

COLECCIÓN 40/25

JOYAS DEL
CINE COLOMBIANO

*En conmemoración de los 40 años
de la Cinemateca Distrital de Bogotá
y los 25 años de la Fundación
Patrimonio Fílmico Colombiano*



CINEMATECA
(distrital)



FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
- Instituto Distrital de las Artes - IDARTES -

Apoya:

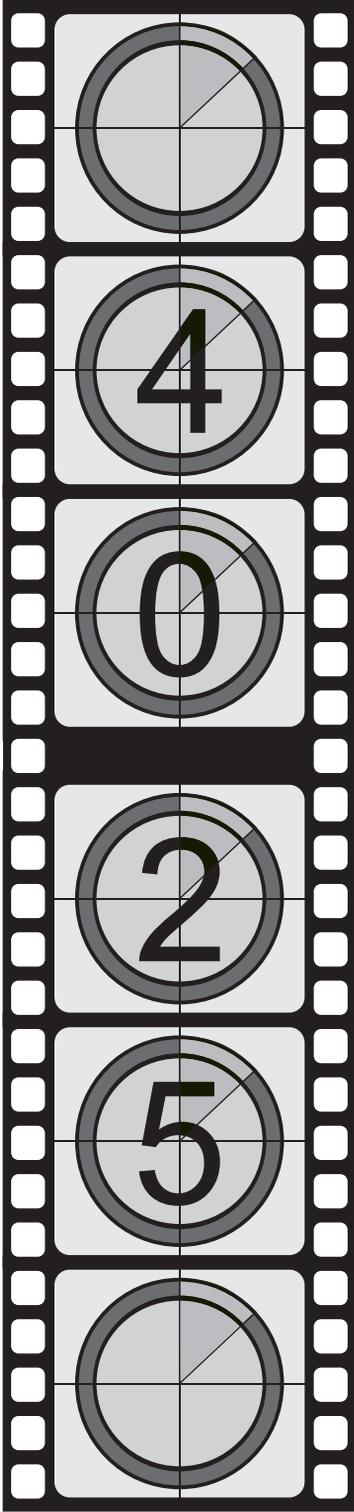


CINE COLOMBIA

COLECCIÓN 40/25

JOYAS DEL
CINE COLOMBIANO

*En conmemoración de los 40 años
de la Cinemateca Distrital de Bogotá
y los 25 años de la Fundación
Patrimonio Fílmico Colombiano*



Clara López Obregón
ALCALDESA MAYOR (D)
DE BOGOTÁ D. C.
Catalina Ramírez Vallejo
SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL
DE LAS ARTES – IDARTES

Santiago Trujillo Escobar
DIRECTOR GENERAL
Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES
Ana María Cortés Solano
SUBDIRECTORA
DE EQUIPAMIENTOS
CULTURALES
Orlando Barbosa Silva
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO
Y FINANCIERO
Sergio Becerra Vanegas
GERENTE DE ARTES
AUDIOVISUALES

FUNDACIÓN PATRIMONIO
FÍLMICO COLOMBIANO, FPFC

Myriam Garzón de García
DIRECTORA
Rito Alberto Torres Moya
SUBDIRECTOR TÉCNICO
Rosalba Aponte Melo
SUBDIRECTORA
ADMINISTRATIVA

COLECCIÓN 40/25, JOYAS DEL
CINE COLOMBIANO

CURADURÍA
Myriam Garzón de García
Rito Alberto Torres
Sergio Becerra

COLABORAN
EN ESTA PUBLICACIÓN
María Antonia Vélez
Óscar Salazar
Rito Alberto Torres
Mady Samper
Juan Guillermo Ramírez
Diego Rojas
Sergio Becerra

SINOPSIS Y RESEÑAS
Juan Guillermo Ramírez

DISEÑO E IMPRESIÓN
www.ivanonatra.com

ICONOGRAFÍA INTERNA

- © Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- © Archivo Cinemateca Distrital – Idartes.
- © Archivo Jorge Navas (Alguien mató algo, 1999).
- © Archivo Día Fragma Producciones (La cerca, 2004) y Día Fragma Producciones con Oruga Animation Studios (En agosto, 2008).
- © Archivo Juan Mauricio Piñeros (Curso 29, 2005).
- © Archivo Diana Montenegro (Magnolia, 2008).
- © Archivo Joan Gómez (Asunto de gallos, 2008).
- © Archivo Hecho a Mano Producciones (Marina, la esposa del pescador, 2009).
- © Archivo 3da2 Animation Studios (Animalario, 2012).
- © Archivo Andrés Chaves (La Hortúa, 2010).

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Ministerio de Cultura
Mariana Garcés, ministra

Cine Colombia S. A.
Munir Falah, presidente

Proimágenes Colombia
Claudia Triana, directora.

Gerencia de Artes Audiovisuales,
CINEMATECA DISTRITAL – IDARTES
Carrera 7 n.º 22-79, Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, exts. 250, 251 y 252. Fax: (571) 334 3451
Contáctanos en:
infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Síguenos en facebook:
www.facebook.com/pages/Cinemateca-Distrital

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES
Calle 8 n.º 8-52, Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO
Carrera 13 n.º 13-24
Piso 9-Auditorio
Bogotá, Colombia
Teléfonos: (571) 281 5241
(571) 283 6496
www.patrimoniofilmico.org.co

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes – Idartes ni de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Colección 40/25
Joyas del cine colombiano,
en conmemoración de los 40
años de la Cinemateca Distrital
de Bogotá y los 25 años de la
Fundación Patrimonio Filmico
Colombiano

Una selección de títulos representativos no solo por su importancia histórica, que los convierte en documentos audiovisuales, sino por sus características artísticas y estéticas relevantes, que hacen de esta colección un homenaje a nuestra cinematografía

1. Selección de largometrajes y cortometrajes restaurados y preservados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

DVD 1 / 112 min.

- *Expedición al Caquetá* (1930-1931), de César Uribe Piedrahíta, 7 min.
- *El milagro de sal* (1958), de Julio E. Moya, 105 min.

DVD 2 / 98 min.

- *La huerta casera* (1947), de Marco Tulio Lizarazo, 11 min.
- *El río de las tumbas* (1964), de Julio Luzardo, 87 min.

DVD 3 / 103 min.

- *Rapsodia en Bogotá* (1963), de José María Arzuaga, 24 min.
- *Raíces de piedra* (1964), de José María Arzuaga, 79 min.

DVD 4 / 122 min.

- *El páramo de Cumanday* (1965), de Gabriela Samper, 22 min.
- *Pasado el meridiano* (1969), de José María Arzuaga, 100 min.

2. Selección de películas que han recibido apoyo a través de las convocatorias de estímulos a la producción audiovisual organizadas por la Cinemateca Distrital

DVD 5 / 115 min.

- *Alguien mató algo* (1999), de Jorge Navas, 27 min.
- *La cerca* (2004), de Rubén Mendoza, 21 min.
- *Curso 29* (2005), de Juan Mauricio Piñeros, 67 min.

DVD 6 / 99 min.

- *En agosto* (2007), de Andrés Barrientos, 14 min.
- *Magnolia* (2008), de Diana Montenegro, 15 min.
- *Asunto de gallos* (2008), de Joan Gómez Endara, 16 min.
- *Marina, la esposa del pescador* (2009), de Carlos Hernández, 13 min.
- *La Hortúa* (2009), de Andrés Chaves, 24 min.
- *Animalario* (2012), de Sergio Mejía Forero, 17 min.

La Cinemateca Distrital de Bogotá cumple cuarenta años de existencia y el Instituto Distrital de las Artes – Idartes, a través de su Gerencia de Artes Audiovisuales, ha conmemorado este aniversario con diversas actividades relacionadas con las diferentes dimensiones de la política de fomento y organización del sector audiovisual bogotano. La celebración se inició con el lanzamiento de las convocatorias de la Gerencia de Artes Audiovisuales a través de las cuales se entregaron más de 240 millones de pesos para el fomento de la creación, investigación, circulación y formación del arte audiovisual en Bogotá; continuó con la visita del mexicano Guillermo Arriaga quien contó al público asistente a la Cinemateca sus experiencias en cada una de sus facetas: como escritor, productor, director; además la Gerencia de Artes Audiovisuales extendió sus objetivos a otros sectores e instituciones de la administración distrital mediante convenios con el Instituto Distrital de Patrimonio, el Archivo de Bogotá, la Defensoría del Espacio Público y el Jardín Botánico, como un reto cuyo resultado será el fortalecimiento y apropiación de la Cinemateca Distrital por parte de los y las habitantes de la ciudad.

Pero el festejo no estaría completo si no se reconociera el compromiso de realizadores audiovisuales, directores, directoras y trabajadores de la Cinemateca que durante años se han esfrozado por consolidar este espacio como lo que es hoy, un centro para la divulgación del cine nacional y universal y para la formación de un

pensamiento abierto y crítico en torno al arte audiovisual, por ello el Idartes realizó un homenaje a tres grandes artistas colombianos, son ellos Carlos Santa, Alexandra Cardona y Diego García-Moreno y rendirá tributo, en la Gala de la Cinemateca Distrital, a Isadora de Norden, gestora de este espacio, así como a los restantes profesionales que la han dirigido, a los comprometidos realizadores Fernando Laverde y Julio Luzardo y a los trabajadores que asumieron diferentes funciones durante estas cuatro décadas.

Como complemento a esta conmemoración el Idartes y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano entregan a la ciudad esta colección de largo y cortometrajes realizados en Bogotá en las décadas de los treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta; películas que, en su mayoría, han sido restauradas por un aliado incondicional para la recuperación, preservación y divulgación del arte audiovisual como lo es la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En esta colección también se incluye una selección de los más destacados cortometrajes premiados en diferentes convocatorias de la Cinemateca Distrital durante el transcurso de los años noventa y de la primera década del siglo XXI y que bien podrían considerarse como una muestra representativa de los logros obtenidos en la implementación de la política distrital de fomento a la creación y la circulación de las artes audiovisuales en Bogotá.

Hemos titulado esta colección «40/25 Joyas de Cine Colombiano» como un

homenaje a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en sus 25 años de existencia, y a la alianza nacida hace años entre esta y las entidades que han fomentado en su momento el arte audiovisual (el desaparecido Instituto Distrital de Cultura y Turismo, posteriormente la Fundación Gilberto Alzate Avendaño y hoy la Gerencia de Artes Audiovisuales del Idartes).

La celebración de las cuatro décadas de existencia de la Cinemateca se cerrará con dos concursos: el proceso del documental sobre los 15 años del Festival de Hip Hop al Parque, que actualmente se encuentra en realización y que se espera estrenar a mediados del año 2012, titulado «Más allá del *beat*: movimiento *Hip Hop* bogotano», a través del cual los creadores audiovisuales se vinculan a la historia de esta expresión cultural urbana, y la convocatoria vigente Concurso Premier Cinemateca «40 años de la Cinemateca Distrital» con la cual se busca atraer la atención sobre la historia de la Cinemateca en relación con las películas que allí han sido proyectadas y que han dejado una huella en la memoria del público amante de este arte. Este concurso se premiará el 28 de diciembre próximo como clausura de esta celebración.

Esta Colección y el concurso Premier Cinemateca, quedan para Bogotá como joyas artísticas e históricas por su contenido y por ser testimonio de los cambios en las técnicas audiovisuales empleadas por varias generaciones de artistas del cine y el video, así como de la ciudad misma,

razones que aseguran su permanencia en la memoria de las bogotanas y los bogotanos.

Santiago Trujillo Escobar

Director General

Instituto Distrital de las Artes – Idartes

25 años de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

En 1986 se consolida la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, como resultado de la suma de voluntades de varias instituciones públicas y privadas, herederas, en igual medida, de la iniciativa del fundador de la Filmoteca y la Cinemateca Colombianas, Luis Vicens Estrada, quien con la colaboración de Hernando Salcedo Silva y Jorge Nieto iniciaron los movimientos necesarios para despertar el interés por la salvaguarda del patrimonio audiovisual del país. Ya en 1980 la Unesco hace un llamado a los gobiernos, en el marco de la XXI Conferencia General en Belgrado, acerca de la responsabilidad de velar por las imágenes en movimiento, entre otros activos de la cultura de las naciones.

El Instituto Distrital de Cultura y Turismo, la Compañía de Fomento Cinematográfico, el Cine Club de Colombia, la Fundación Rómulo Lara y Cine Colombia firman el acta de constitución de la entidad para la conformación del archivo de materiales audiovisuales de gran importancia cultural, educativa, histórica, científica y artística. En virtud de esta labor se acopian, conservan, restauran, duplican, preservan y difunden obras de la cinematografía colombiana, cuya creación se ubica entre 1915 y la actualidad, con el objetivo de poner en circulación este conocimiento y asegurarlo para las futuras generaciones. Además colecciona los textos, documentos, revistas, fotografías, recortes de prensa que

ofrece al público a través del Centro de Documentación y Biblioteca para que los usuarios nacionales y extranjeros reutilicen este patrimonio en nuevas realizaciones, investigaciones, proyectos en canales de televisión, radio y prensa que requieran ilustrar acontecimientos de la historia social, política y artística del país.

La misión de la Fundación, como el archivo de imágenes en movimiento, hace frente a enormes desafíos con el fin custodiar las colecciones que ha recibido en calidad de donación o depósito de las casas productoras, cinematografistas y entidades que han confiado sus materiales para garantizar su supervivencia a través del tiempo.

La conservación de las imágenes en movimiento en su soporte original es la primera escala en la posibilidad de divulgar, apropiar y acercar la creación de los cinematografistas al grupo o comunidad social; con la exhibición se traen los registros documentales o de ficción al presente, para ponerlos en común, suscitar reacciones, fortalecer procesos de creación, conocimiento e introspección en la conciencia colectiva, para afianzar el diálogo cultural con el pasado e interactuar con los creadores.

Desde su creación en 1986 la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano ha ido acrecentando su vasta colección que somete a las acciones de inventario, verificación técnica y de contenido, catalogación, restauración y preservación del capital que conforma el patrimonio audiovisual de la nación.

Resultado de ese proceso es el significativo avance de los títulos duplicados con el objetivo de la preservación, que pone en circulación para consulta a través de su base de datos, en reestrenos en salas de cine y en la televisión nacional. Desde *Bajo el cielo antioqueño* (1925), primera película restaurada, entre 1987 y 1999, hasta la fecha ha consolidado un grupo de títulos que conformaron en primer lugar la Colección de cine silente colombiano (2009) con cintas como *Alma provinciana* (1926), *Garras de oro* (1926) y fragmentos de *Madre* (1926), *Manizales City* (1926), *Aura o las violetas* (1924) y otras; las primeras películas sonoras y parlantes: *Flores del Valle* (1941), *Allá en el trapiche* (1943), *Golpe de gracia* (1944), *Sendero de luz* (1945), *El sereno de Bogotá* (1945), *La canción de mi tierra* (1945), *Estudios Ducrane Santana* (1948), *Escenas de Colombia* (1940), *La huerta casera* (1946), para mencionar solo algunas; la primera película a color: *La gran obsesión* (1955) y las que ofrecemos en esta selección: *Raíces de piedra* (1963), *El milagro de sal* (1958), *El río de las tumbas* (1965) y *Rapsodia en Bogotá* (1963), que gracias a la gestión y apoyo de entidades como Colcultura, el Ministerio de Cultura, Banco de la República, la Fundación Gilberto Alzate, la Cinemateca Distrital, el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, las Filmotecas de Catalunya, de la UNAM, de Venezuela, la Cinemateca Portuguesa, extienden los logros en pro de la restauración de nuestro arte fílmico.

En esta doble celebración, el Instituto Distrital de las Artes – Idartes, la Cinemateca Distrital en sus cuarenta

años y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en sus 25 años aúnan sus esfuerzos en esta estrategia de ennoblecer el séptimo arte al ofrecer al público colombiano unos títulos de cine restaurado al lado de las últimas producciones, galardonadas por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, que constituyen una muestra más de las joyas de la cinematografía colombiana. Son como una ventana que, a la manera de Hauser (2004), nos brinda una visión del mundo, que podemos apreciar sin tener en cuenta para nada la calidad, la estructura o el color de los cristales, en donde la mirada puede fijarse en la ventana todo el tiempo que se quiera, pero la ventana está hecha para mirar al exterior.

La invitación es a apreciar y a valorar a lo largo de estas páginas y de estas imágenes los desarrollos de la cinematografía colombiana de diferentes épocas que son testimonios de una estética y una apuesta por la cultura audiovisual de la nación.

Myriam Garzón de García **Directora**

Fundación Patrimonio Fílmico
Colombiano

Referencia bibliográfica

Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte (2 vols.)*. Barcelona: Random House Mondadori.

Materia y memoria, 40+25 años de amor por la imagen en movimiento

Hemos querido evocar desde nuestro título, como introducción a la «Colección 40/25, joyas del cine colombiano», una de las obras más reconocidas del pensador Henri Bergson por considerar que esta trasciende el marco inicial de la problemática del individuo planteada por su autor. En efecto, *Materia y memoria*, este «ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu» nos habla también y muy profundamente del cine como fenómeno. En palabras de Bergson, la memoria no solamente «representa el punto de intersección entre el espíritu y la materia» (Bergson, 1995, p. 5, traducción del autor), sino que además, «la misma observación psicológica que nos reveló la distinción de la materia y el espíritu nos hace ahora asistir a su unión» (p. 200, traducción del autor). Nos preguntamos entonces: ¿no es acaso y justamente esta la esencia misma y profunda del cine: la unión entre memoria, materia y espíritu? La «Colección 40/25, joyas del cine colombiano», esta muy particular antología de ochenta años de creación fílmica basada en obras de autores bogotanos, pretende de alguna manera dar respuesta a esta conjunción de factores, de la que surge la encantación filmada.

Materia y memoria fue publicado (1896) a muy pocos meses de diferencia de la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière y de su primera proyección pública (fines de 1895), lo que no constituye de manera alguna una casualidad. Exactamente en la

misma época en que la humanidad perfeccionaba técnicamente el aparato que le permitiría finalmente capturar, revelar y proyectar la imagen en movimiento, expulsándola para siempre de la profundidad de las cavernas, reflexionaba también, desde la filosofía, y de forma simultánea e intuitiva, desconociendo el avance técnico concreto, aunque refiriéndose a él, sobre otras concepciones de asir el tiempo, de capturarlo en cierta forma, más acordes con los retos impuestos a la percepción, singular y colectiva, con los que estos nuevos descubrimientos desafiaban tan violentamente las conciencias de sus contemporáneos. El cinematógrafo, premisa técnica, y la reflexión sobre el tiempo, premisa filosófica, permitieron darle nacimiento al cine como fenómeno perceptivo, parto que exigía de sus asombrados espectadores una forma radicalmente nueva de ver y descomponer los fenómenos del mundo, a veinticuatro imágenes por segundo¹.

La imagen no solamente devenía tiempo y duración, dotándose de movimiento, sino también materia concreta. Esa interminable estela de pequeñas fases de acción presentes en

1. Esta visión psicológica de la percepción del tiempo, que eleva a categoría de conceptos la duración y el instante, así como la influencia de Bergson en todo este proceso, fueron estudiadas a fondo por Gilles Deleuze (1984; 1996) en sus dos volúmenes dedicados al estudio del cine: *La imagen movimiento* y *La imagen tiempo*, cuyo análisis transversal es constituido por sus ya famosos cuatro comentarios sobre Bergson y su relación con el movimiento. Sobre el mismo tema y autor ver también las clases magistrales dictadas entre 1981 y 1982 como preparación a estos volúmenes, recientemente traducidas al castellano (Deleuze, 2009).

cada fotograma de celuloide, que nuestra retina imperfecta interpreta como una secuencia sin fin, se fue también, como toda materia, y por este mismo factor tiempo, degradando y descomponiendo. Es asombroso y a la vez contradictorio que en la era de lo digital, de la proyección aséptica (¿escéptica?) y perfecta del 4K, en la que la imagen parece haberse desprendido y desolidarizado para siempre de su entorno material, adquiriendo su propio cuerpo glorioso, logrando un estado meramente lumínico y por ende espiritual, los espectadores reclamen aun con vehemencia la corrupción de la materia y reivindiquen con emoción las imperfecciones del soporte fotoquímico.

Así, recientemente, en la Cinemateca Distrital, durante la muestra que acompañó el Seminario de Cine Latinoamericano Restaurado², aquellos que podrían ser percibidos como defectos inaceptables de la imagen devienen, por el contrario, en un público ávido de archivos y de materiales originales, como la prueba misma de una imagen viva y de una experiencia única e irrepetible. Este fue el caso durante las proyecciones de *La balandra Isabel llegó esta tarde* (Venezuela, 1950), de Carlos Hugo Christensen, melodrama de litoral,

hermosamente fotografiado por José María Beltrán y magistralmente interpretado por Arturo de Córdoba y Virginia Luque, así como de *Apenas un delincuente* (Argentina, 1949), de Hugo Fregonese, gran exponente del más puro *cinéma noir*, llevando el cinismo del personaje principal al límite del paroxismo por un Jorge Salcedo inspirado. Ambas, por distintas razones y emociones mantuvieron en vilo a unas salas llenas y entusiastas. Copias de época, cuyo proceso de restauración aun no culmina en uno de los casos, y en las cuales las marcas del tiempo se hacen visibles por las ralladuras, empalmes, cortes, saltos y demás cicatrices propias del trajín y las vivencias que resultan de la exhibición al público. Estas «heridas de guerra», que evidencian el hecho mismo que la cinta se encuentra en sala, que la sala está en cinta, exponiéndonos toda su corporalidad; antes que producir molestias en el público, aportan un valor emocional, vivencial e inclusive estético indescriptible y generan una verdadera comunión entre los espectadores y las películas, un pacto de sangre difícil de romper. Por otra parte *Wara Wara* (Bolivia, 1930), de José María Velasco, historia de amor y traición imbuida de drama histórico, a pesar de lo importante de su discurso con relación a las élites y al ejercicio del poder y de sus enormes logros estéticos, no aporta, luego de un muy exitoso proceso de restauración digital, llevado a cabo de manera impecable con enormes recursos, ese elemento emocional presente no solamente en el drama de los personajes sino en el soporte, en el

2. Organizado del 11 al 14 de noviembre gracias a la acción conjunta de Idartes y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, con el apoyo de la Embajada de Francia, presentó películas de Cuba, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Francia, la gran mayoría de ellas proyectadas en formato original de 35 mm, algunas a 18 cuadros por segundo como velocidad original.

contenedor de la película, dueño de su propia historia y emoción. Se abre un debate interesante sobre la pertinencia o no de considerar patrimonio integral las vivencias propias del soporte de la película, que se constituyen también como parte integral de su memoria. También de esta conjunción es que emana el espíritu de las películas.

La labor de preservación, conservación y restauración de nuestro acervo cinematográfico es tan necesaria como incontestable. Para llevarla a cabo hemos contado con el mejor aliado posible, ya que gracias a la experiencia de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano hemos podido emprender conjuntamente la restauración de la mayoría de las obras presentadas en esta colección y parte de nuestras colecciones, patrimonio de todos, tales como *Expedición al Caquetá* (1930), *La huerta casera* (1947) o *Rapsodia en Bogotá* (1963), por citar solo los cortometrajes. Gracias a este proceso exitoso hoy podemos presentar con enorme alegría y por primera vez a varias generaciones de públicos, en un formato de gran divulgación, en el año de la celebración de 40+25 años de amor por la imagen en movimiento, estos verdaderos ensayos filmicos, precursores en muchos aspectos del documental y la ficción cinematográficos en Colombia. Sin embargo, este proceso de mejoramiento físico de las condiciones de percepción de la obra y de la recuperación de su planteamiento estético original se ha logrado sin sacrificar su vivencia, su trasegar, su alma. A pesar de haber sido transferidas, como alguna vez las imágenes mentales surgidas hace milenios del fondo de las cavernas

devinieron soporte en celuloide, su esencia sigue intacta, para lograr de la mejor manera este proceso de restauración que preserva el lenguaje sin desconocer o sacrificar su factura. Evitamos la tentación tecnológica de la perfección, que todo lo borra y lo desfigura. Mejorar sin transformar, misión cumplida para esta selección de 16 películas que dan perfecta cuenta de la evolución creadora de todos estos cineastas bogotanos por nacimiento o adopción a lo largo de ocho décadas de interpretación filmica del mundo, cuya intersección de componentes Bergson intuyó y que Bela Balasz, con gran justeza, llamó el espíritu del cine.

Sergio Becerra

Gerente de Artes Audiovisuales – Idartes

Referencias bibliográficas

- Bergson, H. (1997). *Matiere et mémoire*. Paris: PUF.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria: ensayo de la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.



Selección de largometrajes
y cortometrajes restaurados
y preservados por la
Fundación Patrimonio
Fílmico Colombiano

DVD
112 min.

- *Expedición al Caquetá* (1930-1931),
de César Uribe Piedrahíta, 7 min.
- *El milagro de sal* (1958),
de Luis Moya Sarmiento, 105 min.

***Expedición al Caquetá,* 1930-1931**

«La expedición fue costeadada por los expedicionarios»

Por Rito Alberto Torres



Registro documental mudo de un viaje en «lancha» con motor por algunos lugares de las riberas de los ríos Caquetá y uno de sus afluentes, el Orteguzaza, filmado por César Uribe Piedrahíta. Muestra a miembros de la comunidad indígena coreguaje y, también, la implantación de las grandes haciendas ganaderas en la región ubicada en lo que hoy es el Departamento del Caquetá.

En los intertítulos se informa acerca del tipo de motor utilizado en la travesía, un «Penta», así como de la cámara usada en la filmación, una «Kinamo Universal», y de la marca de la película utilizada, «Agfa». De la misma manera se pone de presente quién financió la expedición filmica: el sabio César Uribe Piedrahíta.

Las «vistas» de tipo etnográfico, de corta duración, están en el origen de las cinematografías en nuestras regiones. El francés Gabriel Veyre (1871-1936), director técnico del cinematógrafo Lumière, es el pionero que introdujo,

en 1897, las exhibiciones del cinematógrafo en Cuba y Panamá, que por esa época era parte del territorio de la República de Colombia. Veyre ya había llevado a cabo funciones con el aparato Lumière en México en 1896. También allí, ese mismo año, realizó los primeros registros de imágenes en movimiento filmados en Latinoamérica, entre otros el que tituló *Desayuno de indios* (1896). Así resulta verificable la presencia de los pueblos originarios desde los comienzos del cine en Latinoamérica y la mirada de esos filmadores: una mezcla de curiosidad, por lo exótico de esas culturas diferentes a la occidental, y de contemplación hacia el «buen salvaje».

Tanto los registros de Veyre, que había estudiado para ser químico farmacéuta, como los del médico César Uribe, realizaciones distantes entre sí en el tiempo, son una observación «científica» que, desde lejos, recoge pero no participa: «la cámara no asusta a estos buenos amigos» deja claro el filmador en los rótulos entre imágenes, hecho que permite comprender el punto de vista que le animó cuando retrató a las poblaciones indígenas. *Expedición al Caquetá* encaja en el tipo de película de viajes (travelogue: cuaderno de viaje) que busca tan solo ilustrar para el recuerdo, para el álbum de fotos, los sitios y las gentes «diferentes» hasta donde el expedicionario y sus amigos se aventuraron a llegar. Es, por lo tanto, antes que una indagación participante, una descripción que se sirve del «plano general» para dar un «paneo» por esos parajes, las gentes y comunidades que los habitan.

En *Expedición al Caquetá* se brinda información sobre el avance de la colonización proveniente, sobre todo, del vecino Departamento del Huila a esta región de la Amazonia colombiana y muestra las que se convertirían en grandes haciendas. Una en especial es nombrada y visitada en este cortometraje, aquella donde ocurre «un gran rodeo» de ganado ofrecido para festejar a los excursionistas. Hacienda de San Pedro, propiedad del señor Cayetano Mora. Esta hacienda se convertiría en años después en Larandía, en la actualidad sitio de una base militar conjunta de las Fuerzas Armadas, destacada por su papel en la lucha contra la subversión armada y el narcotráfico en el suroccidente del país. Rafael Torrijos (2003) nos cuenta que don Cayetano Mora vendió a don Leonidas Lara e Hijos Ltda. la finca San Pedro, hecho que daría inicio a Larandía y a todo el caudal de impactos asociado a la hacienda y a la presencia de don Olivero Lara en la región.

Expedición al Caquetá es un registro fílmico realizado con detalle y esmero, a pesar de las limitaciones técnicas en el cual, además, se ha ingresado información extendida por medio de títulos explicativos entre escena y escena, que detallan aspectos como la marca del soporte y de la cámara, como se anotó al principio, los nombres de los lugares visitados y sus dueños y los medios de transporte utilizados, entre otros. Así se hace patente que quien estaba al mando de la filmación era un personaje metódico y preocupado, tal vez de forma no tan consciente, por darle el valor adicional

al registro de imágenes en movimiento que capturaba con la lente. Es un caso único para esta etapa de la historia de las filmaciones en Colombia y la primera muestra de cómo el ingreso de los datos textuales, en este caso en letreros entre las escenas, las enriquece en el momento de su visionado. Las imágenes con sus textos se transforman en documento audiovisual, en fuente para la investigación y el conocimiento. La colección de rótulos descriptivos que ahora se denomina «metadatos» existía, si bien no se trataba de campos adscritos a un estándar, fehaciente prueba es este cortometraje documental. Como adición a la correspondiente ficha técnica se presentan estos «letreros intermedios» con su manifiesta intención descriptiva y narrativa para complementar lo que se filmaba, brindar más información y explicar acerca del «objeto» que se capturaba con la cámara.

Referencia bibliográfica

Torrijos Rivera, R. (2003). *Caquetá tradición y vocación ganadera*. Florencia: Comité Departamental de Ganaderos.

Ficha técnica
Título: Expedición al Caquetá.
Año: 1930-1931.
Duración: 6 min. 18 segs.
Dirección: César Uribe Piedrahíta.
Género: documental etnográfico.
Síntesis: registro que muestra una expedición a las márgenes de los ríos Orteguzaza y Caquetá con visita a la hacienda San Pedro de Cayetano Mora y a las comunidades indígenas asentadas en las riberas.
<p>Letreros intermedios: las siguientes líneas reproducen de manera exacta los aludidos letreros, con la ortografía y el uso de mayúsculas de la película.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Navegación a motor iniciada por la Expedición con motor marino “Penta” cedido por Uribe García Álvarez. Cámara Kinamo Universal Material “Agfa”. • (La película fué filmada y costeadada por el jefe de la expedición Dr. César Uribe Piedrahíta). • Una vez terminado el montaje del motor en una canoa pesada, se hicieron los ensayos en el Río Orteguzaza, afluente del Caquetá. Nuestra “Lancha” trabajó bien y obedeció docilmente al timón. • Un gran “rodeo” de ganado ofrecido para festejar los excursionistas. Hacienda de San Pedro, propiedad del Sr. Cayetano Mora. • Las orillas del río Orteguzaza son de magnificencia extraordinaria. • Visitamos la tribu de Piranga en las riberas del Río Pescado, afluente del Orteguzaza. La cámara, no asusta a estos buenos amigos.... • Río Orteguzaza. La canoa con el equipaje pesado lucha por sostener una marcha igual a la nuestra, pero pronto se queda atrás. • Dias enteros de navegación en el Orteguzaza. • La canoa con el equipaje tripulada por nuestros amigos “coreguajes” pasa rapidamente cerca a nuestra “lancha”. El motor humano es bien efectivo en estos rios tranquilos. • En el RIO CAQUETA, nuestra “lancha” hizo retumbar el bosque con el ruido del motor. • La faena de palancas y canaletas es muy dura a pesar de lo manso de la corriente. Piranga y Carijona se portaron siempre como buenos muchachos y excelentes bogas. • Excursiones en el Río Caquetá. Los bogas indígenas nos llevan a visitar la margen izquierda
<p>Nota adicional Desde la presentación se recalca: “La expedición fué costeadada por los expedicionarios”.</p>

César «el mono Uribe» Piedrahíta (1896-1951)

Médico, escritor y pionero del documental y la investigación etnográfica en Colombia. Nace en Medellín en 1897 y fallece en 1951. Sabio en ciencias y letras, encarnó en su tiempo el ideal del humanismo renacentista. Fue uno de los fundadores del Partido Socialista Revolucionario, PSR, en compañía de María Cano y otras grandes figuras del movimiento obrero en Colombia. Su breve producción literaria refleja su preocupación por los problemas de su nación y, en general, por reivindicaciones en pro de las clases menos favorecidas. En 1922 se graduó como médico en la Universidad de Antioquia y continuó su formación en Harvard. A su vuelta a Colombia fue nombrado director del Instituto Nacional de Higiene, cargo que le permitió desplazarse, entre otros muchos sitios, a las selvas del Darién y del Caquetá, durante este periodo realizó la sorprendente *Expedición al Caquetá*, trabajo pionero de los ensayos etnofílmicos en Colombia. A sus trabajos sobre la toxicología de la flora y la parasitología suma la elaboración del primer antídoto fabricado en Colombia contra veneno de serpiente. Nombrado rector de la Universidad de Cauca (1931-1932) enfrentó las tradicionales pautas sociales y morales de las clases más acomodadas de Popayán al impulsar la educación sexual entre los jóvenes y defender el ejercicio físico al aire libre. Se tiene noticia de por lo menos otro registro cinematográfico atribuible a su empeño fílmico; precisamente cuando ejercía la rectoría de la Universidad del Cauca, impresionó una película sobre la actividad del volcán Puracé, de la cual aún no se han ubicado rastros. Radicado en Bogotá cultivó la pintura y la escultura en madera y llegó a ofrecer varias exposiciones. Durante el bogotazo, debido a un incendio, perdió miles de anotaciones, entre ellas muchas de sus observaciones científicas. A sus dos novelas: *Toá: narraciones sobre caucherías* y *Mancha de aceite* se suman el relato *Sebastián de las Gracias* y fragmentos de una novela inconclusa, cuyo título era *El Caribe*.

***El milagro de sal*, 1958**
«Orígenes de una cinematografía nacional» identificable con nuestra realidad

Por Rito Alberto Torres



El milagro de sal (Luis Moya Sarmiento, 1958), obra desconocida para el gran público y casi invisible por fuera de círculos especializados, fue el resultado de un gran esfuerzo económico y, si se quiere, profesional, en una década de grandes convulsiones sociales y políticas en Colombia. Durante los años cincuenta la producción cinematográfica fue escasa y en términos narrativos puede considerarse de transición, entre los entusiastas con formación discreta, en su mayoría extranjeros, y la posterior llegada de los primeros colombianos egresados de escuelas profesionales en el exterior. La mirada y los temas que abordaban productores y directores estaba centrada en temas campesinos, en la explotación de «paisajes exóticos», en la promoción turística, en el cine publicitario y en la crónica social (de las elites) y periodística. La ausencia de propuestas coherentes con las

vanguardias artísticas presentes en otras cinematografías es notable y, sobre todo, los intentos para conectarse con el público emulaban cinematografías como la mexicana o la argentina, habladas en español y accesibles a una población con una formación precaria. En este contexto no es extraño que producciones tardías como *La langosta azul* o *La gran obsesión* (Guillermo Ribón Alba, 1956) sean consideradas entre los primeros intentos propositivos, gracias a las «nuevas» maneras de narrar, no habituales en la producción y en la oferta de distribución local. Tampoco es raro que su éxito entre el público hubiera sido nulo y que hasta ahora se estén descubriendo. Lo anterior no quiere decir que son obras destacadas en la historia del cine mundial, pero sí «rarezas» en el contexto del cine colombiano. Milagros, si se quiere, que, como la mujer de Lot, se quedaron petrificados, abandonados como estatuas de sal en el tiempo.

Unas son de sal y otras de...

El milagro de sal resulta del empeño del productor antioqueño Antonio Ordóñez Ceballos, fundador y propietario de la empresa Cinematográfica Colombia, dedicada al cine publicitario. La génesis del proyecto tiene lugar en un momento clave, ya que había una cierta continuidad en la producción de empresas como la de Ordóñez, pero el advenimiento de la televisión en 1954 determinaba cada vez más su declive, debido a la competencia entre la pantalla chica y el cine, tanto en lo que se refiere a las audiencias como a la publicidad. Gracias a la prosperidad del negocio Ordóñez comenzó a madurar una idea; coherente con la lógica del

cine y, en paralelo con la publicidad, estudió posibles proyectos de largometrajes de ficción en una época donde la producción era prácticamente nula; el cine apoyado por el Estado era sobre todo de cortometraje y de tipo turístico y promocional y la estética y los contenidos eran bucólicos y rurales, pero ajenos a nuestra realidad. La selección del director mexicano Luis Moya Sarmiento fue polémica en su momento y muchos la atribuyen a razones económicas (Buitrago, 2006). Sin embargo, este director, con una larga, pero modesta carrera como escenógrafo y director de arte en México, su país natal, tenía estrechos nexos con Colombia¹, antes de llegar al país había pasado por Venezuela², razón por la cual se pueden prever motivaciones adicionales diferentes al dinero, relacionadas más bien con la intención de iniciar una carrera como director en un país que de todas maneras no le era ajeno y se presentaba como un nueva oportunidad³.

1. Tras una fértil pero discreta carrera como escenógrafo para el cine y el teatro, durante finales de la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, Moya se dedicó luego a la producción de cine publicitario, medio en el que conoció a Ordóñez Ceballos.

2. En entrevista publicada por el periódico *El Nacional* de Venezuela el 15 de noviembre de 1951, documento citado como parte de la colección de Colombia Moya (Lozano, 2007), se encuentran detalles acerca de su oficio y su expreso deseo de trabajar en ese país.

3. En abril de 1931 los diarios bogotanos anunciaron el arribo del «pintor mexicano» Luis Moya. A pesar de la crisis social y económica del país trabajó en proyectos arquitectónicos, decoración de interiores e hizo también exposiciones, entre las que se destaca la realizada en el Salón Dachardi de Medellín, durante la

Luis Moya Sarmiento (1907-1966)⁴ se perfiló en un oficio que en ese momento era conocido como decorador escenógrafo. Comenzó en las carpas de variedades, cabarés y obras de teatro y en 1935 obtiene su primer trabajo en el séptimo arte, durante la era dorada del cine mexicano. Si bien no trabajó en películas que puedan ser consideradas obras maestras, sí compartió su oficio con personajes tan importantes como Luis Buñuel, Gabriel Figueroa, Juan Bustillo de Oro y Joaquín Pardavé.

cual conoció a su futura esposa, Alicia Moreno, con quien tuvo tres hijos: Rodrigo, Colombia y Nora. Debido a las dificultades económicas la familia Moya-Moreno se trasladó en 1935 a México y se radicó en Puebla, donde el joven Luis, con 28 años, tuvo su primer contacto con el cine. Los Moya-Moreno se trasladaron luego a Ciudad de México y su casa se convertiría en una especie de embajada colombiana que acogería por igual a escritores, artistas plásticos, políticos, actores e intelectuales. En 1944 Moya obtendría el Premio Cine Mexicano de la Asociación de Periodistas Cinematográficos por su destacado trabajo como escenógrafo y decorador en *Las dos huérfanas* (José Benavides, 1944) e integró a su equipo de trabajo para cine y teatro al colombiano Rodrigo Arenas Betancourt, que luego sería reconocido como uno de los más importantes exponentes de la plástica nacional del siglo xx (Lozano, 2007).

4. Nació en el hogar de doña Altagracia y el pintor zacatecano Francisco José, desde joven estuvo en contacto con las artes plásticas y la arquitectura y a temprana edad se radicó en la Ciudad de México, donde trabajó como ayudante y luego como escenógrafo y decorador en el teatro, lo cual le permitió cierta notoriedad en el medio, así como pudo relacionarse con directores habituales de la escena local de su país y realizar giras por España y Latinoamérica, durante las cuales vivió casi cinco años en Colombia. Tras su regreso a México en 1935, entró en contacto con el cine e hizo parte del equipo técnico de filmes (Lozano, 2007).

Junto a ellos hizo películas en las que pudo demostrar sus conocimientos de historia del arte y se hizo evidente su admiración por el expresionismo de F. W. Murnau, las reconstrucciones de época y los ambientes campesinos al aire libre. Cuando un cargo tan importante como el de director de arte no aparecía aún en los créditos de las películas Moya empezaba a destacarse en producciones modestas que, gracias a su trabajo, lograban repercusión en medios más especializados.

Una sola película

Bastó su «ópera prima» como director, una película de 350.000 pesos irrecuperables, para que Luis Moya Sarmiento quedara inscrito en la historia del cine colombiano, así esta nunca hubiese sido presentada comercialmente y el estreno en el Festival de Cine de San Sebastián⁵, aunque residual, solo sirviera para darle el sitio de primera película colombiana exhibida en un festival de cine en Europa, aunque no fue presentada en representación oficial del país por problemas atinentes al excesivo celo de la burocracia gubernamental que, sin embargo, no pudo impedir que una copia de esta película fuese vendida al gobierno de la República Popular China.

5. El periódico *El Espectador* del 28 de junio de 1958 comentó: [...] rodada principalmente en el interior de un solar en los Andes, tiene un hábito de sinceridad [...], su expresión es a menudo conmovedora y excitante. Sobre todo el escenario —un interior grandioso de una mina de sal, fotografiado con una cámara de mano con luz — [...] la proyección abarca la enormidad de la caverna, una «maravilla ecológica» (Lozano, 2007, p. 106).

Quienes afirman que el tema económico determinó la escogencia de Moya como director tienen en parte la razón, no tanto por su salario, sino porque asociar su nombre al proyecto, implicaba tener un hombre de confianza de Antonio Ordóñez Ceballos, con experiencia en un ambiente dinámico e industrial como el del cine mexicano, capaz de hacer un diseño de producción de bajo presupuesto y cuyas propuestas eventualmente le dieran a la película un acento internacional. Pretensiones estas que finalmente no se concretaron, lo cual no significa demeritar la obra ni quitarle el sitio que ya tiene ganado, mucho menos desconocer el trabajo y el esfuerzo de su director.

El argumento de *El milagro de sal* era perfecto para ser llevado al cine con un presupuesto de producción reducido, ya que se privilegiaban espacios cerrados o paisajes sencillos, donde la dirección de arte y la iluminación facilitaban crear atmósferas en locaciones naturales y exóticas. También era determinante la participación de actores no profesionales de la región en el rodaje y unas pocas estrellas nacionales. Ambas condiciones planteaban una oportunidad y un reto para la producción, pero a la postre también se evidenciaron en la factura final de la misma, ya que, aunque las locaciones de la catedral eran particularmente bellas y le dieron a Moya la posibilidad de crear ambientes expresionistas, las actuaciones no fueron lo suficientemente buenas y el tono final no alcanzó el nivel esperado por los críticos y comentaristas del momento.

La música se confió al maestro Luis Antonio Escobar, quien con esta participación fue reconocido como el primer autor colombiano de formación académica en componer una partitura para cine. Según el crítico musical Carlos Barreiro es una partitura con «sones de bambuco y torbellino que sirven de fondo a los elaborados pasos de danza escenificados por el director como realce imprescindible del color local», por no decir una puesta en escena elaborada, alejada de las expresiones de la cultura popular, quizás por el desconocimiento del director o en aras de buscar mercados y públicos más amplios para la misma.

Finalmente, como constante del cine nacional, la distribución fue esquivada, el estreno comercial quedó pendiente y el público nunca llegó a las salas. De la inversión se recuperaron algo más de 100.000 pesos por taquilla y unos pocos reconocimientos de amigos y entusiastas, incluso posteriores, como el que le hizo en su momento el crítico Luis Alberto Álvarez quien considera *El milagro de sal* como:

... el único ejemplo de la década de los cincuenta, narrativa y técnicamente relativamente sólida y cuenta una historia de una cierta coherencia identificable con nuestra realidad. Sin embargo, la línea comercial de «El Milagro de la Sal», no encontró continuidad en ese entonces. Sus herederas son ciertas telenovelas de prestigio de nuestros días (Álvarez, 1995, p. 360).

Referencias bibliográficas

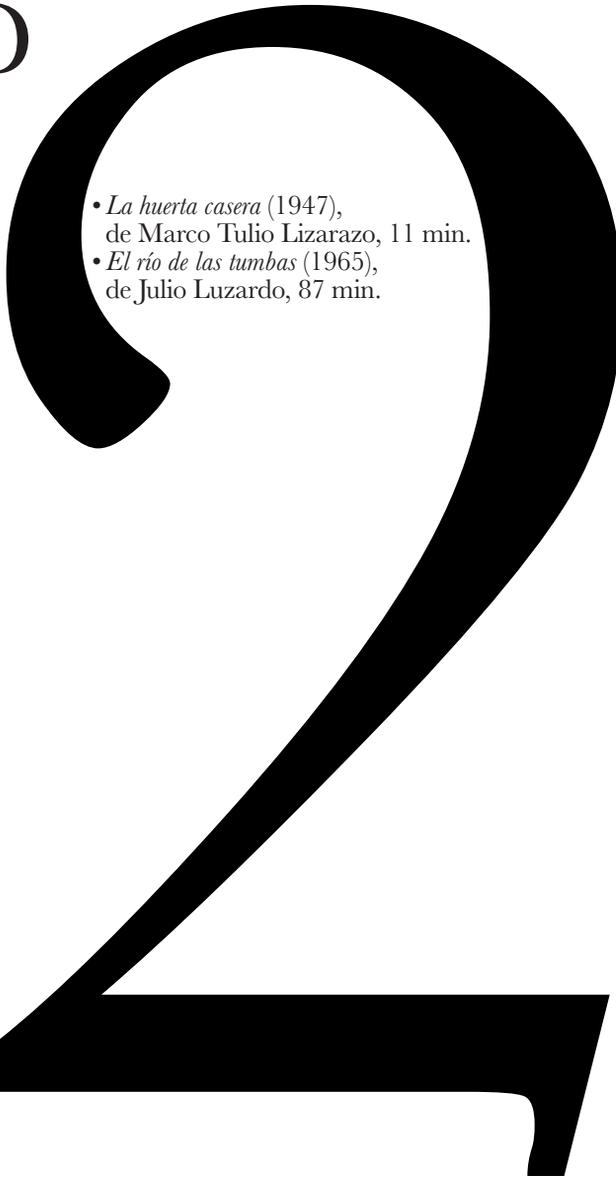
- Álvarez, L. A. (1995). El cine en la última década del siglo xx: imágenes colombianas. En J. O. Melo (comp.), *Colombia hoy*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Buitrago, J. (2006). Extranjeros en el cine colombiano. Segunda parte (1958-2005). *Cuadernos de cine colombiano* 8, 4-19.
- Lozano, E. (2007). Hacia la recuperación de una plástica perdida. Luis Moya Sarmiento, escenógrafo. *Cuicuilco* 14(41), 79-112.

Ficha técnica
Título: El milagro de sal.
Año: 1958.
Formato: 35 mm, blanco y negro.
Duración: 105 min.
Guion y dirección: Luis Moya Sarmiento.
Producción: Antonio Ordóñez Ceballos.
Productora: Cinematográfica Colombiana.
Dirección de fotografía: Felipe Frías M.
Música: Luis Antonio Escobar, Gerhard Rothstein, Francisco Cristancho.
Elenco: Teresa Quintero, David Manzur, Julio E. Sánchez Vanegas, Bernardo Romero Lozano, Hugo Pérez, Alberto González, Enrique Jordán, Eduardo Olaya.
Género: drama social.
Sinopsis: las difíciles condiciones en que laboran los trabajadores de las minas de sal constituyen el marco en el que se desarrollan las intrigas. Tanto entre los patrones y directivos como entre los mineros hay buenos y malos. Por ello, una exploración por el interior de la mina y un casto y humilde romance se convierten en tortuosas aventuras a las que se sobrevivirá solo por un milagro.
Otras menciones: asistente de dirección: Fernando Casañ; jefe de producción: Enrique Malumbres; escenografía: Eloy Manga; vestuario y anotadora (<i>script</i>): Elvira de Moya; electricista: Miguel Rincón; narrador: Enrique Pontón; director de laboratorio: Luis Cuesta; efectos especiales: Theodore Prado; títulos: René Muñoz Vidal; sistema sonoro: Klane Film.

Luis Moya Sarmiento (Ciudad de México, 1907-Bogotá, 1966)

Dibujante, pintor, arquitecto, escenógrafo, letrista y director de cine. Debutó a los veinte años en un montaje teatral, *La canción del olvido*, al mando de quien posteriormente se convertiría en su mentor, el renombrado director de cine y teatro Fernando Soler. Llegó a Colombia en 1931 y permaneció por algunos años en el país, donde contrajo matrimonio y nacieron algunos de sus hijos: Colombia y Rodrigo, personalidades vinculadas a la cultura mexicana actual. Realizó la escenografía de filmes como: *Canaima/El dios del mal* (1945), de Juan Bustillo Oro; *Tú eres la luz* (1945), de Alejandro Galindo; *Trotacalles* (1945), de Matilde Landeta; *Marco Antonio y Cleopatra* (1946), de Roberto Gavaldón, trabajo por el cual fue nominado en 1947 al Premio Ariel en la categoría mejor escenografía; *El gran calavera*, de Luis Buñuel (1949) y *Me perderé contigo* (1953), de Zacarías Gómez Urquiza. Su última contribución al cine fue la notable, para su época, *El milagro de sal*, después de que regresara a Colombia, y fue su única incursión en la dirección cinematográfica.

DVD
98 min.

- 
- *La huerta casera* (1947),
de Marco Tulio Lizarazo, 11 min.
 - *El río de las tumbas* (1965),
de Julio Luzardo, 87 min.

La huerta casera, 1947

Por *Rito Alberto Torres*



Este cortometraje colombiano fue financiado por el Departamento Nacional de Agricultura, dependencia del Ministerio de Economía Nacional.

Durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez (1946-1950) se emprendió una campaña educativa para fomentar el desarrollo agrario, en especial la huerta familiar, y se enfatizaron las ventajas económicas y de salud que traería esta iniciativa a los hogares. Marco Tulio Lizarazo, un visionario productor de cine colombiano, vio en este plan gubernamental un tema interesante, contactó a representantes del Ministerio de Agricultura y consiguió la financiación para el primer cortometraje de su empresa. Para la realización trajo a los técnicos de una compañía italiana de cine, radicada en Caracas, que tenía además equipos eléctricos y una reveladora automática, que en ese momento no existían en Colombia. El cortometraje fue distribuido por Cine Colombia, empresa a la que Gran Colombia Films, la empresa productora de Lizarazo, le pagaba por su proyección antes de la película comercial de largometraje. De esta manera el beneficio económico

provenía tan solo del contrato con la entidad financiadora, es decir, el Ministerio de Economía Nacional.

La huerta casera es conducida, desde la narración en *off*, por Berta Hernández de Ospina, esposa del presidente que, por lo tanto, ostentaba el cargo protocolario de primera dama de la nación, quien aparece en algunas secuencias con atuendo propio para las labores de jardinería: de «delantal y guantes». Aparecen también Laureano Gómez (figura representativa del partido conservador, quien sería después presidente) y Alberto Lleras Camargo (ya por entonces expresidente de la república) filmados en los jardines de sus casas campestres. En una entrevista publicada en *Cuadernos de cine colombiano* (1981) se le preguntó a Marco Tulio Lizarazo por las razones que lo llevaron a incluir a prestantes figuras de la política en *La huerta casera*:

El Ministerio de Agricultura quería emprender una campaña educativa para fomentar la huerta familiar. Pensé que la mejor manera de hacerlo era a través del cine y le hice la propuesta al Dr. Gabriel Betancourt Mejía, secretario privado del presidente Ospina. Él aceptó e inmediatamente viajé a Caracas y me traje los mejores técnicos que había en ese país. Entonces, para atraer la mayor cantidad de público, para que la gente tuviera más empeño en ir y mirar la película, me dije: aquí voy a meter las personas más prestantes del país para que así, en ese sentido, la película tenga una aceptación bastante grande (s. p.).

Era acaso este programa, que iba acompañado de cartilla, de auspiciar los cultivos de «pancoger», una política de Estado que buscaba promover las huertas caseras, como respuesta al tipo de agricultura que por aquellos años iba en aumento y que buscaba afinar el monocultivo de café, que se consolidaría en la década siguiente en el país, el cual también atentaba contra las prácticas de agricultura doméstica. O, acaso, *La huerta casera* respondía tempranamente a las políticas impulsadas por la Unesco que, al final de la Segunda Guerra Mundial, con el fin de fomentar la idea de democracia y un cambio de mentalidad, aconsejaron la producción de películas como instrumento de educación y trabajo social. En investigación de Marisel Flores-Patton, del Archivo de Imágenes en Movimiento de Puerto Rico, se documenta la existencia de un filme, del mismo corte, pero que combina la parte documental didáctica con la ficción, recalca la importancia de sembrar un huerto casero, por medio de la historia de Pedro quien tiene una parcela improductiva.

La diferencia es que mientras en *La huerta casera* (1947) el campesino es parte del paisaje, es el trasfondo anónimo, donde se monta y al cual se dirige la campaña educativa, en *Pedacito de tierra* (Benjamín Doniger, Puerto Rico, 1952) es el «ciudadano común como protagonista, no solo de su propia historia personal, sino también de la historia de su comunidad y su país» (Archivo de Imágenes en Movimiento de Puerto Rico, 2006) quien a través de la introducción de la ficción, con la

puesta en escena en la película, de la historia de «Pedro [quien] decide sembrar la tierra y, asesorado por un experto en agricultura, crea un huerto casero al que luego le saca provecho para el bien de su familia» (AIM, 2006).

Las dos películas se inscriben en una instrumentación del cine como herramienta audiovisual para acercarse a las comunidades, reconociendo el poder comunicacional e informativo de las imágenes en movimiento, que tuvo su mejor ejemplo en los países desarrollados y con recursos para el cine en la obra del gran documentalista inglés John Grierson (1898-1972), quien realizó una prolífica labor en Canadá con la Oficina Nacional de Cine. Para nuestra historia audiovisual *La huerta casera* es un preámbulo del modelo que vendría a ser la Televisión Educativa y Cultural que durante varias décadas, desde los años cincuenta, se afianzó como la herramienta para llevar la educación básica y las campañas educativas a las comunidades rurales.

Referencias bibliográficas

- Marco Tulio Lizarazo (1981). *Cuadernos de cine colombiano 4*, s. p.
- Archivo de Imágenes en Movimiento de Puerto Rico, AIM. (2006). *Catálogo de la Colección Primaria* (inédito).

Ficha técnica
Título: La huerta casera.
Año: 1947.
Duración: 11 min. 20 seg.
Formato: 35 mm, blanco y negro.
Dirección: José S. Infante (agronomo del Departamento Nacional de Agricultura), Mario del Río (realización).
Guion: Gerardo Valencia.
Argumento/texto: basado en la cartilla «La huerta casera», del agrónomo José S. Infante.
Fotografía: Mario del Río.
Música: Conjunto Luis A. Calvo (fondos musicales), «Chela María Mercedes» Jacobo (bailarina), Alberto de Zamora (bailarín).
Productor: Departamento Nacional de Agricultura del Ministerio de Economía Nacional, Coordinadora Cinematográfica Gran Colombiana, Atlas-Films de Venezuela.
Producción ejecutiva: Marco Tulio Lizarazo.
Género: documental.
Sinopsis: con el fin de promover el desarrollo de las huertas familiares Berta Hernández de Ospina Pérez, en ese momento primera dama de la nación, lanza oficialmente esta campaña estatal y narra algunos apartes del documental. La producción acude además a la participación de reconocidos políticos nacionales como el expresidente liberal Alberto Lleras Camargo y el líder conservador Laureano Gómez. Como telón de fondo aparecen algunas secuencias con campesinos de la región cultivando sus huertas y participando en bailes típicos. A manera de paralelo, gracias a Marisel Flores-Patton, se presenta la ficha técnica de <i>Pedacito de tierra</i> (1952): duración: 36 min.; formato: 16 mm, blanco y negro; productor corporativo: Departamento de Instrucción Pública – División de Educación de la Comunidad; director: Benjamín Doniger; fotografía: Gabriel Tirado; guion: Edwin Roskam; música: Amaury Veray; editor: Manuel San Fernando; actores: Perin Vázquez y vecinos de la Segunda Unidad Padilla Corozal; sinopsis: se recalca la importancia de sembrar un huerto casero por medio de la historia de Pedro quien tiene una parcela improductiva. Un día Pedro decide sembrar la tierra y, asesorado por un experto en agricultura, crea un huerto casero al que luego le saca provecho para el bien de su familia.

Marco Tulio Lizarazo (1899-1988)

Nació en Bogotá el 20 de abril de 1899. Después de especializarse en publicidad en Los Ángeles regresa al país en 1925 y se radica en Barranquilla, ciudad donde ejerce la profesión hasta que, en 1941, se establece de manera definitiva en Bogotá. Durante varios años combina la publicidad con proyecciones de cine, filma varios cortos documentales y en 1947 inicia su labor como productor independiente con *La huerta casera*. En 1948 funda su empresa productora Gran Colombia Films, con la que rueda cortos institucionales producidos por encargo de la Contraloría Nacional y en 1951 se asocia con Antonio Ordóñez y Fernando Orozco para fundar la productora Caribe Sono Films, empresa en la que permanece como socio durante una breve temporada. En 1953 filma y estrena *Revolución en marcha* y el material de la entrega de armas de los guerrilleros liberales en los Llanos orientales. En 1954 produce cinco números del noticiero Cine Variedades y luego realiza *Panoramas colombianos* (1955), una de las primeras películas en color en nuestro país. En 1959 produce *Feria de Manizales*, la primera obra en cinemascope del audiovisual colombiano. En 1961 la empresa Gran Colombia Films cesa actividades y Marco Tulio Lizarazo se retira del cine, aunque durante muchos años continúa vinculado como productor e impulsor de la actividad cinematográfica en Colombia.

El río de las tumbas,**Julio Luzardo, 1965**Por *Diego Rojas Romero*

A propósito del proceso en torno a su primer largometraje recuerda Luzardo:

A finales de 1963 me entusiasmé con la idea de filmar una película sobre la isla-prisión de Gorgona. Me puse en contacto con Gustavo Andrade Rivera, conocido escritor huilense que había ganado un concurso con su obra teatral sobre la violencia, *Remington 22*. Gustavo y yo queríamos darle un «pasado» a nuestro personaje principal, que terminaba tras las rejas en Gorgona; entonces nos remontamos al tiempo de la violencia y localizamos el cuento en un pueblo pequeño. Para que yo conociera más sobre posibles locaciones, personajes e incidentes hice un viaje al Huila y visitamos regiones cercanas a donde habíamos filmado *Tiempo de sequía* hasta llegar al pueblo de Villavieja, frente a Aipe y la zona «caliente» de guerrilla, Marquetalia. Este pueblo me fascinó y todo lo que me contaba Andrade Rivera me acercaba más al pueblo y me alejaba más de Gorgona. Después de comentarme que en el puente Santander sobre el río Magdalena, botaban cadáveres

para que la corriente se los llevara a otros pueblos, decidí que esa iba a ser la columna vertebral de mi historia: cadáveres que llegan a un pueblo, señalando el arribo de la violencia ante la indiferencia de sus habitantes. Incluso el nombre original del proyecto era *Guakayó*, vocablo indígena de la región que significa río de las tumbas (Rojas Romero, 2009).

Hernando Martínez Pardo (1978) escribe:

En una época en que los realizadores no pensaban en las características del lenguaje que manejaban, Luzardo planteó problemas de estructura y estilo. En una época en que se identificaba contenido con tema, cine con visualización de una acción preexistente, crítica con discurso explícito, Luzardo construyó niveles de significación y puso el sentido reflexivo de la obra en la atmósfera creada (p. 282).

La «época» era el comienzo de los años sesenta. Luzardo volvía al país luego de terminar bachillerato y estudiar cine en UCLA, Estados Unidos, a donde lo enviaron sus padres después del 9 de abril de 1948, el célebre «bogotazo» que desató los convulsionados años de la Violencia. Cargado de proyectos alimentados en la lectura de la nueva narrativa latinoamericana encontró una Colombia sumida en el curioso pacto de los dos partidos políticos predominantes, que consistía en repartirse el poder alternativamente como paliativo a la conmoción vivida.

La cinematografía nacional se sacudía de tanto costumbrismo y acusaba los primeros síntomas de la dinámica que caracterizaría la agitada transición de los decenios sesenta y setenta, no solo en el continente sino en el mundo entero. Como en muchos países al sur del río Grande, el cine colombiano sentía el desgaste de las hegemonías mexicana y argentina, veía con interés el casi desconocido cine brasileño, recibía con entusiasmo el primer impacto de la Revolución cubana y albergaba las primeras promociones de jóvenes cineastas formados en Europa y Estados Unidos.

En este contexto Luzardo se desempeñó primero como editor y asistente de dirección en varias películas. Luego realizó *Tiempo de sequía* y *La sarda*, medimétrajes que unidos con *El zorrero*, dirigida por Alberto Mejía, darían forma a *Tres cuentos colombianos* (1962), producida por Cine TV Films, empresa a la que se vinculó para la realización de cortos publicitarios y documentales institucionales. *Tres cuentos colombianos* sobrepasó los cuarenta mil espectadores en su momento, cifra que, no obstante su estrechez frente a otros títulos, permitió pensar que temáticas crudas, casi patéticas en su realismo, despertaban cierto interés en el esquivo público colombiano.

Luzardo insistió en lo social, pero involucrando el humor como perspectiva de tratamiento: así nació *El río de las tumbas*. Se quiso reflejar el país en el pueblo típico de las riberas ardientes de un gran río, donde sus habitantes dejan pasar la vida en medio del sopor del clima. Así, el cura

arenga en delirio reposado a su escaso auditorio contra la mala influencia del nuevo alcalde —funcionario protegido de políticos que no son de su agrado— y cuestiona sus iniciativas mundanas de fiestas y reinados. El alcalde bosteza sofocado y trata de cumplir con sus obligaciones al ritmo más lento posible.

La abulia es general, incluso cuando el bobo encuentra un misterioso cadáver flotando en el río. Un investigador proveniente de la capital llega entusiasmado a esclarecer el crimen. Nada se resuelve, pero vienen las fiestas y la visita del candidato. El río trae un nuevo e inoportuno cadáver, pero la autoridad competente lo deja pasar para que se ocupe de él el alcalde del siguiente pueblo. La violencia existe, pero se elude. Era la idea de la película y se convirtió en su principal escollo. La historia de la agraciada cantinera y el misterioso jinete, comprometidos con el bobo en extraños *flashbacks* de asaltos y venganzas bandoleras, no fragua del todo con lo demás del relato. Su aparición rompe estilística y narrativamente el hilo, deja vacíos no resueltos y provoca desconcierto, como el del abrupto final¹.

1. «*El río de las tumbas* no tiene una historia. Es la crónica de un pueblo y de ciertos personajes: el bobo, el cura que no deja enterrar todos los muertos en el cementerio, el alcalde. El discurso del cura me lo contó Gustavo Andrade. Lo del político y las reinas de belleza fue algo que yo viví antes de la filmación, en Gigante (Huila), tal como está en la película. La armazón, la cosa del bobo que va hasta el río y encuentra el cadáver, el planteamiento de la situación de los personajes, todo eso es mío, tratando de montar la parte cinematográfica. Luego, ciertos elementos como que el político no llega en tren sino en el carrito, la música mexicana pero hecha en Colombia, eran elementos sorpresivos para mí, yo no conocía nada de eso, era

No obstante, *El río de las tumbas* se mantiene hasta hoy como uno de los más importantes largometrajes colombianos. La atmósfera creada es quizá su mayor logro; a ello contribuyó sin duda el aporte del fotógrafo brasileño Helio Silva, conocido, entre otros muchos trabajos, por *Río cuarenta grados* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, logro que se traduce en la construcción de ambientes muy particulares por los que deambulan actores de teatro, cine y televisión, dramaturgos, locutores y hasta una reina de belleza, quienes alternan con muchos de los lugareños, en una curiosa combinación de farsa y tragicomedia muy cercana a la realidad colombiana.

La limpieza y expresividad de la imagen, a pesar de la máquina reveladora construida para la ocasión, contrastan con lo opaco del sonido y lo desigual de algunas actuaciones. La fina ironía con que se desempeñan la mayoría de los personajes no logró, empero, cautivar al gran público en su época: apenas veinte mil espectadores. Sin embargo, con los años se ha convertido en película de culto,

descubrir mucho del país con la película, y como no viví la violencia, me inventaba cosas, aunque no me tocaba inventar mucho, porque la violencia era algo que se veía por todas partes, así la gente trataba de tapanla como si no existiera. Entonces metí un elemento que hoy me pesa, porque está totalmente fuera de órbita: el de los amores de la mujer con el tipo este, que era la trama central. Yo me fui entusiasmando más con los otros personajes, y eso se nota, porque se ve la falta de interés que tenía por la historia de amor». Es que en esa época uno pensaba que necesitaba una historia de amor», relata Luzardo en Rojas Romero (2009).

invitada obligada a la mayoría de las retrospectivas colombianas. El retrato de un país y de las gentes que lo habitan aún sigue vivo, como lo prueba la experiencia continua de su exhibición ante todo tipo de auditorios en Colombia. Valga mencionar, en este sentido, quizá la más sugerente de ellas, vivida por el propio Luzardo a comienzos de 2011 durante un homenaje que se le rindió en Villavieja, pueblo que albergó el rodaje hace 47 años. Cuenta el realizador que muchos de los asistentes, sin distinción de edad, no solo anticipaban las secuencias por venir sino que coreaban los diálogos al unísono con los actores.

La importancia de *El río de las tumbas* bien puede recapitularse en el texto de la investigadora Juana Suárez (2009) cuando escribe:

A pesar de la fallida gesta del humor en *El río...*, es posible brindar otra radiografía de esta producción de Luzardo si se piensa dentro de una búsqueda de un lenguaje fílmico para representar la complejidad de La Violencia. No resulta gratuito, entonces, desglosar las palabras del director «El pueblo es el país, la violencia son los cadáveres que nadie quiere» para entender por qué el testigo central del acto de violencia brutal que marca la narrativa aparece encarnado en un personaje ininteligible y representando como dependiente del alcohol. «Chocho» (el personaje que estereotipa al «bobo del pueblo») es quien descubre los

cuerpos violentados y tirados en forma anónima al río. Su inhabilidad de articular, de nombrar la violencia, no es distante de la inhabilidad de las autoridades de enfrentar esa violencia. Por esa razón se sugiere que los cuerpos se mandan al pueblo vecino, así como los muertos que llegan al río vienen de otro pueblo. En forma críptica *El río de las tumbas* elabora una crítica a la falta de responsabilidad estatal hacia la violencia y a la conformación de ésta como una fuerza abstracta, que recorre espacios y tiempos con un carácter tanto iterativo como impreciso. Ante el carácter difuso de actores, víctimas, espacios y tiempos concretos, no resulta ajeno que en las narrativas de La Violencia ésta aparezca usualmente como el sujeto nominal de muchas narraciones tales como: «La Violencia mató a mi familia», «La Violencia me quitó la tierra». La película de Luzardo permanece, entonces, como ejemplo de búsquedas de la década del sesenta por darle cuerpo visual al espesor de este momento histórico (p. 66).

Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.

Referencias bibliográficas

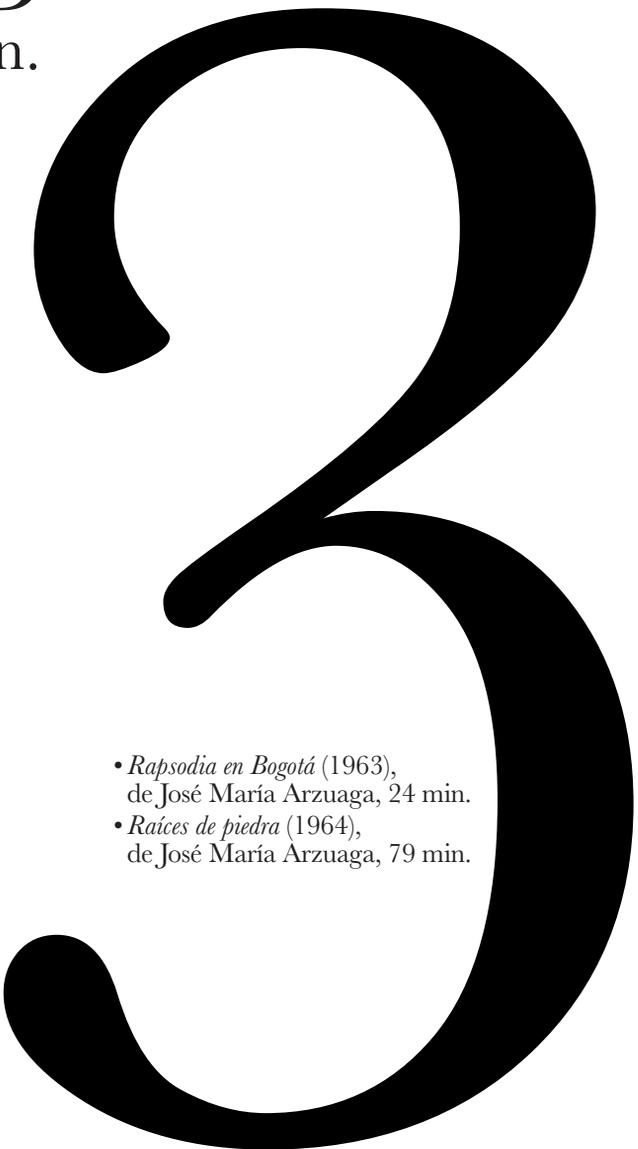
- Matínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.
- Rojas Romero, D. (2009). Julio Luzardo. «Aventurar en mi país». En *Catálogo VII Festival de Cine Colombiano Ciudad de Medellín*. Consultado en: http://www.festicineantioquia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=259%3Ahomenaje-a-julioluzardo&catid=70&Itemid=117

Ficha técnica
Título: El río de las tumbas.
Año: 1965
Duración: 87 min.
Dirección: Julio Luzardo.
Guion: Julio Luzardo, Gustavo Andrade Rivera, Pepe Sánchez, Carlos José Reyes.
Producción: Héctor Echeverri Correa; Alberto Mejía; Ismael Tello.
Fotografía: Helio Silva.
Cámara: Helio Silva.
Montaje: Julio Luzardo.
Sonido: Carrera; Medina.
Música: Trío los Isleños; Lucho Bermúdez.
Otras menciones: asistente de dirección: Pepe Sánchez; producción ejecutiva: Héctor Echeverri Correa; jefe de producción: Rafael Murillo; anotadora (<i>script</i>): Dina Moscovici; iluminación: Silvano Cabrera, Jaime Ceballos.
Productor: Cine TV Films.
Elenco: Santiago García, Carlos Duplat, Jorge Andrade Rivera, Carlos José Reyes, Carlos Perozzo, Rafael Murillo, Pepe Sánchez, Juan Harvey Caicedo, Milena Fierro, Eduardo Vidal, Yamile Humar, Alberto Piedrahíta Pacheco, Hernando González, Alejandro Pérez Rico, Jacinto Castellanos, Carlos Julio Sánchez, Carlos Julio Sánchez Jr., Ricardo Moncaleano.
Género: comedia.
Sinopsis: retrato de la vida de una población, situada a la orilla de un gran río, cuyo ardiente clima sofoca a sus habitantes durante todo el año. Tanto los que allí viven de manera permanente, como los eventuales visitantes, se contagian de una soporífera condición que los hace indolentes frente a todo lo que sucede a su alrededor. Ni siquiera la aparición de cadáveres flotando en el río logra conmocionar realmente a estos personajes: cada quien presencia este violento panorama con la abulia correspondiente.

Julio Luzardo

Bogotano, de padre colombiano y madre estadounidense. Al tener que vivir muy de cerca el impacto de la muerte de Gaitán, a unas tres cuadras de su colegio, ante la inseguridad reinante, sus padres lo envían a estudiar en academias militares en San Antonio, Texas, donde su afición al cine lo impulsaba a maratónicas sesiones cada fin de semana. Al salir del bachillerato estudia cine en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), junto con algunos cursos de teatro y actuación en el Pasadena Playhouse. Renunció a la ciudadanía norteamericana y se dedicó a hacer cine en su país natal. Empieza con un cortometraje de ficción en 35 mm basado en un cuento del escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo, *Tiempo de sequía*, que en un período de casi dos años pasaría a ser parte del largometraje *Tres cuentos colombianos* (1962), producido por Cine TV Films. Sus siguientes largometrajes fueron: *El río de las tumbas* (1964), *Una tarde, un lunes* (1971) y *Préstame tu marido* (1973). Durante más de 25 años se dedicó a hacer comerciales de cine para televisión. Ha dirigido varios montajes teatrales, entre los que se destacan *Entretelones* y *El cuarto de Verónica*, tres series de *Revivamos nuestra historia* para la televisión, un año del seriado *Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha*, de Julio Jiménez, y la comedia *Tomasita*. Editó las películas *El rizo* (1999), *Acosada en lunes de carnaval* (2002) y *Sin Amparo* (2004), 24 programas sobre cine colombiano para Señal Colombia, un documental de largo metraje sobre la vida de Rómulo Lara Borrero, hizo la gerencia de producción de *La boda del gringo* (2006), la producción ejecutiva y la dirección del trabajo de encargo *La ministra inmoral* (2007) y dirigió ocho de los catorce capítulos de 25 minutos cada uno sobre la historia del cine colombiano para la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Entre otras actividades, ha editado dos directorios del medio titulados *S. O. S. de Cine y Televisión* y mantiene el sitio web: enrodaje.net desde 1998; publicó seis ediciones del periódico tipo tabloide también llamado *En Rodaje*. Fue durante cinco años el experto en cine del Comité de Clasificación de Películas y fue el primer representante de los directores en el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía CNACC, honor que en la actualidad mantiene.

DVD
103 min.

- 
- *Rapsodia en Bogotá* (1963),
de José María Arzuaga, 24 min.
 - *Raíces de piedra* (1964),
de José María Arzuaga, 79 min.

Rhapsody in Blue,
Rhapsody in Bogota
 «En homenaje a George Gershwin
 basado en sus composiciones
Rhapsody in Blue
 y *An American in Paris*»
 Por Rito Alberto Torres



Pormenores de un gran cortometraje

Rhapsody in blue – Rhapsody in Bogota es el título original de este documento audiovisual conocido como *Rapsodia en Bogotá*. Transcurre en un tiempo circular durante el cual se registra un día —de un amanecer a otro amanecer—, en la vida de la cotidianidad urbana de Bogotá y de sus habitantes, a comienzos de los años sesenta del pasado siglo. El respaldo musical de la *Rhapsody in Blue* y *Un americano en París*, obras sinfónicas del compositor estadounidense George Gershwin (1898-1937), con sus síncopas, hace el contrapunto a las imágenes.

Filmado entre 1962 y 1963, bajo la dirección del realizador español José María Arzuaga, casi en su totalidad el corto es música e imágenes. Solamente contiene al inicio una corta narración de menos de un minuto que sirve de presentación. 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. En ese mismo año obtuvo el premio Perla del Cantábrico al Mejor Cortometraje de Habla Hispana en el XI Festival de Cine de San Sebastián. Según su director declaró a la revista *Hablemos de Cine*, núm. 59-60, el rodaje duró un año porque era en color y escatimaban la película (Torres, 1971), 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.

Viajar para seguir viajando, el arte del cine en movimiento

El lapso de veinticuatro horas *Rapsody in Blue – Rhapsody in Bogota*, presentado en escasos 24 minutos incluye, por supuesto, la noche en la vida de la ciudad. Este periplo por el palpitar ciudadano y por sus espacios más significativos hace de este singular cortometraje una obra audiovisual que destaca el viaje como núcleo de la vida urbana, con un valor igual al de la casa de habitación. «La ciudad se impone como unidad indisoluble de “morada viaje”, en el sentido que la pensó desde principios de siglo [xx] Walter Benjamin» (p. 113) nos refiere García Canclini (1996).

Viajamos para ir al trabajo y para volver de él a casa; una vez allí emprendemos ese otro viaje virtual y metafórico frente al televisor o la pantalla del computador. Mientras tanto en las aceras de las calles otros habitantes de la ciudad, que hacen parte de la población vulnerable de

indigentes, «viajan», porque, ¿qué es a fin de cuentas lo que entendemos como «evasión de la realidad» sino un viaje que no busca retorno al lugar de partida? o, como concluye Canclini: «me parece que a veces se viaja para seguir viajando» (p. 113).

En *Rapsodia en Bogotá* tienen secuencias destacadas los medios de transporte.

El personaje bohemio baja de un taxi y da comienzo la narración cinematográfica, los aviones en el aeropuerto dan la partida a este despliegue cinemático. Los buses y automóviles son captados en diferentes recorridos, así como las vías, calles y las incipientes autopistas por donde transitan. Una curiosidad que refuerza la nostalgia se encarna en vehículos de transporte ausentes en la Bogotá de hoy: los trolebuses, que tomaban la energía de líneas eléctricas elevadas, y el tren, que en una hermosa secuencia abandona la Estación de la Sabana como si dejara para siempre la ciudad, algo que al fin de cuentas sucedió, una década más tarde, cuando se impuso el transporte automotor en Bogotá.

El «viaje» de la censura

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.

Los planos generales que muestran los buitrones de las industrias que elevan sus escapes de humo sobre la ciudad fueron cortados y desechados en la versión que se dio a conocer en las salas de cine en 1963. Otras partes que fueron seccionadas para esa ocasión pero que son trascendentales para entender la narrativa cinematográfica de *Rapsodia en Bogotá* son las que por medio de personajes identificados por las acciones que ejecutan: el baño matutino, el trabajo en la oficina, la salida vespertina a pasear por los parques y, finalmente, la intensidad con que disfrutan la noche, (nos) representan a los habitantes de la ciudad con ese poder totalizador que el mejor cine, el realizado por maestros, tiene y del cual *Rapsodia en Bogotá* es una muestra única de arte cinético que muchas ciudades quisieran tener en su vida fílmica.

La recuperación y preservación

De *Rapsodia en Bogotá* 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 y empresas productoras de España y Colombia. Se decidió conformar una copia desde los materiales disponibles, desde la cual se realizarían los procesos para la preservación. Pero antes de dar comienzo al proceso se consultó a la Filmoteca de Catalunya a donde habían ido a parar, según se investigó, parte de los archivos del laboratorio Fotofilm SAE donde por primera vez se procesaron para el revelado y copiado los materiales en soporte fotoquímico de *Rapsodia en Bogotá*. Allí se ubicaron unos materiales bajo el ambiguo título de «documental-Colombia» que una vez verificados resultaron ser los «elementos de tiraje» originales de *Rapsodia en Bogotá*.

Después de la recuperación de los negativos originales de imagen se ordenaron de la forma como se usan actualmente para obtener los nuevos elementos de preservación. En los años sesenta los procesos industriales del cine, especialmente en España, eran artesanales. Para las copias se hacía por un lado el negativo de la imagen normal y por otro los trozos exactos correspondientes a los trucos de encadenados y a los títulos de crédito del principio y de final. Pero esos trucos se hacían solo para cada copia. Lo primero fue integrar en una parte las secciones de los encadenados y de los créditos iniciales y finales con el resto del negativo de imagen. Este soporte

negativo obtenido, con más de 45 años, presentaba una contracción acentuada especialmente en los empalmes, por lo que hubo necesidad de reforzarlos y cambiarlos para disponerlos al paso por la copiadora. Este trabajo de restauración física, que se hace manualmente, ocupó más de cincuenta 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 desencuadre de la imagen. El etalonaje, es decir, la dosificación de color (*grading*), llevó muchas horas para lograr mantener 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 complicado. Fue necesario contemplar para cada plano y cada una de las secuencias la gradación adecuada de color, de manera que se pudiera emular el original y que la luz fluyera de la misma manera en 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 equalización como una armonización con los parámetros actuales de reducción de ruido (sistema Dolby), conservando el original monofónico para no crear distorsiones.

Referencias bibliográficas

- García Canclini, N. (1996). Imaginar la ciudadanía en una ciudad posapocalíptica. En N. García Canclini, A. Castellanos y A. Rosas Mantecón (comps.), *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000* (pp. 107-113). México: UNAM-Grijalbo.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.
- Torres, A. M. (1971). Un español en Colombia: José María Arzuaga. *Hablemos de Cine 59-60*, 20-24.

Ficha técnica (créditos originales)

Ellaby de Colombia Ltda. Jorge Rodríguez J.

Presenta

Rhapsody in Blue

Rhapsody in Bogota

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 –
Secretaría de Tránsito – Casa Conti – Club Lagartos – Ciudad de Hierro –
Ferrocarriles Nacionales

Producción: Francisco Colombo

Escenografía: Ángel Arzuaga

Asistente general de la producción: Pablo Salas

Fotografía: Juan Martín

Realizada por: J. M. Arzuaga

Producido para TVE

José María Arzuaga (1930-1987)

Realizador de cine de origen español (Madrid, 1930-1987), figura clave de la historia de la cinematografía en Colombia, vivió y trabajó en este país durante casi la mitad de su existencia. Al terminar sus estudios medios deambuló por Francia e Italia y, a su regreso a España, tras un paso fugaz por el derecho y debido a su imposibilidad económica para estudiar arquitectura, tomó cursos en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Ingresó al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, IIEC, conocido más tarde como Escuela Oficial de Cine, donde hizo cuatro años de escuela y escribió y dirigió sus dos primeros trabajos: *El solar* y *La cama número cinco*, cuyas temáticas y tratamientos le ocasionaron más de una suspensión. Sus continuos enfrentamientos con las directivas del Instituto y lo indómito de su carácter hicieron que Arzuaga decidiera venir a Colombia, sin tener ningún trabajo ni conocer a nadie, país al que llegó en 1960. Trabajó en lo que pudo y, como socorrida anécdota, cuando estaba a punto de ser camarero, hizo la asistencia de dirección de *Confidencias sobre nuestros hijos*, corto de Gonzalo Canal Ramírez. Su primer largometraje, *Raíces de piedra* (1961-1963), resultó de un proyecto del que le habían encargado solo la revisión del guion. Escribió *Septiembre*, un guion para largometraje que nunca realizó, y se vinculó como director de cortos comerciales a la empresa Cinesistema, hasta que *Raíces de piedra* estuvo terminada. La censura oficial requirió la mutilación de ocho escenas; incluso tras los recortes los circuitos comerciales nacionales mostraron reservas para exhibirla. Arzuaga continuó con los cortos publicitarios y, por contraprestación de trabajo, logró que Cinesistema participara en *Rapsodia en Bogotá* (1963). Su segundo largometraje, *Pasado el meridiano* (1967), fue rodado durante los fines de semana de cinco meses consecutivos; esta película, de nuevo, fue víctima de la censura, pero no sólo en Colombia sino también en España. Arzuaga se relacionó con realizadores colombianos que, como él, se interesaban en un cine que fuera más allá de lo comercial: Carlos Álvarez, Diego León Giraldo, Gabriela Samper y Luis Ernesto Arocha colaboraron en la película inconclusa *El cruce* (1969), que buscaba mostrar distintas posiciones en torno a la muerte de un gamín en una esquina bogotana. Con la llegada del «sobreprecio» (cortos nacionales que acompañaban la exhibición de largos extranjeros) se convirtió en un prolífico realizador del «género»; hizo alrededor de treinta cortos, tanto documentales como argumentales. Su largometraje argumental policíaco *Pasos en la niebla* (1977), proyecto comercial, no contó con el favor del público. Fue también escultor, pintor, especialmente al óleo, y escenógrafo: *La pobre viejecita* (1977), de Fernando Laverde. Dictó cursos de guion y dirección y dejó unos diez guiones para largometrajes y muchos otros para cortos, que permanecen inéditos: *Septiembre* (1961), *Guerra verde* (1968), *Hoyo 19* (1970), *Tres cosas hay en la vida* (1975), *Secuestro* (1977), *Dulce muerte* (1980) y *El basurero* (1981). El medio argumental *El doble* (1984) fue su último trabajo para el cine colombiano. Murió una tarde de verano madrileño, durante la siesta, a los pocos días de haber llegado de Colombia.

***Raíces de piedra:*
dobles recorridos
por la urbanización de Bogotá**

Por Óscar Iván Salazar Arenas



No me considero un experto en cine, por lo cual los comentarios que pueda hacer para introducir una película como *Raíces de piedra* provienen más bien de fuera del campo de los estudios sobre cine. Se trata de la lectura de un espectador medianamente informado que encuentra en esta película elementos para alimentar algunas inquietudes intelectuales: la experiencia de la vida urbana, la materialidad de la ciudad, su historia, los sujetos que la habitan. Pocas películas colombianas de la década de 1960 se prestan para estas reflexiones y tal vez una de las más importantes sea, precisamente, *Raíces de piedra*. La lectura que propongo aquí es la de un conjunto de dobles recorridos: el deambular por la ciudad de un obrero y un ladrón; la doble trayectoria de la modernización material y el incremento de la pobreza urbana; el movimiento de los conflictos psicológicos de los protagonistas, que corre paralelo a su deambular por la ciudad.

En cuanto a lo que sabemos de esta película y lo que se ha escrito

sobre ella, los trabajos de Martínez Pardo (2006) y Durán Castro (2006), publicados en *Cuadernos de Cine Colombiano*, sintetizan muy bien el contexto histórico, importantes detalles de su producción y hacen un repaso a las entrevistas y artículos de crítica de cine que se refieren a la obra cinematográfica de José María Arzuaga. Dentro de lo que se dice de manera recurrente sobre esta película está el tema de la censura de la cual fue objeto en su momento, con el argumento de que «falseaba la realidad» (Martínez Pardo, 2006, p. 25) y el problema del doblaje de los diálogos con voces españolas, entre otros aspectos. Martínez resalta cómo los esfuerzos de Arzuaga por hacer cine siempre estuvieron marcados por la dificultad, como si cayera sobre él un sino de «artista maldito». Además de la censura, que retrasó dos años la proyección pública y comercial de la película y demandó el recorte de nueve escenas, *Raíces de piedra* no tuvo éxito comercial. Sin embargo, obtuvo premios y reconocimiento internacional en tres festivales, algo que no tenía precedentes en la historia del cine colombiano (Moreno Gómez y Torres Moya, 2005, p. 47).

Desde una perspectiva distinta a la de quienes se centran en los aspectos técnicos, Andrés Caicedo en *Ojo al Cine* (1999) durante la década de 1970 resaltó el gran valor de la película por sus virtudes argumentales y fotográficas. Basada en un guion original de Julio Roberto Peña y con la fotografía de Abdú Eljaiek, la película se centra en las contradicciones, conflictos y dramas del ser humano

enfrentado a la ciudad moderna. *Raíces de piedra* se distancia del melodrama, que en los años sesenta ya era imperante en el cine comercial que se veía en Colombia, proveniente de países como Estados Unidos, México y Argentina. Se trata de una película trágica que se concentra en «la cultura de la locura y de la crueldad» (Caicedo, 1999, p. 284) y se mueve entre la espectacularidad de la modernización material de edificios y avenidas y las condiciones de vida de los habitantes de un barrio pobre al sur de la ciudad, que a la vez sufren injusticias y dependen del proceso de urbanización de la ciudad formal y moderna.

Algunos autores han visto en *Raíces de piedra* influencias del neorrealismo italiano, por ejemplo en la coincidencia de la búsqueda de empleo de Clemente con el protagonista de *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica (Durán Castro, 2006, p. 49). En contraste, otros polemizan con esa postura y señalan la imposibilidad de que Arzuaga hubiera hecho una película neorrealista, debido a las condiciones de su realización, la censura y nuestro contexto local particular (Suárez, 2009, pp. 142-145). Al margen de estas polémicas y los debates especializados sobre sus influencias estéticas, el espectador puede encontrar un relato estructurado sobre los recorridos de los personajes protagónicos que se organizan en torno a la creciente separación de la ciudad entre polos ricos y pobres que por ese entonces comenzaba a transformar la forma de la ciudad y a marcar la tendencia de su desarrollo posterior. Entre las décadas

de 1950 y 1960 Bogotá tuvo las tasas de crecimiento más altas de toda su historia, lo que desbordó los servicios públicos y la oferta de vivienda, entre otras cosas. En *Raíces de piedra* es central, precisamente, el drama de un padre de una familia pobre que trabaja en el sector de la construcción.

La película de Arzuaga nos muestra una ciudad escindida, en un proceso de fragmentación social y espacial que no solo se refiere a la separación de barrios ricos y pobres o al sur y al norte de la ciudad. También muestra las diferencias entre el mundo masculino del trabajo en la construcción y las labores femeninas y de niñas y niños en los chircales y el barrio; están presentes las tensiones culturales entre las curaciones tradicionales para la locura y los delirios y la medicina moderna, inaccesible para los más pobres debido a los costos y la ausencia de sistemas de seguridad social. Otra ruptura igualmente trágica es la separación moral entre el obrero honrado que muere «como un burro viejo», cumpliendo el designio de Firuláis, un ladrón que pierde sus habilidades y fracasa en su intento por conseguir dinero para curar a Clemente.

En cuanto a los recorridos de los personajes protagónicos la película tiene dos partes claramente diferenciadas: primero, el trasegar de Clemente entre la ciudad moderna y el barrio de chircales, inicialmente trabajando en la construcción de los edificios modernos, luego la búsqueda de un nuevo empleo y, finalmente, enfermo y delirante, su regreso al barrio, de donde no volverá a salir. En

esta parte vemos los nuevos edificios del centro de la ciudad, el parque Nacional, la carrera Décima y una secuencia que conecta la grandiosidad de la modernización material con la pequeñez y la soledad de un hombre desesperado y enfermo, como si fuera aplastado por esa ciudad que él mismo ayudó a construir. Esta escena es resaltada por Andrés Caicedo como una de las mejor logradas, ya que invierte el sentido del interior y el exterior, de la ficción y la realidad, al mostrar a Clemente convulsionando y luego desmayado en el andén, pero visto a través de la vitrina de una agencia de viajes, mientras los peatones siguen circulando a su lado indiferentes.

El segundo recorrido muestra otra faceta de la ciudad a través de Firuláis, el ladrón que frecuenta lugares populosos donde puede hurtar billeteras y hacer de las suyas: el estadio, el mercado, el terminal de buses que funcionaba sobre la avenida Caracas, frente al parque de Los Mártires. Tras la caída de Clemente de un barranco cerca al barrio Firuláis inicia otro recorrido para conseguir dinero para las medicinas de Clemente; pierde su habilidad de raponero, quizás se arrepiente de robar, intenta quitarle a una señora su cartera y es perseguido por las calles del centro hasta que la policía lo atrapa y lo lleva preso. Tras salir de la cárcel, y con el dinero que le ha regalado un borracho, regresa al barrio para encontrarse con lo vano que ha sido su esfuerzo. Al parecer, las alternativas al vacío de sentido son la locura, la resignación e incorporación

a un mundo impersonal, cruel y anónimo o la muerte.

Uno de los aspectos más notables de *Raíces de piedra* es la conexión entre el mundo material y el mundo interior de los personajes. La exterioridad que imponen la ciudad moderna con sus edificios espectaculares y el barrio de chircales con sus viviendas miserables están vinculados a la falta de sentido, la crueldad y el sufrimiento, primero de Clemente y después de Firuláis. Ni siquiera el ladrón escapa al vacío de sentido, aunque al comienzo de la película se jacte de no estar matándose para conseguir el pan como lo hace el obrero. Tanto Clemente como Firuláis deben soportar solos el vacío existencial, la sobrecarga emocional y el delirio que la vida urbana les ha impuesto. Aún cincuenta años después se trata de una reflexión vigente y además rara en nuestra cinematografía: con *Raíces de piedra* el cine colombiano comenzó a pensar en las relaciones entre la ciudad material y la experiencia subjetiva de las personas que habitan una urbe moderna y caótica.

Los recorridos de Clemente y Firuláis escriben un destino trágico en las calles de la ciudad y recuerdan el llamado de Michel de Certeau (1996) por comprender la manera en que los caminantes escriben la ciudad al recorrerla, por medio de un texto efímero que también es una forma de creación poética. Aún en medio de la tragedia en *Raíces de piedra* los espectadores seguimos este doble recorrido urbano, desde una perspectiva que cuestiona la modernización material de la ciudad

como un proceso incapaz de borrar o siquiera ocultar la pobreza. Plantea las contradicciones e injusticias que se les imponen al obrero y al ladrón y nos muestra la coexistencia de diferentes realidades urbanas. Hay una mirada compleja sobre la experiencia de vivir en una ciudad, lejos del evolucionismo unilineal implícito del discurso del progreso y de la simple celebración de la modernización.

Volver a esta película casi medio siglo después de su realización es una manera de hacerle un homenaje y, acaso, una forma de justicia con Arzuaga, los caminantes anónimos de la ciudad, los miles de «clementes» que la han construido y los miles de «firuláis» que rondan las calles. Hay que dejarse llevar por el relato a pesar del doblaje de voces españolas, hay que apreciar su fotografía, las imágenes de las calles y edificios, pero también de los chircales y los ranchos miserables. Antes que tratarse de una película que falsee la realidad de la ciudad es una pieza en la que podemos buscar parte de las memorias subalternas de la Bogotá moderna que se produjo comenzando la segunda mitad del siglo pasado.

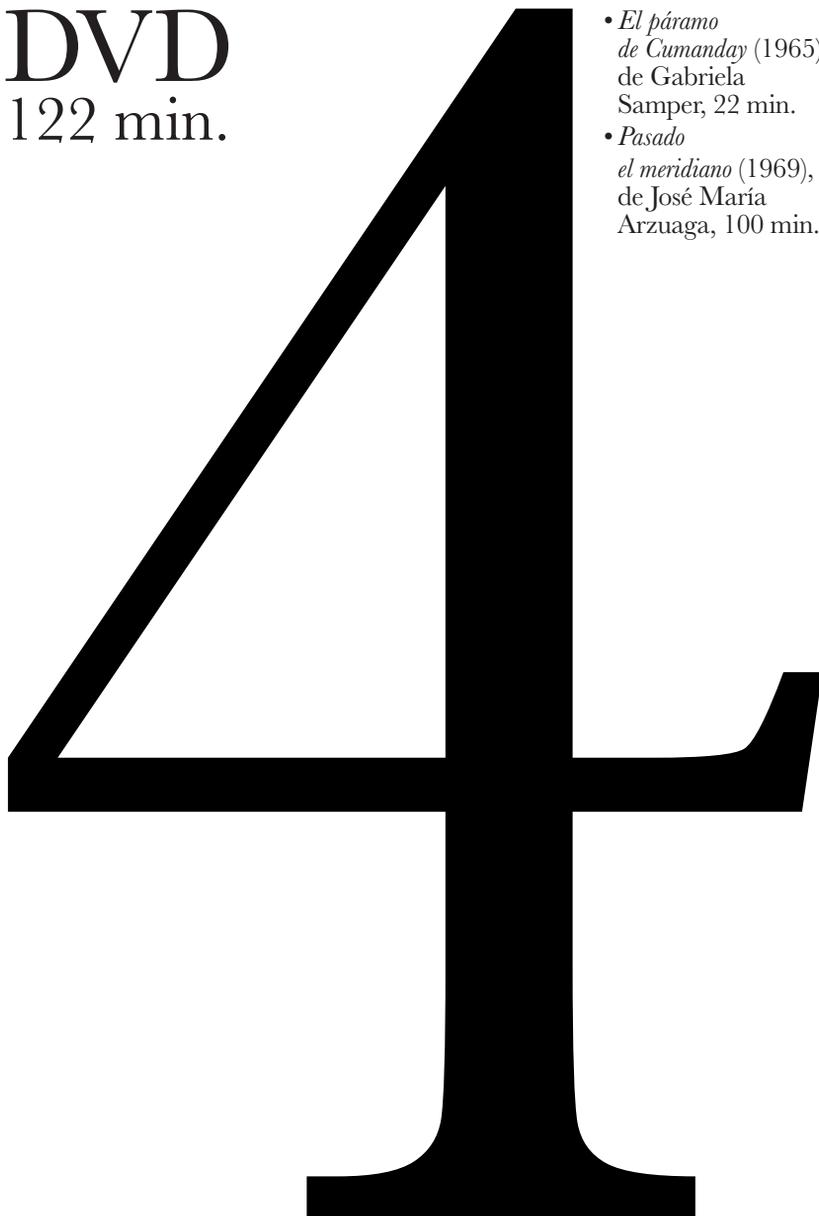
Referencias bibliográficas

- Caicedo, A. (1999). *Pasado el meridiano y Raíces de piedra* de José María Arzuaga. En: L. Ospina y S. Romero Rey (eds.), *Ojo al cine* (pp. 283-292). Bogotá: Norma.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Durán Castro, M. (2006). Bogotá en la mirada de José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano 8*, 40-53.
- Martínez Pardo, H. (2006). José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano 8*, 20-39.
- Moreno Gómez, J. A. y Torres Moya, R. A. (2005). *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle.

Ficha técnica
Título: Raíces de piedra.
Año: 1962.
Duración: 79 min.
Dirección: José María Arzuaga.
Guion: José María Arzuaga, Julio Roberto Peña.
Producción: Julio Roberto Peña.
Fotografía: Felipe Frías M., Abdú Eljaiek.
Cámara: Felipe Frías M., Graco Amaya.
Montaje: José María Arzuaga.
Sonido: Isaza.
Música: Javier Jaramillo.
Otras menciones: argumentos-textos: Julio Roberto Peña; producción ejecutiva: Rafael Rodríguez R.; jefe de producción: Gilberto Guzmán; laboratorista: Manuel Martínez; ayudante de laboratorio: María de Alejo, fotofija: Abdú Eljaiek; sonido final: Sincronía.
Productor: Cinematográfica Julpeña.
Elenco: Max Castillo, Luis E. Pachón, Lilia Cerdeño, Luis Hernández, Justo Murcia, Cecilia Rueda, Mariela Pinzón, Hubert Koch, Emma Linares, Ciro Fernández, Rita Morán, Juan Belmonte, Olga Arana, Pedro Mosquera, Mario Rosas, Amparo Valencia.
Género: drama.
Sinopsis: barrio de chircaleros (fabricantes artesanales de ladrillo) al sur de Bogotá, una de las zonas más deprimidas de la ciudad. Un albañil y su familia conviven con un vecino dedicado al robo callejero. El albañil cae gravemente enfermo y su amigo enfrenta todo tipo de infortunios tratando de conseguir el dinero para las medicinas. Cuando por fin logra comprarlas y llega al barrio es muy tarde, su amigo ha muerto.
Premios: 1963 – Sestri levante, Italia – Premio Especial del Jurado. 1963 – III Festival de Arte, Cali, Colombia – Mejor Película. 1963 – IV Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia – India Catalina. 1963 – XVI Festival de Locarno, Suiza – Diploma de Honor.

DVD
122 min.

- *El páramo de Cumanday* (1965), de Gabriela Samper, 22 min.
- *Pasado el meridiano* (1969), de José María Arzuaga, 100 min.



El páramo de Cumanday **de Gabriela Samper y Ray Witlin**

Por *Mady Samper*



Gabriela Samper fue una mujer comprometida con su arte. En el documental de *El páramo de Cumanday*, al igual que en toda su obra cinematográfica, vemos cómo ella, con su gran sensibilidad, reflejó la realidad de un país y sus gentes. Descubrir y explorar son las tareas que Gabriela se propone al iniciar los trabajos de investigación, escritura del guion y filmación de este documental; comparte la realización del film con el gran camarógrafo y director de fotografía Ray Witlin. Estos dos pioneros del cine documental en Colombia siguen paso a paso la tradición Flaherty, se internan en la cordillera Central, en el parque de los Nevados, viven con los campesinos durante un año entero. Gabriela plasma en su guion esa realidad que vive el arriero de las montañas de Caldas de la forma más sincera y respetuosa. Devela el alma de sus personajes, su cultura y una tradición pronta a desaparecer. Gabriela, como directora, sugiere no impone. De esta manera ella abre una puerta a la creatividad. Sale la esencia de los

personajes, la esencia de lo verdadero. «Dejarlo ser» y estar listo para escuchar, registrar y aprender de estas nuevas culturas o formas de concebir la vida. Como lo decía Robert Flaherty:

La expresión que he escogido es «no preconcepción», palabras de un explorador. La no preconcepción es la precondition para descubrir, ya que es un estado mental. Cuando usted no preconice entonces va hacia el encuentro. No hay nada más que usted pueda hacer; comienza a explorar (Flaherty, 1960, p. 10).

Recoger las tradiciones que están llamadas a desaparecer ha sido la meta que se fijó Gabriela Samper al dedicarse al cine. Ella estuvo empeñada en realizar unas crónicas cinematográficas captando fielmente lo que queda de nuestras viejas tradiciones y costumbres para formar un archivo etnográfico. Con esta inquietud Ray y Gabriela viajaron a Manizales donde recolectaron leyendas, entre las cuales escogieron la del páramo de Cumanday, tradicional de los arrieros. Para los diálogos de los personajes Gabriela rescató en el guion toda clase de dichos, adagios, coplas y proverbios que ya han desaparecido de la cultura popular. Se trata de una exhaustiva y lograda investigación de la tradición oral y musical de esta región del país. La música del documental es una danza de fines del siglo XIX, inédita hasta el momento en que se grabó en el desaparecido pueblo de Armero, Tolima. Este pasillo lento fue interpretado por el conjunto Lluvia

de Recuerdos, dirigido por el usurero, que era el flautista de la agrupación, el peluquero del pueblo tocaba el tiple, el tendero la guitarra y el organista de la iglesia la segunda flauta. Para el papel protagónico del niño arriero, al inicio, los realizadores escogieron a un niño «gamín» de las calles de Bogotá, pero él no logró sobrepasar las penurias de la altura de los nevados ni la difícil topografía, hazaña que los dos realizadores lograron llevando el equipo de cine a cuestas. Gabriela, con la grabadora Nagra, también ayudó con el sonido. Ray y Gabriela formaban todo el equipo de filmación en esta región inhóspita del país. La hermosa fotografía de Ray Witlin logra plasmar el ecosistema del Nevado del Ruiz, paisaje que ya ha desaparecido por el calentamiento global. Para encarnar los personajes del docudrama finalmente se escogieron los mismos campesinos del alto nevado como actores naturales. Gabriela dirigió la puesta en escena. Estos moradores de los páramos no conocían ni siquiera la televisión, nunca habían estado frente a una cámara. Cuando Gabriela y Ray terminaron la película se remontaron a las montañas nuevamente con todos los equipos de proyección para mostrarles el trabajo. Fue una experiencia única para Gabriela. Ella contaba que los protagonistas de *El páramo de Cumanday*, extasiados, conocieron las primeras luces del proyector de cine y por arte de magia se vieron a ellos mismos encarnar los personajes de su propia historia.

Era primordial indagar en las raíces ancestrales de su pueblo, no irrumpir

ni violentarlos con la cámara ni con ideas preconcebidas en el momento de filmar y en todo el curso de la realización del film. La cámara de Ray Witlin no es extraña para los campesinos del páramo, se convierte en parte de su vida diaria. Quizás estas palabras de Flaherty encierran la fórmula que Gabriela Samper siguió para realizar su cine:

No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos... Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no solo su carácter sino también el pueblo mismo... (Flaherty, citado en Barnow, 1993, p. 45).

Gabriela quiso rescatar toda esa tradición, pronta a desaparecer del pueblo colombiano. En sus películas *El páramo de Cumanday* y *El hombre de la sal* dejó plasmada la vida del arriero, de don Marcos Olaya, con su trabajo ancestral de «elaboración» la sal como lo hacían los antiguos chibchas en la sabana de Bogotá. Registró la dulzura y amor que tenía este campesino por su oficio. Cada vez que las nuevas generaciones vean las películas de Gabriela no se van a olvidar de los dichos y proverbios de don Marcos Olaya: «¡Me faltan diez para comprar mi reloj! ¡Y como no tengo reloj... Veo la hora en la torre de la iglesia de Sesquilé... ¡Que allá tampoco hay reloj!». No se van a olvidar las tradiciones populares al ver el *Festival folclórico de Fômeque*, donde en una fiesta

popular un hombre a caballo logra quitarle la cabeza a un pobre gallo colgado de un palo, tampoco borrarán de su memoria los pasos ancestrales del baile del torbellino ni los instrumentos musicales usados en estas festividades como son la carraca de un burro y el armadillo que sirven como soportes rítmicos.

Gabriela Samper fue una mujer valiente que sentó precedentes con respecto al papel de la mujer en la sociedad, sus reivindicaciones y su contribución a la vida política y cultural del país. Asumió riesgos, excomuniones, ostracismos y hasta persecuciones injustas: fue apresada bajo la acusación de pertenecer a una célula del Ejército de Liberación Nacional.

Tiempos oscurantistas, años de persecuciones a gentes de todos los estratos sociales: artistas, intelectuales, campesinos, indígenas. Colombia fue uno de los primeros países de América Latina en dónde se instauró la tenebrosa Operación Cóndor. Después de probar su inocencia a Gabriela Samper se le revocó el auto de detención y salió libre de la Cárcel Nacional de Mujeres el 16 de noviembre de 1972. En una carta desde la cárcel escribió:

Hace siete años cuando hice la película *El páramo de Cumanday* nunca pensé que esos textos podían decir lo que muchas líneas no expresan: «Yo no soy el fantasma del páramo, el verdadero fantasma es el miedo»... En ese momento no sabía lo que estaríamos

viviendo, pero la frase se vuelve significativa ahora que se trata de amedrentarnos sistemáticamente... El miedo es el fantasma que se quiere imponer en Colombia y ese es el fantasma que tenemos la obligación de hacer desaparecer...

No cabe duda de que las anteriores palabras fueron visionarias, el conflicto que se vive actualmente en Colombia lo confirma.

Referencias bibliográficas

- Flaherty, E. (1960). *The odyssey of a filmmaker: Robert Flaherty's story*. Urbana (Illinois): Beta Phi Mu.
- Barnow, E. (1993). *Documentary: A history of the non-fiction film* [1974] (2nd ed. rev.). Oxford: Oxford University Press.

Ficha técnica
Título: El páramo de Cumanday.
Año: 1965.
Duración: 18 min.
Dirección: Gabriela Samper, Ray Witlin.
Guion: Gabriela Samper, Ray Witlin.
Sinopsis: a través de una leyenda originaria de la cordillera Central se cuenta la lucha del hombre ante la naturaleza inhóspita y desafiante del páramo del Ruiz. Se escogieron tres personajes del lugar, un arriero tradicional, el caporal y el sangrero.

Gabriela Samper (1918-1974)
Directora de cine y teatro. En 1928 ingresó al Gimnasio Femenino de Bogotá, donde estudió hasta 1936, cuando se graduó en la primera promoción de bachilleres de aquel colegio. Viajó a Europa y a Estados Unidos, donde estudió Literatura Inglesa y Cuento Corto en la Universidad de Columbia en Nueva York. En la Academia Bodenwiser hizo entrenamiento en danza moderna y estudió Filosofía y Letras en la Universidad Nacional de Colombia. En 1958 ingresó al grupo de teatro El Búho. En 1963 fue nombrada directora del Teatro Cultural del Parque Nacional. Escribió varios guiones y dirigió obras infantiles para la televisión nacional, con predilección por los temas históricos y culturales. En 1972, mientras se desempeñaba como directora de divulgación cultural del Instituto Agustín Codazzi, fue detenida por supuestas actividades subversivas. Al año siguiente fue a EUA, donde dictó cátedra sobre las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica. Su interés por los elementos autóctonos y el rescate de expresiones culturales del folclor y de la tradición colombiana quedó plasmado en varias de sus películas. Escribió varios cuentos cortos, publicados después de su muerte en el libro <i>La guandoca</i> .
Filmografía (selección)
<i>El páramo de Cumanday</i> (1965), 22 min.
<i>Historia de muchos años</i> (1965), 12 min.
<i>Una máscara para ti, una máscara para mí</i> (1967), 19 min.
<i>Ciudades en crisis ¿qué pasa?</i> (1967), 21 min.
<i>Festival folclórico de Fómeque</i> (1969), 12 min.
<i>Los santísimos hermanos</i> (1969), 12 min.
<i>El hombre de la sal</i> (1969), 12 min.

«Ya verán»: un recorrido por la historia de la crítica a *Pasado el meridiano*

Por María Antonia Vélez Serna



Siempre habrá revaluaciones... Ya verán
José María Arzuaga, 1984

Pasado el meridiano (Arzuaga, 1965) se ha vuelto casi un tópico, a la modesta escala colombiana, cuando se habla de las «equivocaciones» históricas de la crítica, que resucita los gastados esquemas del artista incomprendido por su época, «el adelantado». En esta exposición intentaré esbozar una historia del juicio crítico sobre esta película, y poner de relieve algunas líneas argumentales que operan en este proceso.

La película, realizada «con las uñas» por José María Arzuaga, español radicado en Colombia, se rodó en 1965 en los fines de semana, dado que el fracaso económico de su primer largometraje, *Raíces de piedra*, había condenado al director a tomar uno de esos trabajos que odian aquellos con ínfulas de artista. Arzuaga trabajaba, y trabajaría por mucho tiempo más, haciendo cuñas publicitarias sin ninguna pretensión; a la menor oportunidad se quejaba de este ultraje que, según él, secaba sus energías creativas. Sea como sea, le dejaba poco tiempo para el rodaje

y así, penosamente, pudo terminar *Pasado el meridiano*, solo para encontrar que no podía exhibirla por decisión de la junta de censura. El director ya había chocado con esta represión oficial en su anterior película, que había sido censurada por «distorsión malintencionada de la realidad nacional» (en ella se llamaba la atención sobre las condiciones de vida de los chircaleros al sur de Bogotá) y había sido exhibida solo en cine clubes. Afortunadamente por aquella época el movimiento cineclubista estaba en pleno apogeo, porque ese sería también el destino de *Pasado el meridiano*.

Antes de su estreno oficial la película estaba envuelta en una polémica. Esto no fue del todo malo, porque al menos sirvió para llamar la atención sobre su existencia. En mayo de 1966 se realizó en Ibagué un festival de cine que estuvo a punto de quedarse sin premiación porque la junta no permitía exhibir la cinta de Arzuaga. Al fin se proyectó y no ganó nada; al contrario, el reportero de *El Tiempo* cuenta que el público silbó en una escena, porque era «demasiado prolongada y monótona». Según este reportero y crítico de cine, Miguel Ayuso, la película carecía de profesionalidad tanto en técnicos como en actores, por lo que decepcionó al público que, a raíz del escándalo, tanto se había interesado por verla. Ayuso publica, entonces, la siguiente nota:

El desarrollo quiere ser realizado con un lenguaje nuevo en el cine pero sin lograrlo. La primera

parte tiene un ritmo demasiado rápido, los encuadres no son buenos y la fotografía resulta muy deficiente en todo el filme. Los diálogos, si así pueden llamarse, son confusos y faltos de realidad. En la segunda parte decae y se vuelve más pesado, especialmente en la escena del cementerio. En el lance amoroso vimos, más que inmoralidad, vulgaridad en grandes cantidades. La dirección mala desde todo punto de vista. La cámara de Martínez inferior a la calidad que este joven da en los documentales. En la interpretación, Henry Martínez se ajusta un poco más que en el «Suicida» (*El suicida*, 1965), pero le falta mucho oficio. En resumen, otra película de 16 mm ampliada a 35 y que no favorece a nuestra industria (Ayuso, 1966, p. 16).

Esta opinión, y tal vez la del público que silbó en la sala del festival, sería la que se consolidaría en el imaginario de los historiadores cuando refieren la crítica contemporánea de esta película. Sin embargo, dista mucho de ser una opinión unánime; cuando menos el comentarista de *Cromos* le reconocía sus valores y un grupo de jóvenes realizadores, más tarde conocidos como «los marginales», quedarían profundamente impresionados por la obra de Arzuaga. Se trata, sobre todo, de Gustavo Barrera, Diego León Giraldo y Carlos Álvarez. Álvarez citaría luego a *Pasado el meridiano* entre las influencias capitales de su producción; todos ellos trabajarían para Arzuaga en otro proyecto llamado *El cruce*, que

nunca llegó a terminarse. De otro lado, se ha dicho que «nuestros tres o cuatro historiadores cinematográficos siempre han valorado a Arzuaga» (Laurens, 1984, p. 1), donde no queda muy claro de cuáles historiadores se habla, sabiendo que los primeros que vienen a la memoria, Hernando Salcedo Silva y Martínez Pardo, tuvieron pocas cosas buenas que decir sobre la película.

Después de languidecer en los cineclubes por un tiempo *Pasado el meridiano* cae en el olvido. Es a mediados de los setenta cuando la famosa revista del famoso Cine Club de Cali, *Ojo al Cine*, redescubre en su primer número a José María Arzuaga, reconociéndole una posición legítima y única en Colombia, dentro de la «política de autor» con que Caicedo y Mayolo pretendían, tal vez, repetir la Nueva Ola. Pero la revisión de Andrés Caicedo a *Pasado el meridiano* dista de ser elogiosa, concluyendo que «a nivel de objetos y figuras, el mal gusto triunfa por la vía del absurdo» (Caicedo, 1974, p. 72). Caicedo hace un movimiento interesante, que consiste en unir lo que no le gusta (la mala factura, el desorden) con lo que le gusta («el potencial insólito», su percepción humanista), dilucidando una especie de «método de la falta de método», en el cual se «utiliza sistemáticamente la acción del azar». Para el escritor caleño, es la forma misma la que construye la atmósfera y, finalmente, el argumento de la película, ya que narrativamente es más bien pobre. Sus objeciones, sobre todo, giran en torno a la incomodidad, la falta de legibilidad de

la narración y una permanente ambigüedad y superficialidad de las relaciones mostradas que impiden, digamos, sacar conclusiones más importantes. Este problema se debe, justamente, a esa ausencia de método o a ese método antimetódico, que de manera paradójica parecería ser promisorio.

El peso de la humilde pero ambiciosa *Ojo al Cine* dentro del ámbito crítico nacional puede ejemplificarse por la inserción de la figura de Arzuaga dentro del magro canon de nuestra cinematografía. Tal vez hay que conjeturar también que hacia los ochenta hay ya otra generación de críticos y de cineastas, entre los que se cuentan Carlos Álvarez y el influyente crítico medellinense Luis Alberto Álvarez, defensor, aunque moderado, de Arzuaga. Así, asistimos a la tercera etapa histórica de la recepción crítica de *Pasado el meridiano*: su consagración institucionalizada. Se puede citar como muy sintomática la edición, en 1982, de uno de los *Cuadernos de Cine Colombiano*, de la Cinemateca Distrital, dedicado al director. En el ochenta y tres Luis Alberto Álvarez escribe en *El Colombiano* lo siguiente:

Si el cine que José María Arzuaga hizo en los años setenta (*Pasado el meridiano* y *Raíces de piedra*) no tuviera la desventaja de defectos técnicos que lo hacen fatigoso de ver, podría ser algo así como los clásicos del neorrealismo, un cine que podría presentarse una y otra vez, porque sus historias son legítimas, y porque sus personajes, captados hace tres décadas, son

todavía auténticos y convincentes, porque sus soluciones visuales, su puesta en escena y los ambientes que describe son la más auténtica Colombia (Álvarez, 2005, pp. 7-8).

Así se consagra la tradicional lectura de *Pasado el meridiano* dentro de los códigos del neorrealismo, que para ese entonces ya había sido criticada por Martínez Pardo. En su insoslayable *Historia del cine colombiano*, de 1978, este historiador y crítico no perdonaba a Arzuaga sus «defectos técnicos» y lo acusaba además, un poco como Caicedo, de reducir un discurso con posible contenido social crítico a un melodrama con un montón de arquetipos y forzamientos. ¿Es neorrealista *Pasado el meridiano*? Lo cierto es que Arzuaga era un sincero admirador del movimiento italiano y su película favorita era *Umberto D.*

Pero, aún así, ¿eso la hace una buena película? Las respuestas tal vez dependen mucho de la definición de neorrealismo que se dé, así como depende de que se considere la calidad técnica de la película como «defecto» o como «estilo». Sería absurdo acusar a los críticos que atacaron la película de ignorantes o anacrónicos, si se piensa que hace menos de una década se estaba dando una discusión en los mismos términos alrededor del movimiento danés Dogma 95.

En todo caso, a nuestros días *Pasado el meridiano* ha llegado totalmente rehabilitada y encumbrada incluso en esa especie de *Top 10* que hizo la revista *Credencial* en 1999. En ese momento Enrique Pulecio afirma:

Hoy podemos reconocer en ella una obra redonda, un universo completo, cerrado sobre sí mismo, creado y expresado con una gran economía de medios, con sus deficiencias técnicas, es cierto; pero a quién le interesa eso, cuando la obra es completamente válida y transparente al hacerse contestataria frente a una moral moderna —neoliberal se diría hoy (Pulecio, 1999, p. 11).

Ese cambio de posición al parecer es el que se ha transmitido a nuevas generaciones de realizadores y críticos, si se tiene en cuenta que, por ejemplo, este año el festival de video Toma 5 dedicó un día a homenajear a José María Arzuaga como «director estrella».

A partir de esta cronología fragmentaria sería posible señalar dos ejes principales de discusión en torno a *Pasado el meridiano*. En la primera referencia que hemos tenido en cuenta ya aparecen ambos: por un lado, el problema moral y político, planteado por la censura (que se suponía moralista, pero era además claramente reaccionaria) y, por otro lado, el problema técnico, señalado por el crítico de *El Tiempo*. En cuanto al primer aspecto, es interesante el señalamiento que hace Martínez Pardo, que reclama a la película el haber desvirtuado su contenido crítico; es curioso que un cineasta tan politizado como Carlos Álvarez no hubiera encontrado el mismo defecto. Así pues, primero censurada, con la excusa de una escena sexual, pero tal vez en realidad por exponer en tono

crítico las desigualdades cotidianas, el sufrimiento callado de un trabajador y el estrambótico derroche de sus patronos, la película fue después vapuleada por no haber ido más lejos. Quizás es un símbolo de la mansedumbre política del cine actual el que esta película haya recuperado su estatus de beligerancia.

En cuanto a la factura técnica es claro que el criterio es más bien caprichoso y depende de los gustos de cada director. A Andrés Caicedo, como a los cineastas de la Nueva Ola, le gustaba el buen cine de Hollywood, la narración sin trabas, la calidad sin pretensiones; le gustaba el ritmo bien llevado y de las películas de Antonioni prefería *Blow-up*. En cambio a Luis Alberto Álvarez debemos en parte el descubrimiento de Víctor Gaviria y la valoración de mucho cine latinoamericano que se plegaba menos bien a los modelos de perfección «sin costuras» de Hollywood. El uno privilegia, entonces, la legibilidad de la narración; el otro, su espontaneidad o realismo. Y por otro lado tenemos a Miguel Ayuso, el crítico de *El Tiempo* en 1966, que se preocupa por las posibilidades de desarrollar una industria cinematográfica nacional. Esta es una perspectiva que regresa de manera cíclica a las discusiones sobre el cine en Colombia y, sin duda, Arzuaga también se planteaba el problema del sostenimiento de la producción o lo que le permitiría dejar de filmar cuñas publicitarias. Pero es sano aquí hacer la pregunta del huevo y la gallina. ¿Hay que formar primero una industria y ella se

encargará de sacar buenos productos? ¿O es la sucesión de buenas películas la que acaba conformando una industria? ¿O es tal vez la formación de un público atento y exigente que reclame una mirada inteligente y propia sobre sus problemas?

Para terminar sería absurdo no ponderar una última posición crítica: la del mismo director, sagaz y sensato en la revisión de su obra. Arzuaga reconocía que su trabajo no era perfecto, pero sabía responder con argumentos inteligentes a las objeciones contra su película. Cuando Mauricio Laurens señala la superficialidad de los diálogos en *Pasado el meridiano* Arzuaga habla de:

Esa lucha del ser con el medio que lo rodea, que se expresa a través de una fraseología vacua y con todo el formulismo que usted menciona, con el ritual de una empresa de publicidad que menosprecia al protagonista (Laurens, 1984, p. 2).

Cuando se le recuerdan las críticas a la calidad técnica Arzuaga sutilmente se desmarca:

En ese momento la serie de preguntas fáciles, artificiales, nos hacen ver que se ha descuidado la forma y la fluidez cinematográfica. Entonces vuelve uno a replantearse los viejos tópicos del cine como algo legible (p. 3).

Arzuaga siempre defendió su trabajo como algo experimental y muy personal, realizado por un puro instinto de autoexpresión. Pero, aunque a veces sus argumentos suenan

a romanticismo trasnochado, al mito del arte autónomo y sobre todo a la detestable idea de que los artistas son seres benditos por el divino privilegio de expresar sus más íntimas pasiones, sin importar si a alguien más le importan un bledo, en realidad el compromiso de Arzuaga es con la sinceridad. Para contar algo, para decirle algo a otra persona, algo que le pueda importar, hay que decirlo con el lenguaje propio, y eso implica transmitir una percepción del mundo que no necesariamente tiene que ser tan fácil de leer según códigos ajenos. Por eso concluyo con una frase de José María Arzuaga:

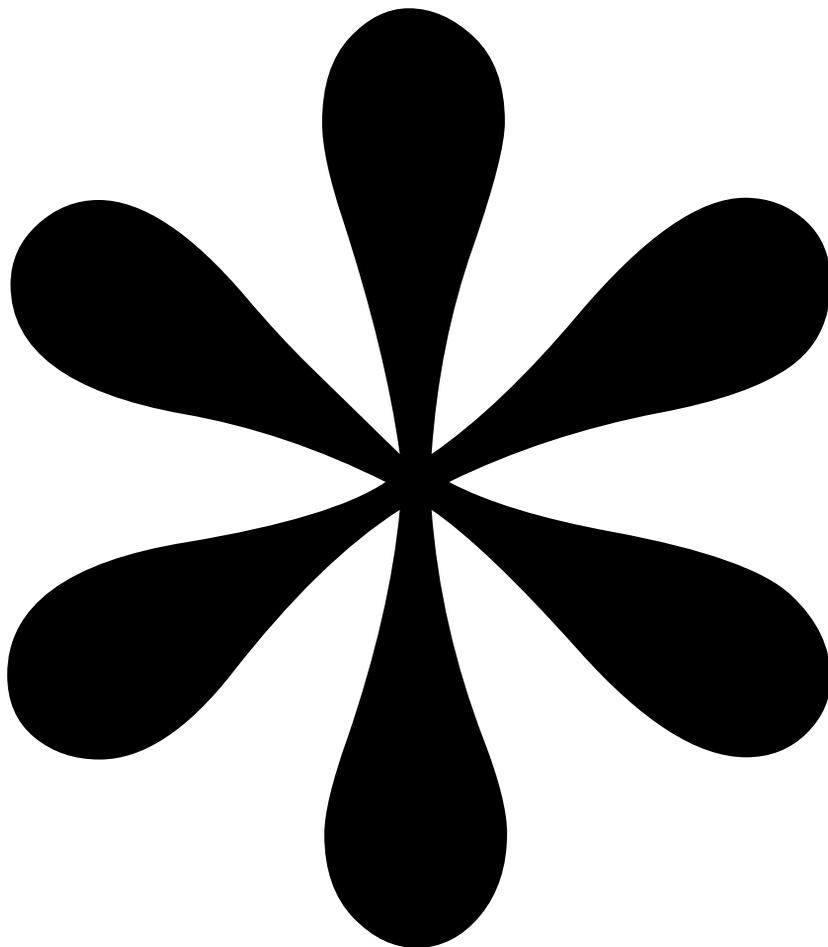
Lo que le falta al cine nacional, al mío y al de los demás, es plantearse el fenómeno de la película como una especie de pensamiento personal, nada tramposo ni artificial. Es que no sabemos ser veraces con nosotros mismos. En pocas palabras, no somos auténticos (p. 3).

Referencias bibliográficas

- Álvarez, L. A. (2005). *Páginas de cine* (vol. 1). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Ayuso, M. (1966). *El Tiempo*, mayo 27, 16.
- Caicedo, A. (1974). *Pasado el meridiano y Raíces de piedra* de José María Arzuaga. *Ojo al Cine I*, 64-73.
- Laurens, M. (1984). Entrevista a José María Arzuaga. *Arcadia va al cine 6/7* (Máquina de Cine, 4, suplemento), 1-3.
- Pulecio, E. (1999). Pasado meridiano [sic]. *Revista Credencial Historia 112*, 11.

Ficha técnica
Título: Pasado el meridiano.
Año: 1966
Duración: 100 min.
Dirección: José María Arzuaga.
Guion: José María Arzuaga.
Producción: José María Arzuaga, Juan Martín B.
Fotografía: Juan Martín B.
Cámara: Juan Martín B., Gustavo Barrera.
Montaje: José María Arzuaga.
Sonido: Ortiz Parra, Contreras.
Música: Carlos Fonten.
Otras menciones: argumentos-textos: José María Arzuaga; producción ejecutiva: Carlos A. Biscione; jefe de producción: Antonio J. Ávila; escenografía: Ángel Arzuaga; vestuario: Tatiana; laboratorio: Fotofilm, Madrid.
Productor: Arpa Films.
Elenco: Henry Martínez, Gladys del Campo, Nury Vásquez, Carlos Biscione.
Género: drama.
Sinopsis: Augusto, ascensorista de una agencia de publicidad, se entera de que su madre ha muerto en el pueblo donde vivía. Pasa una larga y angustiosa jornada hasta obtener el permiso para ir a los funerales, pues lo obligan a ayudar en asuntos de la oficina. Cuando por fin logra viajar el sepelio ha pasado. De regreso unos jóvenes paseantes le ofrecen llevarlo si les ayuda a empujar el carro: lo hace, el carro prende y se aleja dejándolo solo en la carretera. Entre la historia se insertan recuerdos de un breve romance con una amiga, a quien abandona en manos de una pandilla de violadores, y un baño termal familiar.

Selección de películas que
han recibido apoyo a través
de las convocatorias
de estímulos a la producción
audiovisual organizadas
por la Cinemateca Distrital



El cortometraje en la formación del audiovisual

Por *Juan Guillermo Ramírez*

Todo lo que se mueve en una pantalla es cine
Jean Renoir

Desde finales de la década de los años noventa el cortometraje ha experimentado profundas transformaciones que lo han llevado a convertirse por fin en un género audiovisual con entidad y problemática propias. Aumento de la producción, gracias a los estímulos para la realización a través de las convocatorias distritales, la incursión de las tecnologías digitales, la eclosión de festivales especializados, entre otros eventos de exhibición y divulgación, como también la programación de cortos en la Cinemateca Distrital de Bogotá, en su espacio de Encuentros con realizadores, son solo algunos de los aspectos esenciales para entender esta evolución.

Si bien el cortometraje colombiano ya era conocido desde hace décadas, ahora más que nunca queda desligado del hecho de que en sí mismo es una forma de expresión audiovisual que merece la máxima consideración e interés. Una de las características de este género audiovisual, caracterizado por su pequeña duración, es servir como escuela para que muchos nuevos directores de cine se abran paso y puedan demostrar su talento en un cortometraje que les haga posible, posteriormente, acceder a la participación en un largometraje. Un productor difícilmente confía presupuestos de varios millones de pesos y el mando de un equipo de

profesionales de un largo a quien no cuente con una acreditada experiencia en el audiovisual. Es en este punto cuando el cortometraje cumple una función clave como escuela de futuros directores.

El cortometraje presenta las características del director y sirve para que los jóvenes profesionales se introduzcan en la profesión. Para entender el papel que juega el cortometraje conviene tener en cuenta que el sector audiovisual y, en particular, la creciente producción cinematográfica en el país es un campo al que resulta complejo acceder laboralmente. Constituye una operación de alto riesgo por lo que, como es lógico, los productores confiarán todo el aparataje económico, técnico y humano a alguien con alguna referencia concreta y tangible. Un cortometraje, para los productores y organismos públicos, constituye dicha referencia. Aquel que aspire a trabajar de modo más o menos estable en este sector se encontrará con múltiples dificultades añadidas a las propias de integrarse en cualquier campo productivo. Un buen corto constituye una carta de presentación para recorrer las productoras en busca de ayuda y financiación para un largometraje. Un cortometraje es la demostración clara de que el aspirante a director de largos sabe desenvolverse en el universo audiovisual y es capaz de narrar con solvencia. Así, los nuevos realizadores no acceden sino por excepción a la dirección del largometraje sin que previamente hayan realizado un trabajo de menor exigencia económica.

Festivales especializados, programas de televisión, entre otros, son un estímulo para la aparición de nuevos directores formados en la mejor escuela de cine: el rodaje de un corto. Actualmente alguna productora o distribuidora, impulsada por la Ley del Cine, se comienza a fijar en los cortos para descubrir nuevos talentos y atiende a ese trabajo para apostar o no por alguien. La gente se ha dado cuenta de que los directores de hoy son los cortometrajistas de ayer. Un buen cortometraje se convierte en el mejor aval para que posteriormente un productor confíe en el director para acometer proyectos cinematográficos mucho más costosos, en los que todo ha de estar más medido, principalmente a causa de la gran inversión por realizar. Los que quieren dirigir cortometrajes tienen el cortometraje como carta de presentación. Muchos de los cineastas que hoy están en las salas de cine como Luis Alberto Restrepo, Humberto Dorado, Jorge Echeverry, Felipe Aljure, Víctor Gaviria, Jorge Navas, Rubén Mendoza, entre muchos más, han pasado por el cortometraje antes de saltar al largo. Sin embargo, hacer cortometrajes no tiene que ser necesariamente un paso al largo.

Productores y directores otorgan al cortometraje, además, una condición de «escuela». Un campo de narrativa audiovisual en el cual se desarrolla familiaridad con los procesos creativos, técnicos e industriales que serán reproducidos con mayor magnitud en el largo. Los cortometrajes forman parte de la filmografía de los directores como piezas clave de gran interés para

adentrarse en su «mirada» personal. Una larga historia de ficciones breves: la obra de determinados directores no empezó cuando hicieron su primer largometraje sino que se remonta a esos primeros trabajos de menor duración que, en algunos casos, pueden ser tan determinantes y definitorios de lo que podríamos llamar su «estilo», «universo» o puro y simple «gusto y aptitud cinematográfica» como lo serán sus obras más conocidas.

En los últimos años de la década de los noventa, de un modo paralelo al del largometraje, el cortometraje vive una renovación y una variedad que viene motivada casi siempre por los nuevos realizadores—jóvenes y maduros—que encuentran en el corto la manera de expresar sus narrativas audiovisuales. Se trata de la revalorización (adicional sobre la que ya era costumbre) de la figura del director novel como motor y cerebro impulsor del lavado de imagen que ha experimentado el cine nacional a lo largo de todos estos años. Eso, en el mundo del largo y previamente en el del corto, es un alud de esperanza en el cine colombiano. Tienen frescura y valor, se arriesgan y cuentan las cosas de una manera que muchas veces no es convencional. Lo paradójico es que si analizamos la obra presente y pasada de los directores que han conseguido su paso al largometraje después de atravesar la experiencia, en mayor o menor medida, del cortometraje, observamos con total nitidez que su obra corta no se caracteriza ni ha obtenido éxitos en el circuito de festivales por el virtuosismo formal, el dominio técnico o el acabado industrial que ostentan sino fundamentalmente por su personal

forma de mirar y abordar cinematográficamente los contenidos propuestos en ellos.

Por su especificidad e importancia en cuanto a escuela de nuevos profesionales del audiovisual en la actualidad los cortos, de cara a la dirección de largos, generan atención principalmente en partes del medio que buscan nuevos cineastas; se suele afirmar también que el espectador de cine no presta ninguna atención a los cortos y es posible que los cortometrajistas —por no conseguir «colarse» en las grandes cadenas de exhibición— piensen que solo han alcanzado a medias sus objetivos, pero lo cierto es que hay una amplia minoría mayoritaria, esencialmente joven, que tiene acceso a los cortos y que la profesión cinematográfica sigue a los cortometrajistas muy de cerca, por lo que son fluidos y abundantes los comienzos en el largometraje de quienes se han hecho notar con sus cortos.

La historia reciente del cortometraje en Colombia se ha visto íntimamente ligada a la experimentación visual y narrativa, por tratarse de una alternativa al largometraje que resulta más económica y viable. A principios de la década de los ochenta jóvenes provenientes de distintas disciplinas artísticas vieron en el corto el vehículo ideal para explorar técnicas y lenguajes, principalmente en la nueva ola francesa y en los movimientos artísticos de vanguardia de la época, desde el teatro y la literatura hasta la música y las artes plásticas. Durante los últimos años del siglo pasado los cineastas recién egresados filmaban

dos o tres cortometrajes que les servían de ejercicio mientras esperaban la oportunidad de realizar su ópera prima. Muy pocos veían al corto como un vehículo con características propias para contar una historia concreta.

Entre directores y guionistas consagrados y jóvenes que verán el resultado de su primer trabajo se integra la lista de ganadores de las Convocatorias Nacionales de Cinematografía del Distrito. Para esta selección-recopilación se han seleccionado los siguientes cortometrajes ganadores:

Jorge Navas realiza *Alguien mató algo*, historia basada en un cuento de un joven escritor y periodista caleño, Fernando Gómez. Un libro de anatomía y un fino y brillante bisturí son la herencia que recibe Heriberta, una niña hermosa, hija de un médico recién fallecido y de una madre de religiosidad extrema. El mal parece dejar entrever una forma de existencia que estaría determinada desde siempre en el espacio y en el tiempo. En solo 27 minutos Navas va registrando también los asesinatos que aparecen en los noticieros, de manera tan cotidiana e irracional como ese zancudo que muere en las manos de Heriberta, al otro lado de la pantalla chica. Es una circularidad: la niña se alimenta mientras ve la sangre en los noticieros y el zancudo se alimenta de su sangre antes de morir. La madre de Heriberta cree que su hija va a ser médica como su padre. Lee en un libro la historia de una princesa que guardaba su juventud y belleza gracias a que bebía la sangre de sus súbditos. Cree saber, entonces,

cuál puede ser la cura para su mal. *Alguien mató algo* está rodada en blanco y negro, experimenta un lenguaje audiovisual de carácter expresionista y hace referencia al cine mudo: recrea una historia contemporánea en un contexto enrarecido, donde el vampirismo es asumido desde una óptica diferente.

La cerca, corto escrito y dirigido por Rubén Mendoza M., catalogado por la crítica como los «20 minutos que resumen lo más sorprendente del cine colombiano de los últimos años», narra la historia de un hombre que se ve envuelto en una serie de sueños que lo atormentan desde la muerte de su madre, en los cuales arremete contra su padre de una forma violenta. Una cerca que divide los terrenos de padre e hijo es la razón por la cual la madre es un alma en pena.

El documental también ha tenido reconocimiento con el trabajo *Curso 29*, de Juan Mauricio Piñeros y Cristian Corradine. Es la historia de un grupo de jóvenes que inicia un curso para convertirse en bomberos en Bogotá. Cada uno tiene una visión muy diferente de la profesión pero todos buscan un empleo. Con sus miedos, y pese a las dificultades con que avanza el curso, ellos descubrirán el verdadero sentido del oficio.

La animación está presente con un trabajo de Andrés Barrientos, *En agosto*. La historia se ubica, se dibuja y se recorre en una ciudad transformada por un cataclismo diluviano en el futuro distante. La visión de una mujer joven, chamán indígena, se relaciona

con una visión similar de la difunta esposa de un anciano en un periodo extenso de tiempo; el futuro del mundo será revelado.

La realizadora caleña Diana Montenegro sorprende con *Magnolia*. Rafael, un viejo solitario, recluso por mucho tiempo en la oscuridad de su casa, escribe a diario nombres de mujer en hojas de papel que pone en su ventana, trata de llamar la atención de una anciana recicladora que pasa cada día frente a su casa. El letrero Magnolia hace que la mujer decida entrar a la casa y, con ella, la luz que Rafael dejó de ver hace mucho tiempo. Ya tiene con quien compartir una taza de café y un pedazo de cama.

Joan Gómez, con una historia llamada *Asunto de gallos*, que oscila entre el realismo y el naturalismo, relata en imágenes la historia de Vicente, un viejo gallero, jugador que se las sabe todas en el mundo de las riñas, acostumbrado a extremar los riesgos, siempre confiado en encontrar al ingenuo que le ha de dar la posibilidad para mantenerse en su ley. Una deuda grande, su vida pende de un hilo; tiene un buen gallo, pero su rival es su propio hijo que, aburrido de la vida que lleva, arregla todo para ganar.

Carlos Hernández, con *Marina, la esposa del pescador*, nos presenta un relato ecológico y medioambiental; la esposa de un pescador en Nuquí, un pueblito en la costa del Pacífico colombiano vive en una humilde casa al lado de esa interminable playa chocoana. Un día despierta entristecida por un sueño que tuvo la noche anterior, sale a alta mar,

sola, lleva en una lancha de madera la única forma que tiene a su alrededor para sanar al mundo y sanarse ella misma. Una historia sobre la reconciliación en un país que necesita empezar a cerrar sus heridas.

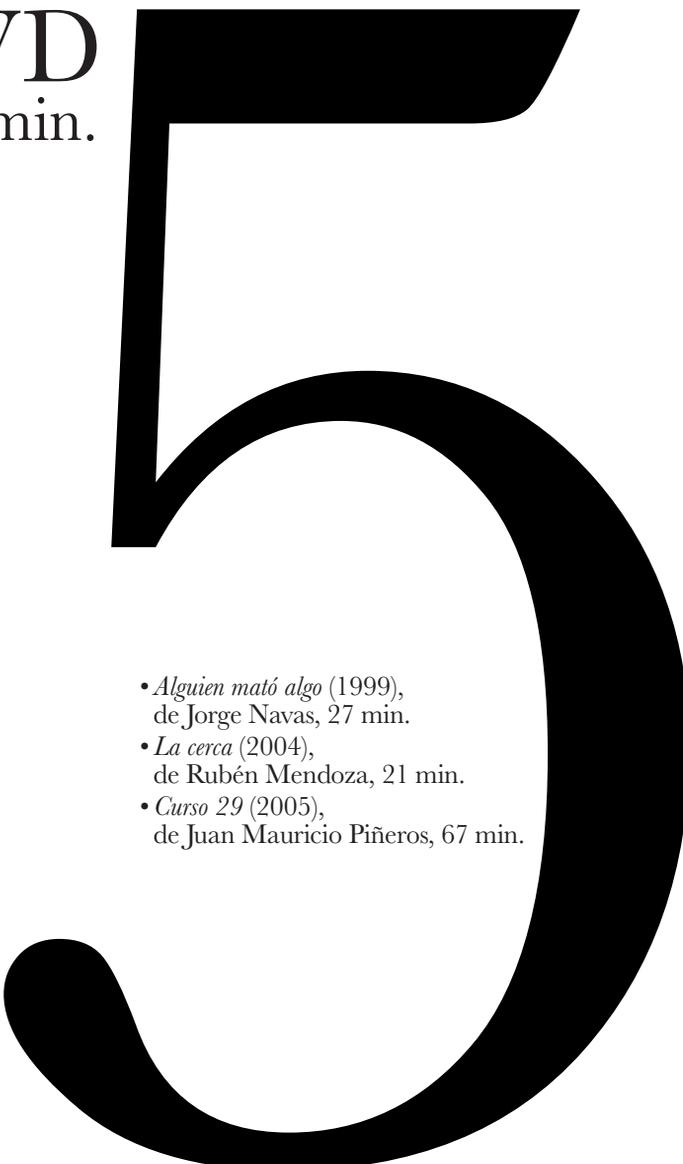
Otro documental, *La Hortúa*, realizado por Andrés Chaves, es el testimonio del abandono. Un hospital, cerrado por el gobierno en el año 2001, alberga antiguos trabajadores y sus familias que, como forma de protesta ante el cierre, han resuelto vivir allí. Edificios antiguos del que fuera el hospital más importante en Colombia se vienen abajo mientras sus habitantes, observados en actos cotidianos, resultan calladas presencias fantasmagóricas en medio de la soledad, el silencio, la quietud y el implícito cuestionamiento sobre el pasado y el devenir del hospital.

Sergio Mejía Forero, con *Animalario*, cortometraje de animación, presenta una apuesta narrativa única e innovadora que llamará la atención del gremio audiovisual colombiano. Producido por 3da2 Animation Studios en un periodo de un año, es una referencia obligada a la novela negra, donde el detective Gatto es derrotado por un hecho criminal que lo llevará a redimir su culpa en una lucha con todas sus fuerzas contra el maniático Dr. Ego. Los abominables experimentos genéticos del Dr. Ego han roto la tranquilidad de *Animalario*, ahora una ciudad al borde del caos. Gatto, experimentado detective no ha cesado en su búsqueda por detener a Ego y restablecer el orden, pero esta vez una mortífera hiena hará todo lo que esté a su alcance para interponerse en su camino.

Es indudable que el panorama contemporáneo de los cortometrajes nos ofrece un esbozo de lo que será el cercano futuro del cine colombiano. No hay una manera establecida de cómo hacer un corto pero sí unos pasos comunes a seguir por quienes quieran optar por una subvención o cualquier otro tipo de ayuda convocada.

Promover el corto. En ningún terreno de la creación artística la calidad de una obra viene ligada a su duración. Pero en el caso del cine, sus características industriales, especialmente en el campo de la exhibición y sobre todo de la distribución, condenan de momento al cortometraje a seguir oculto a los ojos del público. En consecuencia, parece justificado destinar esfuerzos y recursos a su promoción, porque el corto, aparte de ser obviamente una obra acabada en sí misma —y no un embrión de una película más «importante», como algunos acostumbran a pensar— constituye el terreno idóneo para las primeras películas de los nuevos realizadores y, por qué no, para dar a conocer a los creadores y productores. Por otra parte, la revolución que está viviendo el mundo multimedia ha transformado también el campo de la producción y exhibición cinematográfica. Y estos ganadores son un claro ejemplo de esto.

DVD
115 min.

- 
- *Alguien mató algo* (1999), de Jorge Navas, 27 min.
 - *La cerca* (2004), de Rubén Mendoza, 21 min.
 - *Curso 29* (2005), de Juan Mauricio Piñeros, 67 min.

Ficha técnica
Título: Alguien mató algo.

Año: 1999.
Duración: 27 min.
Director: Jorge Navas.
Elenco: Eliza Agudelo, Luis Fernando Bueno, María Cardona, Consuelo Espinel.
Música: José Fernando Garrido.
Dirección de arte: Jaime Luna.
Género: ficción.
Sinopsis: Heriberta, pequeña y hermosa niña, hija de una madre de ortodoxa religiosidad y de un médico ya muerto, de quien heredó un libro de anatomía y un fino bisturí. Su madre cree que la niña va a ser médico como su padre, pero ella quiere ser vampiro. Heriberta le teme a crecer, a envejecer, a ser como su madre o a morir como su progenitor. Lee en un libro la historia de una princesa antigua que guardaba su juventud y belleza gracias a la sangre de sus súbditos. Entiende entonces cuál puede ser la cura para su mal. Tiene su libro de anatomía, su bisturí y su infantil placer por el sabor de las gotitas de sangre. Pero la sangre es cochina, dice su madre, y Dios todo lo ve y todo lo castiga.

Jorge Navas

Nació en Cali en 1973. Desde los 19 años empezó a explorar el mundo de la imagen guiado por un instinto experimental y poético. Estudió comunicación social en la Universidad del Valle y a lo largo de su carrera experimentó y exploró diferentes géneros y formatos, pasando por el video experimental, el videoclip, la publicidad, el documental y la ficción. Inició su carrera profesional trabajando como realizador y director en los programas de televisión *Rostros y rastros* y *Rayuela* de UVTV (Universidad del Valle Televisión), además trabajó en varios proyectos formando el colectivo Ojo tachado con el que realizó la campaña de publicidad *Envíciate a la vida*. En 1996 ganó una beca de Colcultura para hacer una adaptación experimental de la obra literaria de Andrés Caicedo *Calicalabozo*, largometraje de culto en circuitos *underground*. En 1997 se trasladó a Bogotá y trabajó como director de comerciales en la empresa Laberinto Producciones. En 1999 escribió y dirigió el cortometraje *Alguien mató algo* o *La última inocencia*, ganador de la Convocatoria de la Cinemateca Distrital en 1999, un India Catalina en el Festival Internacional de Cine de Cartagena en el 2000, dos premios en el Festival de Clermont Ferrand en el 2001, Prix Recherche y Prix de la Jeunesse, y una mención de honor en el Festival de Cine Latino de Nueva York en el 2004, entre otros. Dirigió *La sangre y la lluvia* (2010), su primer largometraje de ficción. Creó en compañía de otros socios la productora Patofeofilms con el fin de desarrollar y gestionar recursos para esta película y para *Perro como perro* (2011), de Carlos Moreno. Ha realizado documentales entre los que se encuentran: *Rubén Darío: el poeta de la triste figura* y *Apocalipsis, Cali rock*, en 1994; *Olor a pueblo* y *Cemento, asfalto, cal y rock*, en 1995; *Enterrar a los muertos*, en 1996, y *La señora de los televisores*, en 2005.

Ficha técnica

Título: La cerca.



Año: 2004.

Duración: 21 min.

Director: Rubén Mendoza.

Formato: proyección 35 mm, color.

Productor: Daniel García.
Producción: Día Fragma Fábrica de Películas, Día Fragma Grupo Cultural, Producciones 9MM.
Cámara: Paulo Andrés Pérez.
Dirección de arte: Juan Carlos Acevedo.
Sonido directo: César Salazar.
Montaje: Rubén Mendoza, Gabriel Baudet (Chile).
Director de fotografía: Paulo Andrés Pérez.
Música: Juan Antonio Macías.
Guion: Rubén Mendoza.
Asistente de dirección: Andrés Buitrago.
Anotadora (script): Ximena Franco.
Género: ficción.
Sinopsis: Francisco Maldonado se ve tristemente envuelto en una serie de sueños que lo han atormentado, en los que generalmente él, empuñando múltiples armas (el machete, la escopeta, su propia madre), arremete contra su padre, con el que ha perdido el contacto intenso desde la muerte de su mamá. Ese 31 de diciembre aparece de nuevo a su puerta el viejo, don Juan Cristo, su papá, con el que además colinda su finca, para que acuerden por fin, en este último día de plazo después de diez años de la muerte de su mamá, la destrucción de la cerca que divide sus terrenos, para que ella deje de ser un alma en pena, y para que el municipio no tome a su albedrío estas tierras. Así lo dejó escrito ella en su testamento. Este inesperado reencuentro, al calor del licor, genera un diálogo largo en el que Francisco confiesa esos sueños y se lavan las culpas, para terminar en los reinos del recuerdo o de la irrealidad de los sueños o de la ponzoñosa realidad, en una tragedia singular, en la que pasan al olvido los dolores, el humor negro, la niñez, los partidos políticos y la cerca, mientras se consumen en la vereda el dolor y los muñecos incendiarios del año viejo.

Rubén Mendoza

Nació en 1980. Director y guionista de cortometrajes, egresado de la carrera de realización de cine y televisión en la Universidad Nacional de Colombia (matrícula de honor y tesis meritosa); fue ganador de un concurso interno de guion con *Antes de cabalgar*. En 2010 fue seleccionado para participar en la Residencia del Festival de Cannes. Ha dirigido más de quince videoclips de agrupaciones como Dr. Krápula, Velandia y la Tigra, Sin Sentido, Ciegossordomudos, entre otros. Dentro de su trabajo como editor se pueden destacar los documentales de largometraje *De(s)amparo* (2002), de Gustavo Fernández (del que también es coguionista y coproductor), *La desazón suprema, retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), de Luis Ospina (del que es también productor asociado), y de *Un tigre de papel* (2008). Guionista, director y coproductor del cortometraje de ficción *¡Estatuas!* (2003), que es su tesis de grado. En 2003 ganó el primer premio de la convocatoria de la Cinemateca Distrital (el premio más importante en monto y tradición en el país) con el guion del cortometraje *La cerca* (2004), del cual también es coproductor y con el que ganó la convocatoria Pasantías Colombia-Argentina, otorgada por los Ministerios de Cultura de ambos países, con la que viajó en 2004 para presentar nuevos proyectos a productores argentinos y a realizar el cortometraje *El reino animal*. *La cerca* ha sido seleccionada oficialmente para participar en competencia oficial en más de 23 festivales entre los que se pueden contar: Festival de Cannes (Cinéfondation), Festival de Huesca, Festival de Toulouse, Festival de Cine de Beijing, Festival de Huelva, Festival de Corto de Río de Janeiro, entre otros, y ha ganado más de cinco premios con el mismo proyecto. También es director y guionista de los cortometrajes *Grandma's Eyes*, *La casa por la ventana* (2010) y *El corazón de la mancha* (2010). Su primer largometraje de ficción, *La sociedad del semáforo* (2010), a pesar de haber salido tempranamente de los circuitos comerciales, genera inmensa convocatoria cada vez que es programado en las salas de cine arte. Prepara su segundo largometraje de ficción cuyo título provisional es *El cuasimorido*.

Ficha técnica
Título: Curso 29.

Año: 2005.
Duración: 67 min.
Director: Juan Mauricio Piñeros, Cristian Corradine.
Elenco: Juan Carlos Valero y Saúl Alberto Rey.
Productor: César Patiño.
Producción: YoReinaré Producciones.
Montaje: Cristian Corradine.
Director de fotografía: Juan Manuel Ortiz.
Música: 1280 Almas.
Género: documental.
Sinopsis: historia de un grupo de jóvenes inicia un curso para convertirse en bomberos en Bogotá. Cada uno tiene una visión muy diferente de la profesión, pero todos buscan, ante todo, un empleo. Con sus miedos, y pese a las dificultades con que avanza el curso, ellos descubrirán el verdadero sentido del oficio.

Juan Mauricio Piñeros
Realizador de cine bogotano egresado de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. En el año 2001 funda la compañía productora YoReinaré junto con sus compañeros de semestre. Ha trabajado como guionista y realizador en la productora de televisión de la Universidad Nacional de Colombia, donde ha desarrollado varios proyectos de televisión relacionados con temas de ciencia y tecnología. Su obra <i>Curso 29</i> (2004) fue ganadora de la Convocatoria Audiovisual de estímulos a la creación de la Cinemateca Distrital en 2003, modalidad Documental. Actualmente se encuentra preparando su nuevo proyecto documental llamado <i>La gran aventura</i> .

DVD
99 min.

- *En agosto* (2007),
de Andrés Barrientos, 14 min.
- *Magnolia* (2008),
de Diana Montenegro, 15 min.
- *Asunto de gallos* (2008),
de Joan Gómez Endara, 16 min.
- *Marina, la esposa del pescador* (2009),
de Carlos Hernández, 13 min.
- *La Hortúa* (2009),
de Andrés Chaves, 24 min.
- *Animalario* (2012),
de Sergio Mejía Forero, 10 min.

Ficha técnica
Título: En agosto.

Año: 2007.
Duración: 14 minutos.
Formato: captura 35 mm, color.
Director: Andrés Barrientos, Carlos Andrés Reyes.
Elenco: Carlos J. Vega, Patricia Castaño Valencia, Isabel Gaona, Odo Bigidima.
Productor: Daniel García.
Producción: Día Fragma Fábrica de Películas, Oruga Animation Studios.
Dirección de arte: Andrés Barrientos, Carlos Andrés Reyes.
Diseño de créditos: Juan Felipe Sanmiguel.
Composición y efectos digitales: Oruga Animation Studios.
Director de composición: Nick Seal.
Composición: Augusto Caro, Andrea Espinal.
Animación: Javier Caparó, Andrés Barrientos, David Becerra.
Diseñador de sonido: Carlos Manrique Clavijo, Gonzalo García.
Montaje: David Gallego, Augusto Caro.
Director de fotografía: Andrés Barrientos, Carlos Andrés Reyes.
Música: Sergio A. Trujillo, Sinapsis.
Guion: Andrés Barrientos, Carlos Andrés Reyes.
Género: ficción/animación.

Sinopsis: en el futuro, Verónica, una joven indígena, camina por un puente en una Bogotá parcialmente inundada y en la que no para de llover. Ella intuye que algo malo va a ocurrir y acelera su paso. En el presente actual Pedro, un anciano, espera la llegada del fin del mundo en un día profetizado por Isabel, su difunta esposa, y recuerda otras predicciones hechas por ella que, en efecto, se cumplieron. Pedro se tranquiliza al recordar una que nunca ocurrió sobre interminables lluvias y una gran inundación. En el futuro Verónica realiza una ceremonia ancestral; mientras tanto, una gigantesca ola se cierne sobre la ciudad. En el presente Pedro recuerda la hora señalada por su esposa y ve en el reloj que está a menos de un minuto de que su profecía se cumpla...

Andrés Barrientos

Inicia sus estudios universitarios en 1997 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes. En 1998 ingresa a la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, donde obtiene el título de maestro en artes visuales con énfasis en expresión gráfica y énfasis en expresión audiovisual en el año 2004. Desde 1999 trabaja en varios proyectos estudiantiles de cine y video y en algunos proyectos de animación. En el campo laboral se desempeña principalmente como ilustrador independiente para agencias de publicidad y diversas publicaciones. En su filmografía se destacan los cortometrajes *Ciudaca D. C.* (2000), *Clara* (2001), *Noche de concierto* (2002), *La escalera* (2004), *In-defensa* (2004) y *Ana no duerme* (2004). Con su cortometraje *En agosto* (2008) fue ganador de Convocatoria Audiovisual de la Cinemateca Distrital en 2008, modalidad Animación, así como el estímulo a la creación entregado por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, FDC.

Ficha técnica
Título: Magnolia.

Año: 2008.
Duración: 15 minutos.
Dirección, producción y guion: Diana Montenegro García.
Cinematógrafo: Paulo Andrés Pérez.
Dirección de arte: Claudia Victoria.
Sonido: Miller Castro.
Reparto: Arnulfo Ramírez (Rafael), María Edith Ariza (Magnolia).
Género: ficción.
Sinopsis: Rafael, un viejo solitario, lleva mucho tiempo sin salir de la oscuridad de su casa. Todos los días él escribe nombres de mujer en hojas de papel que pone en su ventana, tratando de llamar la atención de una anciana recicladora que pasa siempre frente a su casa. Un día, con el letrero «Magnolia», hace que la mujer decida entrar a la casa y, con ella, la luz que Rafael dejó de ver hace mucho tiempo.

Diana Carolina Montenegro García
<p>Nació en Cali en 1985. Guionista, productora y realizadora audiovisual egresada de la Universidad del Valle (Cali, Colombia). En 2007 estrenó su primer cortometraje <i>Sin decir nada</i>, que recibió reconocimientos a nivel nacional e internacional como el Premio India Catalina – Nuevos Creadores 2008, en el 48.º Festival Internacional de Cine y TV de Cartagena, el Premio del Público y el Excellence en el Tokio Video Festival 2009, sumados a la participación por Colombia en el evento de Televisión de Calidad: Input 2008 en Sudáfrica, la selección oficial en el Phoenix International Film Festival, Festival Internacional de Cine de Guadalajara 2007 y el International Students Film Festival 2008 (Hollywood), entre otros. Su segundo cortometraje, <i>Magnolia</i> (2009), fue ganador del apoyo a la producción del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y del estímulo de la Cinemateca Distrital, ambos otorgados en Colombia en 2009. De igual manera se encuentra en desarrollo del documental <i>Ugly happy people</i> y en el proceso de escritura de su primer largometraje, <i>Cirilo</i>, preseleccionado por Colombia para el taller de escritura de guion TYPA 2008 (Argentina).</p>

Ficha técnica

Título: Asunto de gallos.



Año: 2008.

Duración: 16 min.

Director: Joan Gómez Endara.

Guión: Joan Gómez Endara, Iván Sierra.

Producción: William Hernández, Erica Riveros.

Fotografía: Juan Cristóbal Cobo.

Dirección de arte: Carlos Cleves.

Música: Richard Córdoba.

Sonido: Yesid Vásquez.

Género: drama.

<p>Sinopsis: Vicente, un viejo gallero, jugador empedernido y marrullero, acostumbrado a arriesgarse en deudas de juego hasta el filo de la muerte, con la esperanza de que al final le resulte el ingenuo que le ha de dar la «papaya» para mantenerse en su ley. Esta vez Vicente tiene una deuda grande con «Caturra» y ese no perdona; la vida de Vicente está en vilo. El viejo tiene un buen gallo en el colorado y el plante para jugar pero su rival, el único que se interpone en el camino hacia el dinero y el campeonato del torneo, es Ricardo, su propio hijo de 18 años. Ricardo, cansado de la vida que ha llevado con su papá, tiene todo arreglado para ganar.</p>

Joan Gómez

Graduado en realización de cine y televisión, cuenta con cursos de especialización y profundización en áreas como dramaturgia, guion, puesta en escena, dirección de actores y cine en nuevos formatos digitales. Conformó el proyecto colectivo de realizadores denominado Cinequinesis, de donde nació el cortometraje *Días de arena* (2004); esta obra fue estrenada en agosto de 2006 en Cinemanía, estuvo en la sala Los Acevedo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, hizo parte de la programación de la Cinemateca Distrital en la sección «Encuentro con realizadores» y en la selección de Invitro Visual 2007, también formó parte de la sección Panorama Colombia del Festival de Cortos de Madrid. En televisión fue presentada en espacios como *La otra mirada*, del Canal Caracol, *El espejo*, de Canal Capital, y recientemente en *La vitrina*, de Señal Colombia. Gana, con *Asunto de gallos* (2009), la Convocatoria de la Cinemateca Distrital de estímulos a la creación, modalidad Cortometraje en cine. Realizó la posproducción del documental *De San Jacinto para el mundo*, cuyo tema central gira en torno a la música de gaita, típica del folclor del Caribe colombiano. Paralelo al trabajo en cine realiza comerciales publicitarios en la productora Filomena Films.

Ficha técnica
Título: Marina, la esposa del pescador.

Año: 2009.
Duración: 13 min.
Formato: proyección 35 mm, color.
Director: Carlos Hernández.
Elenco: Pilar Álvarez.
Productor: Diana Camargo Buriticá.
Producción: Hecho a Mano Producciones.
Cámara: Mauro Vidal, Carlos Hernández.
Dirección de arte: Andrew Zawisza.
Composición y efectos digitales: Juan Díaz, Bernardo Garcés – Diorama Group.
Animación: Juan Díaz, Bernardo Garcés – Diorama Group.
Sonido directo: César Salazar.
Montaje: Bernardo Garcés, con la colaboración de Ana María Alvarado.
Director de fotografía: Mauricio Vidal.
Música: Santiago Ramírez.
Guion: Carlos Hernández.
Género: ficción.
Sinopsis: Marina, una mujer de 38 años, esposa de un pescador, en Nuquí, un pueblito en la costa del Pacífico colombiano, que vive en una humilde casa al lado de esa inmensa y solitaria playa chochoana, un día cualquiera despierta, entristecida por un sueño que tuvo la noche anterior, con la firme intención de salir a alta mar, sola, navegando en una pequeña lancha de madera, la única forma que tiene a su alrededor para sanar al mundo y sanarse ella misma. Una historia sobre la reconciliación en un país que necesita empezar a cerrar sus heridas.

Carlos Hernández

Bogotano, realizador de cine y televisión graduado de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, en 1993, con estudios de Comunicación Social en la Universidad Externado de Colombia (1990). Especializado en guion y dirección en la Escuela de San Sebastián, España (1994), y con varios cursos en diferentes áreas del trabajo audiovisual se ha desempeñado no solo como director y guionista sino también como fotógrafo, camarógrafo, editor y docente. Ha trabajado para la televisión, tanto en el campo documental como en el argumental y publicitario; también ha incursionado en el campo de las nuevas tecnologías audiovisuales con el video tridimensional. Como realizador documental trabajó para Colcultura, Señal Colombia y para algunos canales europeos y es fundador de la Muestra Itinerante de Documentales «Al Mar-gen». Con el guion del mediometraje *Tres mujeres* recibió la Beca de Cinematografía de Colcultura 1997. Ha sido docente de varias áreas audiovisuales en las Universidades Externado de Colombia, de los Andes, Central, Sergio Arboleda y en los Talleres de Formación Audiovisual «Imaginando nuestra imagen» del Ministerio de Cultura de Colombia por todo el país. En 2001 obtuvo el estímulo a la creación de la Cinemateca Distrital de Bogotá para llevar a cabo el cortometraje *La vuelta de hoja* (2002), que ha participado en numerosos festivales internacionales. Con el guion del cortometraje *Marina, la esposa del pescador* (2009) ganó la Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia y la Convocatoria Audiovisual de la Cinemateca Distrital, modalidad Sonidos para la imagen. Se ha dedicado a la publicidad, primero como director de producción de comerciales de la agencia Lowe/SSPM y hasta hace poco como director y director de fotografía para cine con Teleset Comerciales.

Ficha técnica**Título:** La Hortúa.**Año:** 2009.**Duración:** 24 min.**Dirección y fotografía:** Andrés Chaves.**Producción:** Andrés Chaves, Wendy Plata.**Formato:** HD.**Audio:** Wendy Plata, Federico Viviescas.**Música original:** Roberta Ainstein.**Montaje:** Felipe Guerrero.**Género:** documental.

Sinopsis: la Hortúa, hospital cerrado y abandonado por el gobierno colombiano en 2001, aún alberga antiguos trabajadores y sus familias que, como forma de protesta ante el histórico cierre, han resuelto vivir allí. Edificios antiguos del que fuera el hospital más importante en Colombia se vienen abajo mientras sus habitantes, observados en actos cotidianos, resultan calladas presencias fantasmagóricas en medio de la soledad, el silencio, la quietud y el implícito cuestionamiento sobre el pasado y el devenir del hospital.

Andrés Chaves Sánchez

Urbanista, ha obtenido apoyo para sus estudios por parte del Banco Santander, el Lincoln Institut of Land Policy y la UNAM. Ha trabajado en proyectos de urbanismo para Forster and Partners, Pitroda Group, UNHabitat, el gobierno de la Ciudad de México, GTZ (México), el gobierno de la Ciudad de Quito, UNAM y la Universidad de Buenos Aires. Su primer proyecto documental, *La Hortúa*, recibió en 2009 el Premio Nacional de Corto Documental de la Alcaldía de Bogotá (producción) y fue seleccionado en el taller de montaje del Talent Campus Buenos Aires 2010. *La Hortúa* se estrenó en la competencia de cortometrajes en Visions du Réel 2011 y ha participado en festivales como L'Alternativa, Nuevo Cine Latinoamericano, Filmar, London Latin Film, Cali Documenta y Barichara (mejor documental).

Ficha técnica
Título: Animalario.

Dirección: Sergio Mejía Forero.
Producción: Liliana Rincón.
Duración: 10 min.
Género: Ficción/Animación 3D.
Voces: Álvaro Rodríguez, Luis Carlos Fuquen, Carlos Vergara, Wendy Rojas.
Diseño de personajes y dirección de arte: Didier Quintero.
Animación: Sergio Mejía, Andrés Forero, Iván Garnica, Jerson Velasco, Carolina Delgado, Didier Quintero, Nicolás Arango.
Música original: Enrique Bernal Ramos.
Diseño sonoro: Juan Manuel Messa, Escafandra Sound Design.
Sinopsis: los abominables experimentos genéticos del Dr. Ego han roto con la tranquilidad de Animalario, una ciudad ahora al borde del caos. Gatto, un experimentado detective no ha cesado en su búsqueda por detener a Ego y restablecer el orden, pero esta vez una mortífera hiena hará todo lo que esté a su alcance para interponerse en su camino. Anclada en elementos narrativos de la novela negra en esta historia los animales son los protagonistas de un mundo donde la ética, la justicia y la maldad son el escenario de una disputa por el orden social. Su mundo es una referencia obligada a la novela negra, donde el héroe, derrotado por un hecho criminal, deberá redimir su culpa y luchar con todas sus fuerzas contra el maniático Dr. Ego.

Sergio Mejía Forero

Egresado de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia, con estudios en el Image Campus en Buenos Aires y el Animation Gym del Uruguay. Es director de fotografía en Intermezzo Film, miembro asociado de Asifa Colombia y animador 3D en RCN Comerciales; actualmente es el director de 3da2 Animation Studios, una empresa colombiana, dedicada a la animación de personajes y al desarrollo de productos audiovisuales de animación en 3D, 2D, *Cut Out* e ilustración digital. Director de seis cortometrajes en animación. Con su cortometraje *Animalario* gana la Convocatoria Audiovisual de la Cinemateca Distrital 2010, modalidad Animación.

Colaboran en esta publicación

Diego Rojas

Comunicador social de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con posgrado en Administración de Proyectos Culturales de la Fundación Getulio Vargas de Río de Janeiro. Investigador, crítico de cine, correalizador de veintidós documentales sobre alfabetización audiovisual para Proimágenes y Señal Colombia. Investigador del CD-ROM, «30 años descubriendo miradas 1971-2001» de la Cinemateca Distrital (2001), coautor de *Tiempos del Olympia* (1992) y cocoordinador editorial del *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América* (2009).

Óscar Iván Salazar

Antropólogo (1996) y magíster en Antropología (2004) de la Universidad de los Andes. Actualmente es profesor asociado del Departamento de Sociología y estudiante del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Próximamente publicará una serie de artículos sobre cine colombiano, movilidades y vida urbana, que incluyen el análisis de películas colombianas de las décadas de 1920, 1950 a 1960 y 1990.

Mady Samper

Fotógrafa, productora y directora de cine. Ha realizado trabajos de cine publicitario, documentales y películas de ficción en corto y medio metraje como *El Huacán* (1982), *Mutación*

(1983) y *Esperanza* (1999). Cuenta con un documental en video hecho en Cuba sobre la vida de Hemingway: *La casa de Hemingway* (1986) y otra película que se nutrió de material obtenido en el mismo país: *Gregorio y el mar* (1989). Fue editora de nueve documentales de la serie *Yuruparí*. Realizó también el documental *Voces de una Colombia posible* (2007).

Rito Alberto Torres

Comunicador social y periodista. Fue director de la Cinemateca Distrital (1993-1998). Es coautor de *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004* y *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, editados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, donde actualmente se desempeña como subdirector técnico. Ha publicado artículos en *Journal Film of Preservation*, *Semana* y *Número*, entre otros. Tuvo a su cargo el capítulo «De las exhibiciones del cinematógrafo a la producción fílmica colombiana», en *Traectoria de las comunicaciones en Colombia*, publicación del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (comp.), Bogotá, 2009.

María Antonia Vélez

Graduada de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, en donde también completó su maestría con una investigación sobre las primeras películas sonoras colombianas. Actualmente es estudiante de doctorado en la Universidad de Glasgow, Escocia, en donde escribe su tesis sobre distribución y exhibición de cine antes de 1920.

Juan Guillermo Ramírez

Realizó estudios de filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Profesor de cine colombiano de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Magdalena. Antiguo redactor cultural de *El Tiempo*. Colaborador permanente de LAUD Estéreo. Programador de la Cinemateca Distrital, donde coedita y escribe en las publicaciones de la entidad.

Sergio Becerra

Realizó una licenciatura en la Universidad Lumière de Lyon con Maestría en Estudios Cinematográficos en la Universidad Sorbonne Nouvelle de París. Profesor de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes donde imparte clases sobre teoría, historia y estética del cine. Ha colaborado con *El Espectador*, *Kinetoskopio* y *Número*. Director de la Cinemateca Distrital desde 2008, actualmente gerente de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes – Idartes, donde coordina y coedita las publicaciones y catálogos de dicha entidad.



FUNDACIÓN
PATRIMONIO
FÍLMICO
COLOMBIANO



CINEMATECA
(distrital)



ALCALÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
- Instituto Distrital de las Artes - IDARTES -

Apoya:



CINE COLOMBIA