CAICEDO A., “Entrevista con José María Arzuaga”, en *Ojo al cine* nº 1, Cali, 1974.

CAICEDO J. D., “¿Cuáles son los intereses?”, en *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, 29 de abril de 1979.

CAICEDO J. D., “Cine de aquí y de allá”, en *El Espectador*, Bogotá, 15 de febrero de 1979.

CAICEDO J. D., “El cine como weekend comprometido”, en *Magazín dominical, El Espectador*, Bogotá, 22 de abril de 1979.

CAICEDO J. D., “Tres cineastas colombianos, Cap. II: Luis Ospina”, Investigación inédita. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1997.

CALLE ARCHILA C., *Cine-autopsia: una exploración al cine en Colombia*, Fondo Editorial de Caldas, Manizales, 2003.

CAMPAGNANO R., “Un santo, o un eroe purché tutto resti come prima”, en *La Repubblica*, Roma, 4 de abril de 1984.

CAMPO O., “El documental colombiano en tiempos oscuros”, en *Cuadernos de cine colombiano, Balance documental*, nº 5, Cinemateca Distrital, Bogotá, 2004.

CARDONA J., “Black in Black. Entrevista con los hermanos Ospina”, en *Tryp*, nº 1, abril – mayo de 1999.

CARRANZA M. M., “Cartagena: por fin un festival de verdad”, en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, Bogotá, junio de 1982.

CASTELLANOS G., *Luz y sombra en la obra de Bruno Violi. Revista Nodo*, nº 6, Vol. 3, Año 3, Bogotá, enero-junio de 2009.

CASTRILLÓN M. L., “De *Agarrando pueblo a Ojo y vista*. El eterno retorno de Luis Ospina”, en *Kinetoscopio*, nº 22, Medellín, noviembre-diciembre de 1993.

CASTRILLÓN M. L., “*Mucho gusto* de Luis Ospina. Ensayo general sobre el eclecticismo infernal”, en *Kinetoscopio*, nº 40, Medellín, noviembre-diciembre de 1996.

CASTRO D. y TÉLLEZ G., *Historia del arte colombiano*, vol. VI., Salvat Editores, Barcelona, 1988.

CERVONI A., “Court métrage et documentaire. Vus de Lille et d’ailleurs”, en *L’Humaité*, París, 27 de diciembre de 1978.

CINÉMA POLITIQUE, “Cinéma du Réel”, *Cinéma Politique*, nº 13, París, primavera de 1979.

COLON LLAMAS L. C., *El saneamiento del Paseo Bolívar y la vivienda obrera en Bogotá*, en *Revista Urbanismos*, nº 2. Maestría en Urbanismo Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005.

CORRADINE A. y MORA DE CORRADINE H., *Historia de la arquitectura colombiana*, Tomo 2. Universidad Nacional, Bogotá, 1989.

CORREA ARROYAVE A., *Situación actual de la explotación de Canteras en el Distrito Capital*, en *Revista Ingeniería e Investigación*, nº 46, Bogotá, agosto de 2000.

CORREA J. D., "Geografía virtual", en *Entreextremos*, nº 2, Nueva York, 1997.

CORREA J. D., "Quince años: cortometraje en Colombia. Colombia en corto: una larga historia", en *Kinetoscopio*, nº 73, Medellín, 2006.

CORREA J. D., "Tres actos de fe / Trois actes de foi", en *Cinemas d'Amérique Latine*, nº 7, Toulouse, 1998.

CORREA J. D., "Tres actos de fe", en *Kinetoscopio*, nº 52, Medellín, 1999.

CRUZ CARVAJAL I., "Agarrando pueblo", en *Terra en Trance: el cine latinoamericano en 100 películas*, ELENA A. y DÍAZ LÓPEZ M. (eds.), Madrid, 1999.

CRUZ CARVAJAL I., "Luis Ospina", en *Cine documental en América Latina*, PARANAGUÁ P. A. (ed.), Editorial Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 2003.

CUADRADO N., "Radiografía de un cine en guerra", en *El Mundo*, Barcelona, 19 de marzo de 2002.

CHAPARRO VALDERRAMA H., "*Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva)", en *Revista Credencial Historia*, nº 12, Bogotá, abril de 1999.

CHAPARRO VALDERRAMA H., "Soplo de cine", en *Cromos*, nº 4265, Bogotá, 1 de noviembre de 1999.

CHAPARRO VALDERRAMA H., "Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su historia", en *Revista de estudios sociales*, nº 25, Bogotá, diciembre de 2006.

CHAPARRO VALDERRAMA H., “El hombre de la cámara”, en *El Espectador*, Bogotá, 2007.

CHAVERRA Y. A. y MONTOYA P., “Entrevista a Luis Ospina”, en *Pulpmovies*, Medellín, 8 de agosto de 2003.

DE HURTADO M., “Cinco filmes de Mayolo”, en *El Tiempo*, Bogotá, 17 agosto de 1973.

DE LA VEGA M., “Oculto: cine nacional”, en *El Espectador*, Bogotá, 3 de julio de 1973.

DE SOLANO F., *Estudios sobre la ciudad iberoamericana*. Editorial CSIC-CSIC Press, Madrid, 1983.

DE UNAMUNO M., “Don Quijote y Bolívar”, en *Obras selectas*. Ed. Julián Marías, Plenitud, Madrid, 1946.

DE WOHL L., *La luz apacible. Novela sobre Santo Tomás de Aquino y su tiempo*, Colección Arcaduz, Editorial Palabra, Madrid, 2003.

DERIEUX E., *Dictionnaire de droit des médias*, Victoires éd., Paris, 2004.

DREKONJA-KORNAT G., “A propósito de *Agarrando pueblo* de Carlos Mayolo y Luis Ospina”, en *El Colombiano*, Medellín, 11 de septiembre de 1979.

DUARTE M. I., “La película de los Ospina. Otro soplo de cine colombiano”, en *TV y Novelas*, nº 269, Bogotá, mayo de 2000.

DUCHET-SUCHAUX G. y PASTOUREAU M., *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*, Alianza Editorial S. A., Madrid, 1999.

DUPERLY ANGUEIRA O., *Lo que se hereda no se hurta: memorias*, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1978.

DUQUE ISAZA E. P., “*Pura sangre abre esta noche el Festival*”, en *El Colombiano*, Medellín, 21 de junio de 1982.

DUQUE L., “Cine colombiano 1972”, en *El Espectador*, Bogotá, 24 de diciembre de 1972.

DUQUE L., “La pantalla mayor: Carlos Mayolo”, en *El Espectador*, Bogotá, 19 de agosto de 1973.

DUQUE L., “La pantalla mayor: *Oiga vea*”, en *El Espectador*, Bogotá, 6 de octubre de 1972.

DUQUE L., “Algunas consideraciones sobre el cine en Colombia”, en *Ojo al cine*, nº 2 Cali, 1975.

DURÁN CASTRO M., “Luis Ospina en el cine independiente Colombia ¿Independencia o resistencia?”, en *Hacer cine, Producción audiovisual en América Latina*, RUSSO E.A. (ed.), Paidós, Buenos Aires, 2008.

DURÁN CASTRO M., “Ciudad y cine: dos y más patrimonios”, en *Bogotá filmica, ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Colombia, 2012.

EISENSTEIN S. M., *Métodos de montaje (1929) en La Forma del cine*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1999.

EISENSTEIN S., “Montage der Attraktionen“ (1923). In: ders. Schriften. Bd. 1: Streik. Hg., übers. u. kommentiert v. Hans-Joachim Schlegel. München 1974.

EL´GAZI L., “El drama del 15 de octubre (Francesco Di Doménico)”, en *Revista Credencial Historia*, nº 112, Bogotá, abril 1999.

ESCOVAR A., *Atlas Histórico de Bogotá 1911-1948*. Corporación La Candelaria, Bogotá, 2006.

ESPINOSA RESTREPO L. D., “El Estado en la construcción de las áreas residenciales en Bogotá”, en *Revista Urbanismos*, nº 2. Maestría en Urbanismo Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005.

ESTEBAN-GUITART M., *La Psicogeografía Cultural Del Desarrollo Humano*, Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles N.º 59 - 2012.

ETHIS E., *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, A. Colin, 2005.

FAURE J., *La direction de production: cinéma et télévision*, Paris, Dixit Éd.: ESRA, 2004.

FATÁS G. y BORRÁS G. M., *Diccionario de Términos de Arte*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1993.

FERNÁNDEZ G., “Lo que va de Oscampo a Hemel”, en *Cuadernos de cine colombiano*, Balance documental, nº 5, Cinemateca Distrital, Bogotá, 2004.

FERNÁNDEZ G., “Quince años: el documental en Colombia. Todos somos o seremos protagonistas”, en *Kinetoscopio*, nº 73, Medellín, 2006.

FIGUEROA C. A., “Del documental de archivo. Las bondades de saber husmear en la basura”, en *Kinetoscopio*, nº 18, Medellín, mayo 2008.

FONSECA MARTÍNEZ L. y SALDARRIAGA ROA A., *Arquitectura Popular en Colombia*, Altamira Ediciones, Bogotá, 1992.

FORTEA J. A., *Summa Daemoniaca*, Editorial Dos Latidos, Zaragoza, 2012.

FOUNDAS S., “*Breath of Life (Soplo de vida)*”, en *Variety*, Nueva York, noviembre de 2000.

FRANÇOIS E., “*Souffle de vie*”, en *Chronic'art*, París, 4 de mayo de 2001.

FUENTES BAJO M. D., “La historia es cine. La realidad americana a través de sus películas. El cine como fuente y recurso pedagógico en la enseñanza de la Historia de América”, pp. 423 434, en *Estudios Sobre America Siglos XVI XX*, Actas Del Congreso Internacional De Historia De America, Asociación Española de Americanistas, Sevilla, 2005.

FUENTES BAJO M. D., “La memoria filmada. América Latina a través de su cine. El cine como fuente para la historia y recurso pedagógico en la enseñanza de la historia de América”, en *Revista Procesos Históricos*, nº 8, Mérida (Venezuela), julio de 2005.

FUGUET A., *Mi cuerpo es una celda. Andrés Caicedo. Una autobiografía*, Ed. Norma, Santiago de Chile, 2008.

GAMBOA S., “Imágenes de un país”, en *El Tiempo*, Bogotá, 6 de junio de 1999.

GARCÍA FERNÁNDEZ E. C. y SÁNCHEZ GONZÁLEZ S., *Guía histórica del cine (1895-2001)*, Editorial Complutense S.A., Madrid, 2002.

GARCÍA MÁRQUEZ E., “En el Festival de Cartagena. La macabra historia del vampiro millonario”, en *Vea*, nº 559, Bogotá, julio de 1982.

GARCÍA ROVERSI S. P., *Asesinos Múltiples 1*, Colección Sin Piedad, Grupo Editorial HS, Buenos Aires, 2011.

GÓMEZ F. y DE LA VEGA-HURTADO M., “Documentary Third Cinema in Colombia: The Case of Luis Ospina”. *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-Colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. Eds. EKOTTO F. and KOH A. Berlin: Lit Berlin, 2009.

GÓMEZ F., “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical”, en *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, nº 12, Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia, Medellín, enero-diciembre de 2008.

GÓMEZ F., “Guerrillas cinematográficas. La situación del documental en Colombia después de la Revolución cubana”, ensayo inédito, 2000.

GÓMEZ F., “*Soplo de vida: hombres de moral enlodada*”, en *Grafía*, Cuaderno de trabajo de los profesores del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma de Colombia, nº 2, Bogotá, junio de 2004.

GÓMEZ F., “Trópicos góticos: vampirismos transculturados por el Grupo de Cali”, en *Tropos*, Vol. XXX, Department of Spanish and Portuguese, Michigan State University, East Lansing, 2004.

GÓMEZ S. A. y HENAO C. E., “Conversación con Luis Ospina. Que la verdad sea dicha”, en *Kinetoscopio*, nº 80, Medellín, diciembre 2007 - febrero de 2008.

GÓMEZ S. Andrés y PÉREZ C., “Entrevista a Luis Ospina. Luis opina (de su obra)”, en *Kinetoscopio*, nº 22, Medellín, noviembre - diciembre de, 1993.

GÓMEZ S. A., “Cine, video y televisión interdependientes: los nuevos caminos del cine colombiano”, en *Entreextremos*, nº 2, Nueva York, 1997.

GÓMEZ S. A., “El papel es del tigre”, en *Kinetoscopio*, nº 18, Medellín, mayo de 2008.

GÓMEZ S.A., “Homenaje a Luis Ospina. Celebración a la ironía”, en el *Catálogo VIII Festival de Cine y Video de Santa Fe de Antioquia*, Medellín, 2007.

GÓMEZ S. A., “Mayolo ha muerto. Queda la telaraña”, en *Kinetoscopio*, nº 78, Medellín, junio – septiembre de 2007.

GONZÁLEZ CAJIAO F., *Historia del teatro en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1986.

GONZÁLEZ P., *El nuevo teatro en Colombia*. Tesis doctoral, University of Texas at Austin, Austin, 1981.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ K., *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 2014.

GRAS P., “Le cinéma américain en 2006: succès et incertitudes”, en *Commentaire*, nº 117, Lyon, printemps 2007.

GUBERN R. (Ed.), *S.M. Eisenstein, reflexiones de un cineasta*, Editorial Lumen, Barcelona, 1970.

GÜELL M., "No existe un cine colombiano, sino algunas películas aisladas", en *ABC*, Barcelona, 19 de marzo de 2002.

GUNNING T., "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde" in *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ELSAESSER Th. (ed.), British Film Institute, London, 1990.

GUTIÉRREZ CORTÉS A. F. y AGUILERA TORO C., "Producción documental en los años noventa", en *Cuadernos de cine colombiano, Balance documental*, nº 5, Cinemateca Distrital, Bogotá, 2004.

HELLER P., "Das Volk verladen oder *Die vampire des Volkes*", en *Medium*, nº 4, Berlín, abril de 1980.

HENRÍQUEA L., "Colombian Pictures: Mayolo / Ospina", en *Boletín de la Cinemateca Nacional*, nº 2, Caracas, febrero de 1992.

HERNÁNDEZ CÓRDOBA D., "Festival de cine de Bogotá y entrevista a Luis Ospina", en *Mapalé*, nº 3, otoño / invierno 2005/2006, Ottawa, 2006.

HITCHCOCK H. R., *Latin American Architecture since 1945*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1955.

HOFER A., *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina*, El Áncora Editores, Corporación La Candelaria, Bogotá, 2003.

HOYOS D. L., "Agarrando el alma: el imaginario de Luis Ospina", en *Número*, nº 4, Bogotá, junio-agosto de 1994.

HOYOS D. L., "Agarrando pueblo", en *Alternativa*, nº 165, Bogotá, 1978.

IRAGORRI J. C., "Madrid presenta cine colombiano", en *El Tiempo*, Bogotá, 26 de junio de 2000.

JARAMILLO E., "Caliwood", *Publicación del VII Festival de Cine de Bogotá*, Bogotá, 1990.

JURADO O., “*Agarrando pueblo y Cuartico Azul*”, en *Cuadro*, nº 6, Medellín, 1978.

KAHN O., “Desde la ‘pornomiseria’ hasta los circuitos comerciales”, en *El País*, Madrid, 11 de noviembre de 2007.

KALMANOVITZ M. y SILVA GUZMÁN M., “Colombia Pictures”, en *El Tiempo*, 9 de agosto de 1998.

KANTARIS G., *El cine y la tercera Violencia colombiana*, Conferencia XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Auditorio Teresa Cuervo Borda, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, octubre de 2007.

KING J., *Magical Reels, A History of Cinema in Latin America*, Publisher: Verso, Londres, 1990.

KOSZARSKI R., *Hollywood On the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*. Library of Congress Cataloging in Publication Data. U.S.A., 2010.

KRACAUER S., *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, Barcelona, 1996.

KRIGER C. y PORTELA A., *Cine Latinoamericano I: Diccionario de realizadores*, Ediciones del Jilguero, Buenos Aires, 1997.

KRISHNAMURTI J., *El libro de la vida*, Editorial EDAF, S.A., Madrid, 1996.

LA FERLA J., *Artes y medios Audiovisuales: Un estado de situación*. Buenos Aires: Aurelia Libros, 2007.

LAURENS M., *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)*, Contraloría General de la República, Bogotá, 1988.

LAURENS M., “El cine en los tiempos del Polo. Bogotá 2004 – 2007: escenario de una docena de películas”, en *Ciudadviva*, Bogotá, diciembre 2007.

LAURENS M., “*María en cinta*”, en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, Bogotá, 5 de abril de 1987.

LAURENS M., “Recreaciones del más reciente cine colombiano”, en *Arte en Colombia*, nº 21, Bogotá, mayo de 1983.

LAURENS M., “Tras una verdad oculta”, en *El Tiempo*, Bogotá, 18 de abril de 2000.

LAURENS M., *El vaivén de las películas colombianas (de 1977 a 1987)*. Contraloría General de la República y Festival de Cine de Bogotá, Bogotá, 1988.

LEÓN FRÍAS I., *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima, Lima, 2013.

LEWIS O., “La cultura de la pobreza”, en *Pensamiento Crítico*, nº 7. La Habana, agosto de 1967.

LIERNUR J. F., *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina*. Tanais Ediciones, Madrid/Sevilla, 2002.

LOBOGUERRERO C., “*Soplo de vida*”, en *Cinemateca*, nº 10, Bogotá, noviembre-enero de 2000.

LÓPEZ J. G., “Entresueños y pesadillas: retrospectiva de cine colombiano”, en *Kinetoscopio*, nº 8, Medellín, junio-julio de 1991.

LORENTE BILBAO J. I., “Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe”, en *Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnografía. Las culturas de la ciudad, 1*. Eusko Ikaskuntza, San Sebastián, 2003.

LLOPART S., “La Filmoteca ilustra la violenta realidad del cine colombiano”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de marzo de 2002.

MADRID R., “Luis Ospina: mi trabajo es autobiográfico”, en *La palabra*, nº 16, Cali, 1 de abril de 1993.

MALAGÓN PINZÓN M. y GAITÁN BOHÓRQUEZ J., *Colonialismo cultural francés y la creación del Consejo de Estado en el Derecho Administrativo colombiano*, Universitas. Bogotá, enero-junio de 2008.

MARTÍNEZ C., “El ladrillo en Bogotá”, en *Apostillas y reseñas*, Cuadernos Proa N° 4: 64-65. Proa, Bogotá, 1983.

MARTÍNEZ C., *Bogotá sinopsis sobre su evolución urbana*. Escala, Bogotá, 1976.

MARTÍNEZ PARDO H., *Historia del cine colombiano*, América Latina, Bogotá, 1978.

MARTÍNEZ PARDO Hernando. *Historia del cine colombiano*, Librería y Editorial América Latina, Bogotá, 1978.

MARTÍNEZ PARDO H., “Luis Ospina. Su concepción del cine y sus obras, vistas por él mismo y por otros”, en *Cuadernos de cine colombiano*, nº 10, Cinemateca Distrital, Bogotá, junio de 1983.

MARTÍNEZ PARDO H., “Luis Ospina”, en *Cuadernos de cine colombiano*, nº 10, Cinemateca Distrital, Bogotá, junio de 1983.

MARTÍNEZ PARDO H., “Colombia en el cinema”, en *Filmoteca de Cataluña*, Programa nº 6, Barcelona, marzo – abril de 2002.

MARTÍNEZ PARDO H., “Un cuento que no agarra”, en *Semana*, nº 56, Bogotá, 31 de mayo de 1983.

MASCARENHAS MATEUS J., “El atlas de Paris de Sacha Guitry: coleccionando historias de la historia en articulación escalar”, en SALVADOR VENTURA Francisco (Ed.), *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Entramar Ediciones S.L., Santa Cruz de Tenerife, 2011.

MASCARENHAS MATEUS J.,

MAYA SIERRA T., “Áreas residenciales y desarrollo urbano en Bogotá”, en *Revista Urbanismos* n° 2. Bogotá, Maestría en Urbanismo Universidad Nacional de Colombia, 2005.

MAYOLO C., *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 2002.

MAYOLO C., *La vida de mi cine y mi televisión*, Villegas Editores, Bogotá, 2008.

MEJÍA CUBILLOS J., *Diccionario biográfico y genealógico de la élite antioqueña y viejocaldense. Segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX*. Sello Editorial Alma Mater, Pereira, marzo de 2012.

MINISTERIO DE CULTURA, *Manual para Inventarios de Bienes Culturales Inmuebles*. Dirección de Patrimonio, Imprenta Nacional, Bogotá, 2005.

MOLINA GARCÍA A., *Los que no somos nadie*, Chiado Editorial, Madrid, 2013.

MOLINA PRIETO L.F., “Alfarería y urbanismo. Los chircales de Santafé (hoy Bogotá) y su impronta en la arquitectura y el desarrollo urbano de la ciudad colonial” en *Revista Nodo* N° 8, Volumen 4, Año 4: 31-58. Bogotá, enero-junio de 2010

MONCADA ESQUIVEL R., *La Ley que hizo florecer el cine colombiano*, Sección de cultura del diario *El País*, Cali, 15 de julio de 2013.

MONDRAGÓN H., *La arquitectura en Colombia 1946-1951. Lectura crítica de la revista Proa*. Tesis para optar al grado de magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile/Universidad Nacional de Colombia, Santiago/Bogotá, 2002.

MONTILLA C., “Del teatro experimental al nuevo teatro”, en *Revista de Estudios Sociales*. Facultad de Ciencias sociales n° 17, Uniandes, Bogotá, febrero 2004.

MORA O., "Conversación con el realizador Luis Ospina", en *El Colombiano*, Medellín, 11 de mayo de 1983.

MORA O., "*Pura sangre y el cine nacional*", en *El Mundo Semanal*, Medellín, junio 17, 1982.

NAVARRO A., "Entrevista con Carlos Mayolo", en *Cinemateca*, nº 5, Bogotá, agosto de 1978.

NAVARRO A., "Entrevista con Luis Ospina", en *Cinemateca*, nº 1, Bogotá, julio de 1977.

NICHOLS B., *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, Barcelona, 1997.

NIÑO MURCIA C. A., "La conservación del patrimonio urbano y arquitectónico de Bogotá", en *Colombia Gaceta de Urbanismo y Construcción*, Bogotá, 1996.

NIÑO MURCIA C. A., "Colombia. Cien años en la construcción de un país", en *Cien Años de Arquitectura en Colombia. XVII Bienal De Arquitectura*. Ed: Panamericana, San Juan de Puerto Rico, 2000.

NIÑO MURCIA C. A., *Arquitectura y Estado*, Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.

NIÑO MURCIA C. A., "El patrimonio moderno de Bogotá", en *El patrimonio urbano de Bogotá. Ciudad y arquitectura*, El Áncora Editores, Bogotá, 2003.

NIÑO MURCIA C. A., "La construcción del lugar y la tradición de la arquitectura en Colombia", en *Arquitectura en Colombia y el sentido del lugar. Últimos 25 años*, Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 2004.

NIÑO MURCIA C. A., *Arquitextos. Escritos sobre arquitectura desde la Universidad Nacional de Colombia. 1976 - 2005*, Colección Notas de Clase, nº 3, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2006.

NIÑO MURCIA C. A., “El Patrimonio Moderno de Bogotá”, en *El Patrimonio Urbano de Bogotá, Ciudad y Arquitectura*, El Áncora Editores, Bogotá, 2003.

O'BRYEN R., *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture, Spectres of “La Violencia”*, Tamesis Books, Londres, 2008.

ORMAECHEA L., “Caliwood Babilonia”, en *Sin aliento, diario del Bafici*, Buenos Aires, 16 de abril de 2008.

ORTEGA M. L. y MARTÍN MORÁN A., “Imaginario del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 18, La Rioja, 2003.

OSORIO A. F., “El documental a la espera”, en *UN Periódico*, Bogotá, 3 de octubre de 2004.

OSORIO MARÍN N., “¿Quiere ver cine colombiano? Vaya a Europa”, en *El Tiempo*, Bogotá, 1 de abril de 1973.

OSORIO O. y ARANGO H. D., “Entrevista con Luis Ospina. El cine no paga”, en *Kinetoscopio*, nº 53, Medellín, 2000.

OSORIO O., “Cine político en Colombia. En busca del cuarto cine”, en *Kinetoscopio*, nº 58, Medellín, 2001.

OSPINA L., “Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez”, en *Ojo al cine*, nº 1, Cali, 1974.

OSPINA Luis “Entrevista con José María Arzuaga”, en *Ojo al cine*, nº 1, Cali, 1974.

OSPINA Luis “Entrevista con Julio Luzardo”, en *Ojo al cine*, nº 2, Cali, 1975.

OSPINA L., “Agarrando pueblo”, en *Cuadro*, nº 6, Medellín, tercer trimestre de 1978.

OSPINA L., "Exigencias de un cine militante: habla Jorge Sanjinés", en SANJINÉS J. y GRUPO UKAMAU, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Editorial Siglo XXI, México D.F., 1979.

PABÓN A. M., "Luis Ospina: insomnio en 35 milímetros", en *Fábula*, nº 1, Bogotá, octubre, 1999.

PÁEZ I., "Luis Ospina habla de su vida y de *Soplo de vida*. 'En Colombia no hay críticos de cine'", en *El País*, Cali, 3 de mayo de 2000.

PARANAGUÁ P. A., *Cine Documental en América Latina*, Cátedra Signo e imagen, Madrid, 2003.

PARANAGUÁ P. A., "Colombia y Bolivia", en *Historia general del cine*, Vol. X, COSTA J., HEREDERO Carlos F., GOMERY D., GUBERN R., PARANAGUÁ P. A. y TORREIRO C. (eds.), Editorial Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1996.

PARANAGUÁ P. A., "Colombie", en *Dictionnaire du cinéma Larousse In Extenso*, PASSEK J. L. (ed.), Paris, 1991.

PARIAS M. C. y HERNÁNDEZ G., "Luis Ospina en corto metraje", en *Gaceta Dominical*, *El País*, Cali, 19 de mayo de 1991.

PASSEK J. L. (ed.), *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, Paris, 1986.

PATIÑO OSPINA, S. C., *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, Universidad Nacional, Bogotá, 2009.

PATIÑO OSPINA S. C., *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión. Unibiblos, Bogotá, 2009.

PATIÑO DE BORDA, M., *Monumentos Nacionales de Colombia*, Editorial Escala. Bogotá D.C, 1983.

PÉREZ C., “*Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* de Luis Ospina. De la realidad al mito”, en *Kinetoscopio*, nº 22, Medellín, noviembre-diciembre de 1993.

PEREZ D., *Les métiers du cinéma*, L'Étudiant (Les guides de l'Étudiant, Série métiers), Paris, 2010.

PÉREZ F., *Le Corbusier y Suramérica: precisiones en torno a un viaje, unos proyectos y algo más*, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Santiago, Chile 1987.

PÉREZ GÓMEZ L., “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”, en *Florentia Iliberritana* 17, Florencia (Italia), 2006, pp. 191-224.

PÉREZ GÓMEZ L., “La Medea de Séneca. Naturaleza frente a Cultura. Análisis narratológico,” en *Faventia* 11, pp. 59-82.

PÉREZ GONZÁLEZ L., “La representación de lo urbano en *La estrategia del caracol* y *La vendedora de rosas*”, en *Anagramas*, Volumen 6, nº 12, Medellín, 2008.

PÉREZ LÓPEZ J., “Caliwood”, en *Diners*, nº 156, Bogotá, marzo de 1983.

PÉREZ, C. y GÓMEZ S., “Luis opina (de su obra). Entrevista con Luis Ospina”, en CHAVARRO S., ARBELÁEZ R. y OSPINA L. (Eds.), *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina* (203-219). Universidad del Valle, Cali, 2011.

PÉREZ MURILLO M. D., *La historia reciente de Colombia a través de su cine. Procesos Históricos*, número 14, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), julio-diciembre de 2008.

PUYO V. F., *Historia de Bogotá*. Fundación Misión Colombia. Villegas Editores, Bogotá, 1992.

QUINTERO R., “Cómo el cine colombiano llegó a ‘Gamín’ ”, en *Semanario Cultural*, El Pueblo, Cali, mayo de 1979.

QUINTERO R., "Ospina contraataca", en *Panorama, Revista oficial de Aerorepública*, Bogotá, junio de 2008.

RAMOS GARBIRAS A., *Textos de cine, 1977-1982*, Cali, agosto de 1982.

RAMOS M., "La Filmoteca retrata la realidad colombiana a través de su cine", en *El País*, Madrid, 19 de marzo de 2002.

RANGEL J., "La desazón suprema de Luis Ospina", en *Contratiempo*, nº 24, Chicago, abril de 2005.

RANGEL J., "Luis Ospina habla sobre el apogeo del documental", en *Contratiempo*, nº 25, Chicago, mayo de 2005.

RESTREPO M. E., "En busca de María", en *Magazín Dominical, El Espectador*, nº 138, Bogotá, 10 de noviembre de 1985.

RESTREPO P., "Tres películas colombianas", en *Trailer*, nº 2, Cali, junio – agosto de 1978.

RINCÓN, H. y JUNGUITO R. "La política fiscal en el siglo XX en Colombia", Ponencia publicada en las actas del seminario *Investigaciones recientes sobre historia económica colombiana*, Bogotá, agosto de 2004.

RÍOS A., "Retrato de Vallejo, el iconoclasta", en *Loft*, nº 31, Miami, febrero de 2005.

RODRÍGUEZ DALVARD D., "El documental sobre Fernando Vallejo", en *Cromos*, nº 4457, Bogotá, 22 de septiembre de 2003.

RODRÍGUEZ DALVARD D., "Falso positivo", en *Cambio*, nº 746, Bogotá, octubre de 2007.

ROMERO M. V., "El cineasta Luis Ospina. El vampirismo o la metáfora de la explotación", en *Malabia*, nº 27, Barcelona, Montevideo, La Plata, octubre de 2006.

ROMERO REY S., *La vida de mi cine y mi televisión*, Villegas Editores, Bogotá, 2008.

RUIZ GUTIÉRREZ L. y CRUZ NIÑO E., *La Perseverancia, Barrio Obrero de Bogotá*. Proyecto Misión Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural Archivo de Bogotá, Bogotá, 2007.

RUBIANO J. C., “Sobre el Premio Colcultura: *Agarrando pueblo*”, en *Teorema*, nº 14, Bogotá, agosto – septiembre de 1978.

RUBIO L. D., “Premio Nacional a film vetado”, en *El País*, Cali, 16 de mayo de 1977.

RUBIO T., “Un ciclo de filmes de Colombia muestra la violencia del país”, en *El Periódico*, Barcelona, 19 de marzo de 2002.

SÁEZ L., “Sobredosis de Caicedo”, en *Encuadre*, nº 35, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, marzo-abril de 1992.

SALCEDO SILVA H., “El cine colombiano en 1972”, en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, Bogotá, 14 de enero de 1973.

SALCEDO SILVA H., “Nuevo cine independiente colombiano: *Agarrando pueblo y Cuartico azul*”, en *Boletín*, Bogotá, 1978.

SALCEDO SILVA H., *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981.

SALDARRIAGA ROA A., *Bogotá Siglo XX: Urbanismo, Arquitectura y Vida urbana*. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 2000.

SALDARRIAGA ROA A., *La Ciudad de Dios en Bogotá, Barrio Villa Javier*. Fundación Social, Bogotá, 1994.

SALVADOR VENTURA F., “La propuesta iconográfica de un mundo civilizado antiguo: Corinto en la Medea de Pasolini”, en *Florentia Iliberritana* 2002, pp. 261,284.

SALVADOR VENTURA F., “La Medea de Pasolini (1969. Una estética contracultura de lo mítico)”, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy. Vol. II, La Medea de Eurípides*, Ed. LÓPEZ LÓPEZ A. y POCIÑA PÉREZ A., Universidad de Granada, Granada, 2002, pp.1009-1033.

SALVADOR VENTURA F. (Ed.), *Cine y cosmopolitismo: aproximaciones transdisciplinares a imaginarios visuales cosmopolitas*, Entramar Ediciones S.L., Santa Cruz de Tenerife, 2010.

SALVADOR VENTURA F. (Ed.), *Cine y ciudades. Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Entramar Ediciones S.L., Santa Cruz de Tenerife, 2011.

SALVADOR VENTURA F. (Ed.), *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, Entramar Ediciones S.L., Santa Cruz de Tenerife, 2012.

SALVADOR VENTURA F., “El conflicto entre religión y razón en la "Medea" de Pasolini”, pp. 91-104, en SALVADOR VENTURA Francisco (Ed.) *Cine y religiones: expresiones fílmicas de creencias humanas*, 2013.

SALVADOR VENTURA F., “Un mito clásico y contemporáneo: La Medea de Pier Paolo Pasolini”, *Modelos de interpretación para el cine histórico: ponencias y comunicaciones, III Congreso Internacional de Historia y Cine*. HUESO MONTÓN Á. L. y CAMARERO GÓMEZ M. G. (Coord.), 2013.

SALVADOR VENTURA F. (Coord), *Cine y religiones: expresiones fílmicas de creencias humanas*, Universitée Paris-Sud, Paris, 2013.

SALVADOR VENTURA F. (Coord), *Cine y representación: re-producciones de mundos en re-construcciones fílmicas*, Universitée Paris-Sud, Paris, 2014.

SÁNCHEZ P., “El cine político debe ser rentable”, en *Alternativa*, nº 131, Bogotá, 3 de mayo de 1978.

SÁNCHEZ-BIOSCA V., “Fantasías urbanas en el cine de los años veinte”, en *Lars, cultura y ciudad*, nº 7. Iseebooks S. L., Valencia, primavera de 2007.

SÁNCHEZ NORIEGA J. L., *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 2002.

SANMARTÍN Olga, “El pantallazo colombiano”, en *Diners*, Bogotá, agosto de 1998.

SEBASTIÁN Santiago. *Arquitectura colonial en Popayán y Valle del Cauca*. Biblioteca de la Universidad del Valle, Cali, 1965.

SIMBAQUEBA R. Luis R., *Apuntes lexicográficos sobre la industria del ladrillo en Bogotá*. Tesoros, Tomo XIII, números 1,2 y 3. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1958.

SOTO Luis, “Agarrando pueblo, pro y contra”, en *El Semanario*, nº 173, El Pueblo, Cali, 16 de septiembre de 1979.

TÉLLEZ CASTAÑEDA G., “Edificio de Ecopetrol en Bogotá: Gabriel Serrano”, en *Revista Credencial Historia*, nº 114. Bogotá, junio 1999.

TOLEDO T. (ed.), *Directores de América Latina*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastián, 2000.

TORRES A., “Cine negro, otro intento”, en *El Espectador*, Bogotá, 6 de septiembre, 1997.

TREEN J., “The Rebirth of Latin Films”, en *Newsweek*, Nueva York, 13 de junio de 1983.

URREA UYABÁN T., *De la calle a la alfombra. Un espacio abierto en Bogotá*, Tesis presentada en el Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2015.

VALVERDE U., “Entrevista con Hernando Salcedo Silva”, en *Reportaje crítico al cine colombiano*, Toronuevo, Bogotá, 1978.

VALVERDE U., *Reportaje crítico al cine Colombia*, Toronuevo, Bogotá, 1978.

VALVERDE U., “23 años de cine colombiano”, en *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, Bogotá, 7 de octubre de 1973.

VALVERDE U., “En busca de *María*”, en *Occidente*, Cali, 25 de noviembre de 1985.

VALVERDE U., “La encrucijada del cine colombiano”, en *Estravagario* n° 20, El Pueblo, Cali, junio de 1975.

VALVERDE U., “Reportaje crítico”, en *Semanario Cultural, El Pueblo*, Cali, 24 de diciembre de 1977.

VALVERDE U., *Reportaje crítico al cine colombiano*, Toronuevo Limitada, Bogotá-Cali, 1978.

VANEGAS RUÍZ C., “Luis Ospina estrena su nuevo documental *La desazón suprema*”, en *Azul*, n° 25, Bogotá, 2003.

VILLEGAS, A., “El cine como encuentro y como distancia: *Oiga vea, Cali: de película y Agarrando pueblo*”, en *Palabra Clave*, 18 (3), Bogotá, septiembre de 2015.

VV.AA., *Cronología del cine en Colombia*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá D. C., 2004-2009.

VV.AA., *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid, 2009.

VV.AA., *Historia del Cine Colombiano*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá D. C., 2012.

VV.AA., *Largometrajes colombianos en cine y video: 1915-2004*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá, 2005.

WOLF Sergio y OSPINA Luis, “Más amnésico se vuelve el mundo, más prolifera el documental”, *Kinetoscopio*, n° 18, Medellín, mayo de 2008.

ZEVI B., *Historia de la Arquitectura Moderna*, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1954.

ZULUAGA P. A., *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*, Instituto Distrital de las Artes-Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2011.

WEBGRAFÍA

BANCO DE LA REPÚBLICA. ACTIVIDAD CULTURAL.

BIBLIOTECA VIRTUAL LUIS ÁNGEL ARANGO.

<http://www.banrepcultural.org>

<http://www.banrepcultural.org/node/73188>

<http://www.banrepcultural.org/node/73190>

<http://www.banrepcultural.org/node/73191>

<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/proa141.pdf>

http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/parte_ii-b.pdf

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/ilustre/ilus14a.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/mayocarl.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/suarmarc.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/acevfami.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/economia/industralatina/058.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci05b.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci10.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11a.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci25.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio1999/ecopetrol-german-tellez>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre2008/santiagodecali.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/crucahis/crucahis116.htm>

<http://obiee.banrep.gov.co/analytics/saw.dll?Go&Path=/shared/Consulta%20Series%20Estadisticas%20desde%20Excel/1.%20Salarios/1.1%20Salario%20minimo%20legal%20en%20Colombia/1.1.1%20Serie%20historica&Options=rdf&NQUser=salarios&NQPassword=salarios&lang=es>

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO.

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/040.htm>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/128.htm>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216.htm>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216a.htm>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/216b.htm>

<https://www.facebook.com/video.php?v=789492377779173>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/117.htm>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/cinesonoro.rtf>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/conferenciaiii.rtf>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/bajo-cielo-ant.pdf>

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/largometrajescv01.pdf>

http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/2012-01/40-25_09.pdf

<http://www.patrimoniofilmico.org.co/index.php/documentos-y-publicaciones/personajes/57-carlos-jose-mayolo-velasco>

EL FONDO MIXTO DE PROMOCIÓN CINEMATOGRÁFICA “PROIMÁGENES COLOMBIA”.

<http://www.proimagenescolombia.com>

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=12

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=27

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=161

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=49&lang=es

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/legislacion/legislacion.php

VIDEOS COMPARTIDOS

https://www.youtube.com/watch?v=6VysCk_--dg

<https://www.youtube.com/watch?v=szqPmaZ7KdQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=oxXbNcTFoZs>

<https://www.youtube.com/watch?v=etO31N2nOL8>

<https://www.youtube.com/watch?v=5BkAuLNWw1U>

<https://www.youtube.com/watch?v=3rDQ1e-PGVc>

<https://www.youtube.com/watch?v=jOWtF1-mSiY>

<https://vimeo.com/53897256>

DIARIOS

<http://www.eltiempo.com>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-479264>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12841509>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16871>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-16866>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12809984>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12379312>

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/CMS-3925334>

http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html
http://www.eltiempo.com/colombia/bogota/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12385911.html
http://www.eltiempo.com/gente/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10979663.html
<http://m.eltiempo.com/opinion/columnistas/salvobasile/la-tecnica-del-caracol/12431201/1/home>
<http://www.elcolombiano.com>
<http://www.elcolombiano.com/proyectos/vidaymuerte/autopsias/generalrafaeluribeuribe.htm>
<http://www.elespectador.com>
<http://www.elespectador.com/noticias/nacional/camilo-mi-hijo-articulo-616461>
<http://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso127303-renovacion-sobre-rieles>
<http://www.elespectador.com/impreso/arteygente/cultura/articuloimpreso-carlos-mayolo-ultima-vez>
<http://news.google.com>
<http://news.google.com/newspapers?nid=1706&dat=19760420&id=zkwqAAAIBAJ&sjid=sIAEAAAIBAJ&pg=806,553123>
oab.ambientebogota.gov.co/.../politica_de_humedales_distrito_2005.pdf
<http://www.elnuevosiglo.com.co>
<http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/10-2012-bogot%C3%A1-tiene-387-puentes-vehiculares.html>
<http://www.elpais.com.co>
<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/ley-hizo-floreecer-cine-colombiano>
<http://historico.elpais.com.co/paionline/calionline/notas/Junio072009/prostitucion.html>
<http://palabrasalmargen.com>
<http://palabrasalmargen.com/index.php/component/zoo/item/jose-gutierrez-rodriguez>
<http://www.abcguionistas.com/noticias/entrevistas/jorge-goldenberg-esa-apuesta-que-llamamos-buen-proyecto-encuentra-su-buen-lector.html>

REVISTAS

<http://www.larsculturayciudad.com/>
<http://www.entretantomagazine.com>

<http://www.entretantomagazine.com/2013/03/16/eisenstein-y-el-montaje-de-atracciones/>
<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/rapsodia-en-blue-de-george-gershwin/>
<http://www.revistaimprescindibles.com/musica/culta/george-gershwin-un-americano-en-paris>
<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/794/864>
<http://www.semana.com/cultura/articulo/condores-en-cannes/5170-3>
<http://www.semana.com/cultura/articulo/la-tv-colombiana-suicidio-para-el-actor/7441-3>
<http://www.cromos.com.co>
<http://www.cromos.com.co/personajes/espectaculo/articulo-144575-sanandresito-reflejo-de-la-malicia-colombiana>
<http://www.cromos.com.co/sociales-la-estrategia-del-caracol-dvd>
<http://entretenimiento.terra.com/la-ley-de-cine-clave-para-el-despegue-del-sector-en-colombia,7bd352c1dc2c7f6828be6996ff183fadlbzobjq5.html>
<http://www.revistas.javeriana.edu.co>
<http://www.revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/.../9507>
<http://tierraentrance.miradas.net>
<http://tierraentrance.miradas.net/2012/11/entrevistas/desmitologias-una-conversacion-con-luis-ospina.html>
http://www.iie.unal.edu.co/Revista_Ensayos.html
http://www.iie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_13_2007/maya_13.pdf
http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=431:una-historia-comun-y-particular-del-cine-colombiano&catid=30&Itemid=60

PÁGINAS VINCULADAS A ENTIDADES GUBERNAMENTALES

<http://portel.bogota.gov.co/vis/cafegaitan.htm>
www.barranquilla.gov.co
<http://www.filmoteca.cat>
<http://www.filmoteca.cat/web/la-filmoteca/qui-som>
<http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2009/C-033-09.htm>
<http://www.mineduccion.gov.co>
<http://www.mineduccion.gov.co/cvn/1665/w3-article-153664.html>

<http://www.alcaldiabogota.gov.co>
<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=21966>
<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=10324>
<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=3769>
<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co>
http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/investigaciones/otras/dubo_1995_brunner.pdf
<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/bogotanitos/cuenta-la-leyenda/el-dorado>
<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/escenarios/museo-de-bogota>
<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/observatorio/documentos/localidades/chapinero.pdf>
<http://www.cancilleria.gov.co>
http://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/tramites_servicios/visas/archivos/ley_1556_de_2012.pdf
<http://www.culturapasto.gov.co>
http://www.culturapasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=248:guillermo-edmundo-chaves&catid=48:poetas&Itemid=48
<http://www.gestioncultural.org>
http://www.gestioncultural.org/entrevistas_videos.php?id_evento=104122
http://www.sicsur.org/archivos/leyes/COL_Ley_9_1942.txt
<http://www.mintic.gov.co>
http://www.mintic.gov.co/portal/604/articles-3720_documento.pdf
<ftp://ftp.camara.gov.co>
ftp://ftp.camara.gov.co/camara/basedoc/decreto/1990/decreto_1903_1990.html
<http://www.bibliotecanacional.gov.co>
http://www.bibliotecanacional.gov.co/rnbp/sites/default/files/attach/page/ley_397_de_1997.pdf
www.sinic.gov.co
www.sinic.gov.co/sinic/bienes/Images/1_1_1_3_76_001_01.doc
<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/PublicacionesDetalle.aspx?ID=177&TIPO=P&SERID=20&SECID=4&AREID=2>
<http://www.ciudadparaiso.com.co/>
<http://prueba.mincultura.gov.co/areas/artes/grupos/teatro-y-circo/documentos/Documents/Aprobado%20Final%20Becas%20de%20Investigaci%C3%B3n%20Teatral%202012.pdf>

http://www.colombia-sa.com/presidentes/belisario_betancur.html
<http://www.procuraduria.gov.co/>
<http://www.bogotaturismo.gov.co/centro-internacional-tequendama>
<http://www.archivobogota.gov.co>
<http://www.archivobogota.gov.co/libreria/php/decide.php?patron=01.090201>
http://portel.bogota.gov.co/portel/libreria/php/x_frame_detalle.php?id=27722
<http://portel.bogota.gov.co/archivo/libreria/pdf/PERSEVERANCIA.pdf>
<http://www.patrimoniocultural.gov.co>
<http://www.patrimoniocultural.gov.co/archivos-pdf/Presentacion-ROBERTO-LLERAS.pdf>
<http://www.museoiglesiasantaclara.gov.co>
http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p123a12_sp.html
<http://www.shd.gov.co/shd/sites/default/files/documentos/Recorriendo%20%20LOS%20MARTIRES.pdf>
<http://www.transmilenio.gov.co/WebSite/Default.aspx>

PÁGINAS VINCULADAS A ESTUDIOS DE INVESTIGACIÓN

<http://www.cartauniversitaria.unal.edu.co>
<http://www.cartauniversitaria.unal.edu.co/nc/detalle/article/carnaval-estudiantil-de-bogota-el-origen/>
<http://www.dialnet.unirioja.es>
<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4015471.pdf>
<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2376405.pdf>
<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4727010.pdf>
<http://www.redalyc.org>
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20071401>
<http://www.dartmouth.edu>
<http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/CuaCinecolom8.pdf>
<http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/cronocolom.pdf>
<http://cvc.cervantes.es>
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/13/TH_13_123_065_0.pdf
<http://www.fiafnet.org>
<http://www.fiafnet.org/pdf/AR2012/Bogota%20FPFC.pdf>

<http://aplicaciones.virtual.unal.edu.co>
<http://aplicaciones.virtual.unal.edu.co/blogs/hacolombia/category/cap-vi/>
<http://dintev.univalle.edu.co>
http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=638
<http://www.icesi.edu.co>
http://www.icesi.edu.co/jcalonso/images/pdfs/Publicaciones/una_mirada_descriptiva_a_las_comunas_de_cali.pdf
http://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/images/ponencias/13-Aldana-%20Desarrollo%20teatro%20experimental%20Colombia.pdf
<http://www.uis.edu.co/webUIS/es/mediosComunicacion/revistaSantander/revista4/parquesBogota.pdf>
<http://www.buenastareas.com/ensayos/Concepto-Dialogico-De-Verdad/2908912.html>
<http://www.iep.utm.ed>
<http://www.iep.utm.edu/wittgens/>
<http://recursos.cnice.mec.es>
<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque4/pag12.html>
<http://www.ull.es>
<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999hmy/91sicard.htm>
<http://www.cinelatinoamericano.org>
<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/autor.aspx?codigo=176>
<https://www.academia.edu>
https://www.academia.edu/4441785/Affekt_K%C3%B6rper_Performanz_Der_rednerische_Vortrag_bei_Cicero
<http://palabraclave.unisabana.edu.co>
http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/4872/html#no_01
<http://fomentomagisterial.com/wp-content/uploads/2012/02/Buvinic-Mayra-Violencia-Crimen-Y-Desarrollo-En-America-Latina.pdf>
<http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiamedievalymoderna/SantoTomas/LeyNatural.htm>
www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/285014/TTUU3de3.pdf
<http://cdigital.udem.edu.co/ARTICULO/A082000122008168316/Articulo11.pdf>
<http://www.eafit.edu.co/>
<http://www.eafit.edu.co/EafitCn/Noticias/Para-Humberto-Dorado-el-guion-es-la-partitura-del-cine.htm>
<http://pdba.georgetown.edu/Constitutions/Colombia/colombia91.pdf>

<http://www.racmyp.es/R/racmyp/docs/anales/A76/A76-27.pdf>

LUIS OSPINA GARCÉS

www.luisospina.com

<http://www.luisospina.com/biofilmograf%C3%ADa/>

<http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

<http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/revista-ojo-al-cine/>

<http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/art%C3%ADculos/luis-ospina-en-el-cine-colombiano-independencia-o-resistencia-por-mauricio-dur%C3%A1n-castro/>

<http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/rese%C3%B1as/agarrando-pueblo-luis-ospina-y-carlos-mayolo-1977-por-isleni-cruz-carvajal/>

<http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/entrevistas/que-la-verdad-sea-dicha-entrevista-con-luis-ospina-por-santiago-andr%C3%A9s-g%C3%B3mez-y-carlos-eduardo-henao/>

<http://www.luisospina.com/sobre-su-obra/entrevistas/luis-ospina-su-concepci%C3%B3n-del-cine-y-sus-obras-vistas-por-%C3%A9l-mismo-y-por-otros-por-cuadernos-de-ci/>

PÁGINAS DEDICADAS AL SECTOR FINANCIERO

<https://www.sectorial.co>

https://www.sectorial.co/index.php?option=com_content&view=article&id=4371:mercado-de-licores-en-colombia-no-solo-aguardiente-y-ron&catid=40:informes-especiales&Itemid=208

<http://www.finanzaspersonales.com.co>

<http://www.finanzaspersonales.com.co/invierta-a-la-fija/articulo/invertir-en-cine-otra-alternativa-de-negocio/36835>

<http://herenciamia.org/bogota/items/show/80>

OTROS ENLACES CONSULTADOS EN LA RED

<http://www.caliwood.com.co/en-colombia.html>

<http://www.martarodriguez.org>

http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Video_Chircales.html

<http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Biografia.html>

www.caliviva.com/personajes/itemlist/tag/andres%20baiz%20ochoa

<http://caliviva.com/home/?portfolio=569>

www.gonzaloarango.com

<http://espanol.cri.cn/chinaabc/chapter16/chapter160207.htm>

<http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/estrategia/Cabrera.html>

<http://www.ramonjimeno.com/>

<http://www.kienyke.com/historias/sabia-que-sergio-cabrera-se-caso-con-amparo-grisales/>

<http://sociedadcolombianadearquitectos.org>

<http://sociedadcolombianadearquitectos.org/concursoteatrocolonbgta/>

www.plataformaarquitectura.cl

www.plataformaarquitectura.cl/2013/06/16/concurso-internacional-ampliacion-del-teatro-colon-de-bogota-colombia/

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-220926/cine-y-arquitectura-berlin-sinfonia-de-una-gran-ciudad>

<http://dynamoproducciones.net/portfolio/rodrigo-guerrero/>

<http://mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es/search/label/La%20locura%20de%20nuestro%20tiempo>

<http://www.plazadepaloquemao.com>

<http://www.saludalia.com/salud-mental/el-trastorno-obsesivo-compulsivo>

<http://www.iglesia.org/articulos/valores/item/202-el-bien-y-el-mal>

<http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/1744/el%EDas/>

<http://www.fortea.us/spanish/teologicos/nombres.htm>

<http://es.catholic.net/sacerdotes/222/1091/articulo.php?id=6967&msj=1>

<http://es.catholic.net/conocetufe/365/820/articulo.php?id=8380>

<http://www.filosofia.org/cla/ari/azc03017.htm>

<https://historiasociologia.wordpress.com/2010/12/18/montesquieu-separacion-poderes-1/>

<http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05009.htm>

<https://krishnamurti.wordpress.com/2012/02/>

<http://www.aldeacultural.com/cinecolombiano/humbertodorado/>
http://www.videoartes.com/videoartes/Historia_Video_Arte.html
<http://www.docomocolombia.com.co/docs/Viviana%20Ortiz%20y%20Juan%20Jesus%20Guerrero.pdf>
<http://www.guerracivil1936.galeon.com/canciones2.htm>
http://history.sundance.org/films/289/the_snails_strategy
<http://festicineantioquia.com/index.php/contenido/gabriel-garcia-marquez-en-el-v-festival-de-cine-colombiano.html>
<http://bogotaenbogota.blogspot.com.es/2012/05/dia-836.html>
<http://manuelcarbballal.blogspot.com.es/2008/12/campo-elias-delgado-la-historia-del.html>
<http://www.blogdecine.com/cine-europeo/berlin-sinfonia-de-una-ciudad-arqueologia-cinematografica>
<http://elcalderodebrujuli.blogspot.com.es/2011/01/artista-o-mercader-oswaldo-duperly-como.html>
<http://manuelrivaslazarro.blogspot.com.es>
<http://josechalarca.blogspot.com.es/2008/03/anos-de-indulgencia.html>
<http://etimologias.dechile.net/?magisterio>
<http://www.festival-cannes.com/es/theDailyArticle/61076.html>
<http://www.mediateletipos.net/archives/23304>
http://www.kodak.es/ek/ES/es/About_Kodak/Our_Company/1878-1929.htm
http://www.gfmer.ch/Colombia_Pilar/Historia-Epidemiologia.htm

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO I: CONDICIONANTES HISTÓRICOS.

I.1. A propósito de Bogotá y el cine.

	Página
Figura 1: Noticia del Vitascopio en el diario <i>El Norte</i> , el 27 de agosto de 1897. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/040.htm	35
Figura 2: Vincenzo y Francesco Di Doménico, respectivamente. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/128.htm	36
Figura 3: Gran Salón Olympia (Bogotá, Colombia). www.revistacredencial.com/credencial/content/acci-n-cine-en-colombia .	37
Figura 4: Publicidad creación de la SICLA (El Tiempo, 26 de abril de 1914). Imagen extraída de: <i>1897-1915 El Cinematógrafo en Colombia: redescubrimiento y conquista de un país</i> . En http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/docs/1897-1915.pdf	39
Figura 5: General Uribe Uribe. http://panahistoria.files.wordpress.com/2009/07/rafael-uribe-uribe.jpg	42
Figura 6: Fotograma de <i>María</i> . http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/109.htm	45
Figura 7: Fotograma de <i>Aura o las violetas</i> (1924). http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci05a.htm	47

Figura 8: Interior del Teatro Faenza la noche del estreno de <i>La tragedia del silencio</i> . http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/131.htm	50
Figura 9: Fotograma de <i>Bajo el cielo antioqueño</i> . http://cinematine1.blogspot.com.es/2012/05/bajo-el-cielo-antioqueno.html	52
Figura 10: Cartel para la proyección de la versión restaurada de <i>Alma provinciana</i> . http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=12	54
Figura 11: Fotograma de <i>El amor, el deber y el crimen</i> . http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci05b.htm	55
Figura 12: Álvaro y Gonzalo Acevedo en la filmación de <i>Colombia Victoriosa</i> . http://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-colombia-victoriosa-alvaro-gonzalo-acevedo/35027	58
Figura 13: Fotograma de <i>Cuantos somos</i> . https://www.facebook.com/video.php?v=78949237779173&set=vb.156133534448397&type=2&theater	60
Figura 14: Cabecera de las producciones de “Acevedo e Hijos”. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/173.htm	61
Figura 15: Logotipo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. http://www.patrimoniofilmico.org.co	65
Figura 16: Filmación de <i>Flores del Valle</i> . http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/1938-1959.pdf	66
Figura 17: Logotipo de la Ducrane Films. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/images/noticias/2006-10/ducranep.jpg	68

Figura 18: Cartel de cine de <i>El sereno de Bogotá</i> . http://www.banrepcultural.org/correos/biblioteca/2011/imagenes/el-sereno-de-bogota.jpg	70
Figura 19: Cartel de cine de <i>Sendero de Luz</i> . http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/145.htm	71
Figura 20: Imagen del centro de la ciudad de Bogotá tras el “Bogotazo”. http://www.festicineantioquia.com/index.php/contenido/claridad-politica-en-canaguaro.html	73
Figura 21: Cartel de cine de <i>El milagro de sal</i> . http://www.caliwood.com.co/filmes-colombianos.html	75
Figura 22: Fotograma de <i>La gran obsesión</i> en el que aparece Carlos Julio Ramírez. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/199.htm	77
Figura 23: Ratio de aspecto de la imagen cinematográfica. http://meyproducciones.com/wp-content/uploads/2013/06/equasysAspectRatio.png	80
Figura 24: Logotipo de la Colombia National Films (CNF). http://es.wikipedia.org/wiki/Contrabando_de_pasiones	83
Figura 25: Cartel de cine de <i>Tres cuentos colombianos</i> . http://cinecolombiano.com/wp-content/uploads/2013/06/Tres-Cuentos-Colombianos-250x.jpg	85
Figura 26: Imagen de un fotograma de <i>Raíces de piedra</i> tomado de una copia en papel. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/244b.htm	87
Figura 27: Fotograma de <i>Pasado el Meridiano</i> . http://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_29_imagen__.jpg	90

Figura 28: Cartel de cine de <i>Camilo, el cura guerrillero</i> . http://www.proimagenescolombia.com/photos/57150_31_imagen__.jpg	94
Figura 29: Fotograma de <i>Chircales</i> . http://1.bp.blogspot.com/-MLHgD826tjw/UOeOCYboavl/AAAAAAAAANag/O5iGmLgnSgA/s1600/7.+CHIRCALES+(1).jpg	95
Figura 30: Fotograma de <i>El páramo de Cumanday</i> . http://www.festicineantioquia.com/images/sitio/festicine-antioquia/2002/peliculas/paramo-cumanday.jpg	97
Figura 31: Principales documentalistas del sobreprecio según cantidad de documentales. Cuadro extraído de la revista HISTORIA Y SOCIEDAD n° 25, Medellín (Colombia), julio - diciembre de 2013. Página 111.	98
Figura 32: Principales compañías productoras según la cantidad de documentales, 1972-1978. Cuadro extraído de la revista HISTORIA Y SOCIEDAD n° 25, Medellín (Colombia), julio - diciembre de 2013. Página 120.	99
Figura 33: Logotipo de la Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal (FOCINE).	101
Figura 34: Cartel de cine de <i>Cóndores no entierran todos los días</i> . http://www.caliwood.com.co/filmes-colombianos.html	104
Figura 35: Cartel de cine de <i>Colombia Connection</i> . https://adversariometapolitico.wordpress.com/2015/02/26/colombia-connection-1979-gustavo-nieto-roa/	106
Figura 36: Cartel de cine de <i>La gente de la Universal</i> . http://pics.filmaffinity.com/La_gente_de_la_Universal-880836404-large.jpg	110
Figura 37: Cartel de cine de <i>Perder es cuestión de Método</i> . https://www.filmin.es/pelicula/perder-es-cuestion-de-metodo	113

Figura 38: Cartel de cine de *San Andresito*. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2021 114

Figura 39: Cartel de cine de *La cara oculta*. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2011 115

Figura 40: Cartel de cine de *Roa*. <http://www.academiacolombianadecine.org/wp-content/uploads/2013/09/poster-Roa.jpg> 116

Figura 41: Cartel de cine de *Historia del baúl rosado*. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=279 117

I.2. Leyes de cine.

Figura 1: Primera página del escrito que le remite Sergio Cabrera a José Luis Reyes, Gerente de FOCINE, con fecha 19 de marzo de 1990. Correspondencia inédita proporcionada por el director de cine. 135

Figura 2: Documento remitido por el gerente de FOCINE a Sergio Cabrera el 5 de abril de 1990. 143

Figura 3: Primera página del escrito que le remite Sergio Cabrera a José Luis Reyes, Gerente de FOCINE, con fecha 7 de mayo de 1990. Correspondencia inédita proporcionada por el director de cine. 148

Figura 4: Evolución del mercado cinematográfico en Colombia. <http://www.elheraldo.co/economia/lo-que-vino-con-la-ley-de-cine-en-colombia-223186> 188

CAPÍTULO II. RAPSODIA EN BOGOTÁ.

Figura 1: José María Arzuaga. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/244b.htm> 202

Figura 2: Proyecto para el Aeropuerto Eldorado, por Cuéllar - Serrano - Gómez. Información publicada en la Revista ESCALA nº 51 AEROPUERTOS. <http://www.revistaescala.com/> 210

Figura 3: Plano de Bogotá en 1960. <http://www.bogotaendocumentos.com/cronologia/1960/> 212

Figura 4: Vista aérea del “Club Los Lagartos”. Imagen tomada de la página web del club. <http://www.clublagartos.com/> 216

Figura 5: Banco de la República. Plano General. 218

Figura 6: Edificio del Banco de la República de Colombia en Bogotá. http://admin.banrepcultural.org/sites/default/files/_c_archivo_banco_de_la_republica.jpg 220

Figura 7: Dibujo de la Fachada del diario *El Tiempo*. Bruno Violi. Revista PROA 141. www.banrepcultural.org/sites/default/files/proa141.pdf 221

Figura 8: Casa de la Moneda. Bogotá (Colombia). <http://herenciamia.org/bogota/items/show/31> 225

Figura 9: Escudo de Colombia. <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/442001> 227

Figura 10: Heraldo Cardenalicio de Crisanto Luque Sánchez. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coat_of_arms_of_Crisanto_Luque_Sanchez.svg 227

Figura 11: Plaza de Toros “La Santamaría” de Bogotá. <http://clarintaurino.com/corte-santa-maria/> 229

Figura 12: George Gershwin. <http://www.tr10023.com/?p=2887> 232

Figura 13: Locomotora en la Sabana de Bogotá. “Tras un proceso de restauración esta locomotora volvió a recorrer la sabana de Bogotá”. Publicación El tiempo. Sección Bogotá Fecha de publicación 6 de julio de 2012. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12004692> 237

Figura 14: Fotograma de Rapsodia en Bogotá. 240

Figura 15: Página del libro “El Método” de Sergei Eisenstein. http://www.historiacultural.net/hist_rev_bulgarkowa.htm 243

Figura 16: Cartel de *Chelovek S kino-apparatom*. http://www.vinmag.com/online/prodshow/AP519__Man_With_The_Movie_Camera__Russian_Movie_Poster__1929__30x40cm_Art_Print_/AP519-man-with-the-movie-camera-russian-movie-poster-1929.html 249

Figura 17: Cartel de cine para *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. http://www.angestellten.de/film/1927_de_sinfonie.html 252

CAPÍTULO III: AGARRANDO PUEBLO.

Figura 1: Portada de CINEMATECA. Fotografía cedida por el director Luis Ospina. 263

Figura 2: Carlos Mayolo. http://www.elespectador.com/impreso/arteygente/cultura/articuloimpreso-carlos-mayolo-ultima-vez	266
Figura 3: Cali. Capital del Departamento Valle del Cauca. http://www.bc-maps.com/mapa-vectorial-eps/wp-content/uploads/2012/06/COLOMBIA-POLITICAL-VECTOR-MAP.jpg	274
Figura 4: Comunas de Cali. http://megaobrax.host22.com/images/mapcali1.jpg	274
Figura 5: La Rebeca en su emplazamiento original. http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/imagecache/imagen-galeria-430x250/images/brblaa797930-7.jpg	276
Figura 6: Fuente de la Rebeca en la actualidad. http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=209758	279
Figura 7: Fotograma de Agarrando Pueblo.	281
Figura 8: Esquela en prensa de ACOPROCINE. http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/125.htm	286
Figura 9: Pasquín de <i>Agarrando pueblo</i> .	287
Figura 10: ¿Qué es la porno-miseria? Texto original escrito por Carlos Mayolo y Luis Ospina donde explican la “porno miseria”. http://es.paperblog.com/que-es-la-pornomiseria-por-luis-ospina-y-caros-mayolo-1784788/	291
Figura 11: Revista <i>Ojo Al Cine</i> n° 1. Documento cedido por Luis Ospina.	293
Figura 12: Fotograma de Agarrando Pueblo.	298
Figura 13: Portada del libro de Oscar Lewis, <i>Antropología de la pobreza. Cinco familias</i> . http://listado.mercadolibre.com.mx/antropologia-de-la-pobreza-de	300

Figura 14: Fotograma de Agarrando Pueblo.	301
Figura 15: Imagen cedida por el director Luis Ospina.	306
CAPÍTULO IV: LA ESTRATEGIA DEL CARACOL.	
Figura 1: Fausto Cabrera. http://www.elespectador.com/widgets/lightbox.php?p=150727%7C%7C%7C150725%7C%7C%7C0%7C%7C%7CCultura%7C%7C%7Cimage&height=480&width=570	316
Figura 2: Emblema del grupo guerrillero “Ejército de Liberación Nacional”. http://www.socialhizo.com/historia/efemerides/7-de-enero-de-1965-aparece-el-eln	320
Figura 3: Sergio Cabrera con los tres premios de la serie CUÉNTAME CÓMO PASÓ. http://www.rtve.es/FRONT_SALA_PRENSA/?go=eacaa4148f48af89730076a6669df2169fcb5b71e1aa29daa5ba041f0b152a9b90fc1695ca2d878e3ca7019b4a959b2c	322
Figura 4: Panorámica de Bogotá. Fotograma de <i>La estrategia del Caracol</i> .	330
Figura 5: Torre Colpatria. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Colpatria_desde_la_cra_7.JPG	332
Figura 6: Teatro de Cristóbal Colón, Bogotá (Colombia). http://correorecibido.blogspot.com.es/2012/11/teatro-colon-maravilla-arquitectonica.html	338
Figura 7: Fachada de la Casa Uribe. Imagen capturada de Google Earth.	340

Figura 8: Fotograma de <i>La estrategia del Caracol</i> . El zorrero.	344
Figura 9: Fotograma de <i>La estrategia del Caracol</i> . El Paisa.	348
Figura 10: Victor Honorio Mosquera, interpretado por Humberto Dorado. Fotograma de <i>La estrategia del caracol</i> .	352
Figura 11: Portada del guión escrito por Humberto Dorado para <i>La estrategia del caracol</i> . Imagen cedida por Sergio Cabrera.	353
Figura 12: Fotografía del rodaje de la película, cedida por el director, Sergio Cabrera.	357
Figura 13: Títulos de créditos del comienzo del film.	359
Figura 14: Imagen cedida por el director de la película, Sergio Cabrera.	361
Figura 15: Emblema de la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT). http://www.worldflags.es/imagenes/banderas/1819p_BANDERA%20CNT%202.JPG	367
Figura 16: Don Jacinto con los cóckteles molotov, preparado para la guerra. Fotograma de <i>La estrategia del caracol</i> .	371
Figura 17: Fotograma de <i>La estrategia del caracol</i> .	375
Figura 18: Dibujo de la estrategia. Fotograma de la película.	380
Figura 19: Fotograma de <i>La estrategia del caracol</i> .	384
Figura 20: Garra de Arquímedes. http://www.taringa.net/posts/imagenes/10575297/Armas-extremadamente-curiosas.html	386

Figura 21: Página del texto escrito por Humberto Dorado. Cedida por el director Sergio Cabrera. 387

Figura 22: Copia de la correspondencia con FOCINE. Documento facilitado por el director Sergio Cabrera. 390

Figura 23: Fotograma de *La estrategia del caracol*. El “Perro” Romero y D. Jacinto. 392

CAPÍTULO IV: SATANÁS.

Figura 1: Andrés Baiz Ochoa. <http://blog.lrei.org/15esmee/2014/02/25/andres-baiz/> 401

Figura 2: Cartel de cine de *Satanás*. http://cine-latino.blogspot.com.es/2008_07_01_archive.html 408

Figura 3: Mario Mendoza <https://chapinews.wordpress.com/2008/08/16/la-voz-detras-de-satanas-tres-pinceladas-sobre-mario-mendoza/> 413

Figura 4: Portada de la obra *Satanás* de Mario Mendoza. <http://sabiouwords.blogspot.com.es/2010/12/lunes-tricolor-i-satanas-de-mario.html> 415

Figura 5: Fotograma de *Satanás*. 422

Figura 6: Localidades de Bogotá. <http://ciudatos.com/en-detalle-el-indice-de-progreso-social-en-bogota/> 427

Figura 7: Restaurante Pozzetto en Bogotá. <http://www.restaurantesbogota.net/restaurante-pozzetto/> 430

Figura 8: Librería Merlín, Bogotá (Colombia). http://chichalimona.blogspot.com.es/2013/07/libreria-merlin-bogota.html	432
Figura 9: San Miguel pesando un alma (Atribuída a Juan de la Abadía). http://www.ecured.cu/Juan_de_la_Aba%C2%AD%C2%ADd%C3%ADa_el_Viejo	434
Figura 10: Ilustración de <i>El extraño caso de Dr. Jekyll o Mr. Hyde</i> . https://titokrause.wordpress.com/2011/05/24/el-extrano-caso-del-doctor-jekyll-y-el-senor-hyde-robert-louis-stevenson-1886/	437
Figura 11: Padre Ernesto. Fotograma de <i>Satanás</i> .	442
Figura 12: Imagen editada de un fotograma de <i>Satanás</i> .	444
Figura 13: Vista aérea de la Avenida Caracas en Bogotá. http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=742824	445
Figura 14: Imagen del rodaje de <i>Satanás</i> . Teresa Gutiérrez y Adrés Baiz. http://ciudadviva.gov.co/julio07/magazine/6/index.php	447
Figura 15: Imagen de Eliseo en <i>Satanás</i> . http://decine21.com/peliculas/Satanas-13022	449
Figura 16: Fotograma de <i>Satanás</i> en el que aparecen Natalia y Eliseo. http://www.horrorphile.net/images/satanas-martina-garcia1.jpg	454
Figura 17: Fotograma de <i>Satanás</i> en el que aparecen Alicia. https://www.flickr.com/photos/7944506@N08/501194319	458
Figura 18: Imagen de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Adán y Eva. http://acmegustapintar.blogspot.com.es/2013_08_18_archive.html	461

Figura 19: La llamada “Zona Rosa” de Bogotá. <http://www.datuopinion.com/zona-rosa-bogota>

464