



# CUADERNOS

d e c i n e c o l o m b i a n o

Extranjeros en el cine colombiano, 1958-2005  
por Jairo Buitrago  
**José María Arzuaga**  
por Hernando Martínez Pardo  
**Bogotá en la mirada de José María Arzuaga**  
por Mauricio Durán Castro



*Bogotá sin indiferencia*



u a d e r n o s d e

# CINE COLOMBIANO



extranjeros en el  
cine colombiano II



La Cinemateca Distrital esta asociada a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) desde 1984, y hace parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.

Luis Eduardo Garzón  
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Martha Senn  
DIRECTORA GENERAL  
INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Victor Manuel Rodríguez  
SUBDIRECTOR FOMENTO A LAS ARTES Y  
LAS EXPRESIONES CULTURALES

Catalina Rodríguez  
DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL

Efraín Bahamón P.  
COORDINADOR CINEMATECA DISTRITAL

**CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO**  
Cira Inés Mora Forero  
COORDINADORA GENERAL

María Bárbara Gómez  
COORDINADORA EDITORIAL

Pablo Francisco Amrieta  
CONCEPTO GRÁFICO

David Reyes  
ARMADA ELECTRÓNICA

FOTOGRAFÍA CARÁTULA y RETIRO CONTRACARÁTULA:  
*Raíces de piedra*  
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

FOTOGRAFÍA RETIRO CARÁTULA:  
*Coltejer 71*  
Archivo Cinemateca Distrital

FOTOGRAFÍA CONTRACARÁTULA:  
Sergio Rueda (detalle Cinemateca Distrital)  
Archivo Biblioteca Cinemateca Distrital

FOTOGRAFÍAS INTERIOR:  
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano  
Archivo Cinemateca Distrital

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:  
Jairo Buitrago  
Hernando Martínez Pardo  
Mauricio Durán Castro

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

CINEMATECA DISTRITAL  
Carrera 7 N° 22-79  
Teléfonos: (57-1) 283 77 98 - 284 55 49 - 284 80 76 - 334 34 51  
cinemateca@idct.gov.co  
www.cinematecadistrital.gov.co

IMPRESIÓN:  
D'Vinni Ltda.

ISSN: 1692-6609

# EXTRANJEROS EN COLOMBIA II

La segunda oleada

En el *Cuaderno* No. 7 habíamos dejado como punto de corte 1954, momento en que se realiza una de las piezas más significativas de nuestra historia cinematográfica: *La langosta azul*. El nombre de Luis Vicens aparecía asociado a esta producción que prometía una renovación en la temática y estética de la corta vida del cine nacional. En 1958, el mexicano Luis Moya Sarmiento realiza *El milagro de sal*, película que supera las expectativas del público con una historia que se mueve como una reflexión entre el drama tradicional y la problemática social. Es una ratificación de las formas tradicionales de hacer cine en Latinoamérica, especialmente del esquema mexicano. Moya abrió la puerta a una oleada de nuevos directores extranjeros que vieron en Colombia la posibilidad de experimentar y encontrar el éxito tan esquivo en sus países de origen. Se trata de una segunda presencia que bien puede resumirse en una total ausencia de creatividad y riesgo, un homenaje a la tradición y al convencionalismo. Algo bastante peligroso para un país que no contaba en su momento con los recursos necesarios para narrarse a sí mismo. Para muchos de estos exiliados o realizadores de paso, Colombia ofrecía el espacio ideal para transportar historias que bien podrían funcionar en cualquier medio. La mano de obra barata, la falta de experiencia y una estructura cinematográfica inexistente llevaron a la realización de una docena de películas que, si bien hoy ocupan un lugar en el catálogo de la producción nacional, no significan un verdadero aporte a la consolidación de una mirada sobre el hombre colombiano, y mucho menos al fortalecimiento de una industria nacional.



La mayoría de directores que trabajaron en Colombia durante los años sesenta y setenta eran profesionales de segunda o tercera línea. Se filmaban historias locales, dramas sin ninguna proyección internacional. La cuota principal la aportaron México, Italia, Cuba y, en menor número, España y Alemania. Nombres como Alejandro Kerk, Manuel de la Pedroza, René Cardona o Roberto Ochoa, poco o nada dicen a la hora de establecer un balance de aportes o influencias. El único nombre que escapa a esta generalización es el del español José María Arzuaga, quien tras un exilio voluntario aprovechó su larga estancia en Colombia para indagar en la construcción de un cine con mirada propia sobre la realidad nacional, un cine con una actitud no extranjerizante que se atrevía a observar las formas y los comportamientos del desarrollo social y político de nuestro país, a la par que intentaba articular una propuesta estética honesta y auténtica. Películas como **Raíces de piedra** (1961) y **Pasado el meridiano** (1967) son verdaderos aciertos donde se retrata y denuncia la marginalidad de personajes de carne y hueso que rompen con el estereotipo. A pesar de las dificultades técnicas y formales de sus películas, Arzuaga se zambulle y describe una sociedad que lentamente abandona su tradición rural para adentrarse en una tardía modernidad. Lo social se combina con lo existencial, vislumbrando un camino profundo hacia el análisis de nuestra realidad.

A nivel documental, el saldo aparece en rojo. En el mundo de la publicidad, el italiano Ivo Romani hace una importante contribución que lo convierte prácticamente en el pionero de este género en nuestro país.

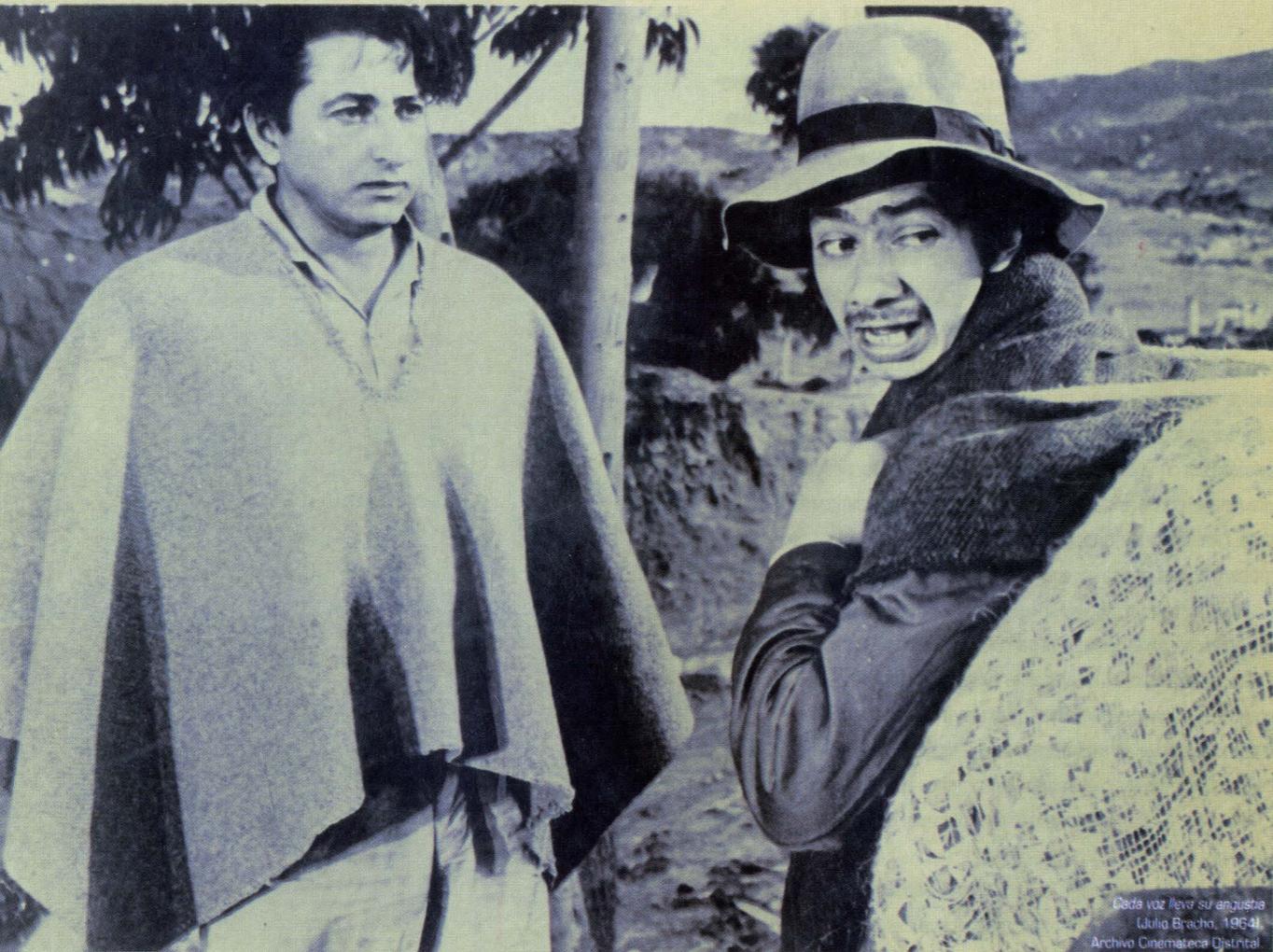
Por otro lado, directores de la talla de Gillo Pontecorvo, Francesco Rossi, Roland Joffé o Werner Herzog utilizaron nuestra geografía como decorado para ambientar sus historias. Su paso fugaz significó para muchos técnicos y realizadores colombianos la posibilidad de compartir experiencias y estar al tanto de formas de producción industrial con autores de primera línea.

Así las cosas, resulta difícil articular una línea argumentativa, temática o estética sobre la presencia o influencia de los directores extranjeros en nuestra cinematografía. Cada realizador, con excepción de José María Arzuaga, es dueño de una visión parcial. El estudio diacrónico de estas películas nos llevará a construir una visión fragmentada y disímil de nuestra realidad, alejándonos del posible hallazgo de una dramaturgia propia.

Si bien casi ninguna de las obras realizadas por estos directores trascendió el implacable juicio del tiempo, hoy estamos seguros de que como documento patrimonial esas películas revelan su importancia a la hora de configurar el álbum familiar del cine colombiano.

**Efraín Bahamón P.**  
Cinemateca Distrital

Foto de Sergio Rueda



Cada voz lleva su angustia  
(Julio Bracho, 1964)  
Archivo Cinematena DisUtral

# EXTRANJEROS EN EL CINE COLOMBIANO

Segunda parte (1958-2005)

Jairo Buitrago

El responsable de la película colombiana más destacada de la década de los cincuenta, el mexicano Luis Moya Sarmiento, trabajaba en una industria cinematográfica fértil que le había permitido iniciar una carrera como escenógrafo en comedias, melodramas y cintas de cabareteras típicas de la década de los cuarenta en el cine azteca, como *Ramona* (1946), *Pecadora* (1947) y *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (1947).

Sin ninguna experiencia como director y sin lograr el prestigio o la continuidad de otros directores de arte de una gran época del cine mexicano, como Gunther Gerszo, Barry Fitzgerald o Manuel Fontanals, Luis Moya llegó al país como un desconocido, a pesar de haber colaborado en la primera cinta mexicana de Luis Buñuel, *El gran calavera* (1948), y de haber recibido una nominación a los premios Ariel en 1947.

Antonio Ordóñez Ceballos, fundador de la empresa de cine publicitario Cinematográfica Colombiana, dedicado, entonces, a realizar cortometrajes por encargo para diversos clientes y un noticiero cinematográfico, gracias a cierta robustez económica que le brindaba una inusual continuidad en la producción, daba los primeros pasos para la realización de un largometraje. La contratación de Moya, anunciado por la prensa como "director mexicano", para asumir el proyecto no estuvo exenta de críticas y polémicas, pero el resultado, **El milagro de sal**, estrenado en 1958, rebasaría cualquier expectativa que con el cine nacional hubiera podido tenerse en aquellos años. Este largometraje se convirtió en el primero exhibido en un festival internacional en Europa (el de San Sebastián), pero a pesar de lo que puede considerarse un reconocimiento a una cinematografía frágil y casi inexistente, no funcionó a nivel nacional. **El milagro de sal** fue el único trabajo de Moya como director no sólo en Colombia sino en su país, al que volvería para incorporarse a su trabajo habitual como decorador en un cine sin pretensiones. Su último filme fue **Sólo para maridos**, de Julián Soler (1955), y falleció en junio de 1966. Las razones por las que Ordóñez Ceballos lo contrató como director son aún un misterio; la más probable quizá haya sido la económica: habrían de pasar muchos años antes de que un director de primera línea filmara en locaciones colombianas.

El caso particular de Moya Sarmiento se repetiría constantemente a partir de finales de los cincuenta. Debido a la ausencia de una industria —principal razón de la presencia de tantos nombres y de tantos intentos fallidos—, Colombia era territorio virgen para quien quisiera venir a probar suerte con una película. Cada paso sería interpretado por los interesados como un verdadero inicio del cine nacional, y cada paso sería igualmente criticado. A lo largo de las décadas siguientes existirían tres clasificaciones con participación de directores foráneos: películas extranjeras filmadas en Colombia, coproducciones con 90% de técnicos y actores extranjeros, y películas producidas con dinero colombiano, pero utilizando una gran mayoría de técnicos y artistas extranjeros.

Los primeros ensayos de los años cincuenta y los insubstanciales proyectos desarrollados en mayor número en las dos décadas siguientes cimentaron la mala fama de las coproducciones con "director extranjero" filmadas en Colombia. Algunas opiniones al respecto resultan mayoritariamente tajantes y negativas, aunque, no obstante, hacen parte ya de la intermitente historia de nuestro cine:

Desde las primeras tentativas de cine en nuestro país hasta nuestros días, sólo nos quedan, en un inventario general, una colección de aventuras frustradas y una pésima vocación de colaboracionistas, habilidosos productores inciertos que aterrizan ansiosos de paisaje gratis y mano de obra servil, usufructuadores de valores culturales y tergiversadores aberrantes de costumbres y tradiciones nacionales, se convierten en una línea de conducta común.<sup>1</sup>

## Los años cincuenta

Huérfano como siempre de una política de carácter industrial, el cine nacional de los áridos años cincuenta calcó invariablemente los esquemas de la década anterior y la tendencia a traer directores de otros países (repitiendo en muchos casos la aventura de Luis Moya). Esta tendencia sería constante, principalmente en la década siguiente, entre las productoras nacionales (Grancolombia Films, Cinematográfica Colombiana, Pelco, Graco Films y Colombian National Films), en vanos intentos de filmar y estrenar algún título interesante para el desacostumbrado espectador nacional que a la vez resultara lucrativo para los noveles e inexpertos productores de cine colombiano. Y los extranjeros llegaron y filmaron: junto al polémico Moya Sarmiento, el alemán Alejandro Kerk, cofundador de la Colombian National

Films, con **Amor y bambucos** en 1958, y el mediometraje **Antioquia, crisol de libertad**, en 1959; el mexicano Fernando Orozco y el suizo Hans Jura, fundador de la empresa de producción de cortos documentales Nevada Films.

Con ningún técnico nacional y con el presupuesto más importante invertido hasta el momento para filmar una película, la Metro Goldwyn Meyer produjo la primera cinta hollywoodense rodada en locaciones naturales colombianas, **Green Fire** (1954), del director norteamericano de origen húngaro Andrew Marton (1904-1992), filme de aventuras selváticas con la explotación de esmeraldas como trasfondo (lo que explica el título), que buscaba repetir el éxito de su anterior y oscarizado título **King Solomon's Mines** (1953).

El mexicano Fernando Orozco, gerente de la empresa Caribe Sono Films (1951), realizó el *Noticiero Nacional*, que alcanzó 12 ediciones. Su nombre hace parte de la lista, junto a los de otros técnicos extranjeros de Argentina, Alemania, Venezuela y Cuba vinculados a las empresas nacionales. Muchos de estos nombres se presentaban como directores de cine, lo que garantizaba su trabajo en un territorio casi virgen pero no garantizaba éxito alguno con su firma. Aun así, las puertas se abrieron para muchos de estos proyectos inconclusos o destinados al fracaso. El caso de Orozco, quien volvería a su país para desarrollar una carrera nada brillante pero sí persistente, es

expuesto por Hernando Martínez Pardo en su *Historia del cine colombiano* a la hora de analizar el aporte de estos extranjeros en la década de los cincuenta, evidenciando la inexperiencia (o ingenuidad) de nuestros productores que, según expone Martínez Pardo, eran bastante propensos a desprenderse de su dinero sin ningún tipo de garantía:

[Orozco] finalmente se vio obligado a abandonar el país a causa de los problemas que tuvo al firmar contratos de producción con dinero adelantado y dilatar indefinidamente su realización.<sup>2</sup>

Pero si este paso fugaz no dejó aporte alguno al tambaleante inicio del cine nacional, algunos llegarían para quedarse; durante esta década trabajó intensamente, en documentales financiados por el gobierno del general Rojas Pinilla, el operador italiano Ivo Romani, quien llegó procedente de Venezuela en 1949, contratado por una productora italiana para realizar un documental sobre la explotación del oro. Antes que director, recursivo artesano y *cameraman*, Romani registró en 16 mm hechos importantes del régimen militar: la construcción del puente Pumarejo y del ferrocarril del Magdalena, la campaña de vacunación y posteriormente, en asocio con Marco Tulio Lizarazo, documentales turísticos (que incluían el inevitable reinado de belleza en Cartagena) y cine publicitario. Los primeros comerciales rodados para la televisión se realizaron en

un estudio construido y acondicionado por él mismo, que se convertiría en el más grande del país. Ivo Romani, fallecido en Medellín en marzo de 1987, debido a sus contribuciones técnicas y su trabajo constante como pionero del cine publicitario sonoro es, sin duda, la presencia extranjera más importante en Colombia en esos años, aun a pesar del olvido que con el paso de los años recayó sobre el aporte de su estudio:

Se puede decir que el 80% de los primeros [comerciales] que aparecieron fueron elaborados allí. Ivo se convirtió en un gran asesor para los realizadores colombianos, pero desgraciadamente fue mucha la gente que se aprovechó de él, dañándole equipos o, peor aún, no devolviéndole los objetos que fabricaba. Su nostalgia por el estudio —en otro entonces muy productivo—, lo llevó en los últimos años a permanecer encerrado en él, envuelto en una extraña melancolía.<sup>3</sup>

## Los años sesenta y la primera invasión mexicana

Si no nos detenemos en la figura más determinante de esos años, el español José María Arzuaga, quien llegó a Colombia en 1960, esa década en su inicio resulta una prolongación de los parámetros de producción de finales de los cincuenta, transición en donde los esquemas de productor en desventaja, director

de segundo orden, poco talentoso o poco reconocido, aventurerismo y paisajes gratis vuelven a juntarse, aunque esta vez de manera menos tímida. Los primeros ejemplos nos muestran un interés por los “temas oriundos”, el paisajismo, la ausencia total de pretensiones artísticas o experimentales con el medio. Las coproducciones realizadas durante los sesenta en el país no pueden considerarse factor de desarrollo industrial, ya que no hay una relación igualitaria con los países coproductores (México, España, Venezuela), eran frecuentes los descalabros de los inversionistas nacionales y ningún director extranjero (Julián Soler, Gaetano Dell’Era y Zacarías Gómez Urquiza, entre otros) puede considerarse de primer nivel. No obstante, en una nota de prensa publicada en la revista especializada *Pantalla* del 9 de junio de 1967, la presencia de estos directores, a pesar de los escasos resultados, era vista de manera muy positiva:

Al fin después de tantas luchas y tras vencer tan inmensos tropiezos, empieza a perfilarse la conformación de una estructura del cine colombiano con algunas películas que se han filmado en

Colombia con artistas colombianos, y que han tenido acogida, podría decirse que clamorosa por parte del público sin pecar de exagerados ni entrar en los terrenos del tropicalismo tan común en nuestro medio.<sup>4</sup>

A principios de esta década el ya citado Alejandro Kerk, que al que parecer sí disfrutaba del “tropicalismo”, continúa en la realización con **Chambú** (1961) y **San Andrés, isla de ensueño** (1962), cintas jamás vistas por el público colombiano y que el director alemán se llevó consigo a Europa en plan de postproducción pero que no retornaron al país. De estos primeros años es igualmente **Mares de pasión** (1961) del cubano Manuel de la Pedroza. En 1963 se estrena la primera coproducción de la historia del cine nacional, con Venezuela e Italia, **Séptimo paralelo** de E. Marcelli, y una realización nacional producida por Lizardo Díaz y dirigida por el italiano Gaetano Dell’Era, **Y la novia dijo...**, intento de comedia musical patrocinada por el hotel Continental que representó un éxito de taquilla a nivel popular, a pesar de la deficiente factura de la misma, como lo confirman los testimonios de Díaz, coproductor y protagonista de la cinta junto a su esposa Raquel Ércole:

Eso eran colas por lado y lado del México, todos los fines de semana por más de un mes. Uno entraba y se pateaba al público, las risotadas. Gustó mucho

<sup>1</sup> Ricardo Suárez, “El cine colombiano y la política de las coproducciones”, en *Arcadia va al Cine*, No. 14-15, abril de 1987.

<sup>2</sup> Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Editorial Suramericana, 1978, p. 181.

<sup>3</sup> Anny Vásquez, “El pionero Ivo Romani: un artesano para el cine”, en *Arcadia va al Cine*, No. 17, noviembre-diciembre de 1987.

<sup>4</sup> “Antioquia y el cine colombiano”, en *Pantalla*, 9 de junio de 1967, p. 3.

dentro del primitivismo, digamos, de la película.<sup>5</sup>

Del director que logró esas risotadas del público capitalino sólo se sabe que era amigo personal de la actriz principal, asociado posteriormente a la productora Díaz-Ércole (instituida en 1969), y no volvería a filmar en el país, pero aun así no se alejó del cine: primero con un proyecto no realizado, el *western Los herederos del viento* y el guión de la cinta *Amazonas para dos aventureros*, coproducción con Alemania e Italia y la productora colombiana Tikuna Films de Jaime Díaz García-Herreros, película dirigida por el austriaco E. Hoffbauer en 1977.

En ese mismo año la Colombia Films, en asociación con el mexicano Gabriel Alarcón, produce tres películas del cubano-mexicano René Cardona (1906-1988) con un equipo íntegramente mexicano. Cardona, un auténtico "todo terreno" del cine industrial mexicano (director de cintas infantiles, de terror, de luchadores y de melodramas), no consiguió jamás el nivel de un honesto artesano; es más, logró que su discutible legado se extendiera dentro del cine industrial con las anodinas cintas de su hijo René Cardona Jr. y el protagonismo en algunas de su nieto, el afortunadamente hoy olvidado actor infantil Al Coster. Su presencia como director en Colombia no despertó mayores comentarios, salvo uno muy acertado de Hernando Salcedo Silva que resume las



Semáforo en rojo (Julián Soler, 1964), Archivo Cinemateca Distrital.

<sup>5</sup> Entrevista a Lizardo Díaz aparecida en *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 17, mayo de 1985.

**¿HAY SIEMPRE UNA MANO FEMENINA DETRAS DE UN DELITO?**

FICHA TECNICA

Director JULIAN SOLER  
Fotografía JORGE STHAL

Actores

JOSE GALVEZ  
JAIME VELASQUEZ  
ROBERTO CAÑEDO  
CARLOS A. MUÑOZ  
REBECA LOPEZ

ENRIQUE PONTON  
GERMAN ROBLES  
OFELIA MONTESCO  
LYDA ZAMORA  
JAIME MONSALVE

Ayudante de director JAVIER CARREÑO  
Script BERNARDO ROMERO P.  
Gerente de producción LUCIANO MERCHAN Z.  
Prod. ejecutivo ANUAR BADIN  
Maquillaje JOAQUIN PEIROT  
Peinados EMMA MARINO

Ing. de sonido MANUEL TOPETE B.  
Recordista JOSE Ma. ESPARZA  
Regrabación ENRIQUE RODRIGUEZ  
Sonido KLANG FILMS  
Laboratorios CINEMATOGRAFICA COLOMBIANA

1o. Operador de cámara José León Sánchez  
2o. Operador de cámara Salvador de Anda  
Ayudante Pablo Salas  
Jefe de Staff Miguel A. Rincón  
Jefe de electricistas Guillermo Barriga  
Editor Carlos Savage  
Ayudante Sigtrido Garcia  
Escenografía Joaquin Pereiro  
Música Alvaro Dalmar

Semáforo en rojo (Julián Soler, 1964), Archivo Cinemateca Distrital.



características de su trabajo y la responsabilidad en ese momento de los productores nacionales:

Subcine elemental y malo que haría enrojecer de vergüenza a un primitivo australiano. La fatalidad le facilitó que viniera a practicarlo en Colombia impunemente.<sup>6</sup>

Con todo, Cardona logró estrenar en el país **Adorada enemiga** y **Las hijas de Elena**, las dos rodadas en Cali en 1963, y **Un detective genial** (1964), comedia realizada en Bogotá. Como la impunidad continuó en la década siguiente, esta trilogía no fue su único aporte al cine nacional.

A partir del 3 de junio de 1963 se realizó en Bogotá **Semáforo en rojo**, coproducción entre Jesús Sotomayor (México) y Cofilms (Colombia), dirigida por Julián Soler (1907-1977), con la participación de dos actores colombianos integrados a la industria mexicana: José Gálvez y Enrique Pontón. Esta película, muy taquillera en Colombia, pasó inadvertida en las salas del país coproductor.

De nuevo Cofilms, productora bogotana, trajo a un director mexicano para su siguiente título, **Cada voz lleva su angustia**, adaptación de la novela de Jaime Ibáñez publicada en 1954. La versión cinematográfica de 1964 fue dirigida por el entonces prestigioso director mexicano Julio Bracho (1909-1978), que rodó durante

cinco semanas en escenarios naturales de Soacha, Gachancipá y Sopó. Por segunda vez se reunieron Gálvez y Pontón en los papeles principales y en la adaptación trabajaron juntos Fernando Laverde, Bernardo Romero y el mexicano Alejandro Cotto. **Cada voz lleva su angustia** resultó un éxito de taquilla, pero el estreno en México, tardío y deslucido, apenas permaneció una semana en cartelera. La labor de su director no aportaría mayor ganancia al cine colombiano:

Una novela de claro contenido social [...] en manos del mexicano Julio Bracho se convierte en un problema de éxodo y conformismo, dando nuevamente la razón a la idea de la incapacidad de los realizadores extranjeros para venir y dirigir un filme.<sup>7</sup>

Pero a pesar de las dificultades planteadas por la adaptación, **Cada voz lleva su angustia** puede considerarse el primer paso importante en la búsqueda de un público identificado con un tema nacional. Pero los siguientes proyectos dejarían sin tocar temas propios como los que planteaba la novela de Ibáñez, refugiándose (como si fuera inevitable) en el melodrama o en el paisaje exótico. En los años siguientes se filman **El cráter** (1964), dirigida por el español J. A. Carbonell y producida por el Consorcio Cinematográfico Colombia, **Tierra amarga** (1965), documental de la Panamerican Films dirigida por el cubano Roberto Ochoa, y



*Cada voz lleva su angustia* (Julio Bracho, 1964).  
Archivo Cinemateca Distrital.

<sup>6</sup> Citado por Hernando Martínez Pardo, *op. cit.*

<sup>7</sup> Carlos Álvarez, *Cine Cubano*, No. 63-65, s.f.

<sup>8</sup> *Ibid.*

la coproducción hispano-mexicana **El secreto de las esmeraldas**, dirigida por Sebastián Almeida en 1966, también protagonizada por el repatriado Enrique Pontón.

Mayor repercusión comercial tiene la cinta **Un ángel de la calle** (1966) del también mexicano Zacarías Gómez Urquiza, producida por Eclá Films y Lizardo Díaz, cinta que, como anuncia-

ba su publicidad, tocaba "el doloroso tema de las mujeres burladas y los hijos sin padre"; de esta manera los productores anunciaban que se trataba de "un tema universal" que más sonaba a disculpa de antemano por eludir los temas autóctonos que tanto se reivindicaban en la prensa nacional. Con todo, la cinta constituyó un éxito de taquilla y fue distribuida por Pelmex por todo el país, un negocio redondo estrenado en el teatro México de Bogotá el 11 de febrero de 1967:



*Un ángel de la calle* (Zacarías Gómez Urquiza, 1966).  
Archivo Cinemateca Distrital.

[...] La mezcla del peor sentimentalismo y las más finas reglas de esa pseudoliteratura de tan grande acogida, condujo a *Un ángel de la calle*, apenas al año de su estreno y habiendo pasado a los circuitos venezolanos, a un monto de seis millones de pesos, sobre un costo de producción que no pudo haber pasado del millón de pesos.<sup>8</sup>



Un ángel de la calle (Zacarías Gómez Urquiza, 1966).  
Archivo Cinemateca Distrital.

Otros intentos resultaron mucho más modestos en ganancias: **Estofado a la Caribe (Estouffade à la Caraïbe)** (1966), del francés Jacques Besnard, con Jean Seberg y Serge Gainsbourg, y la coproducción con Italia, Venezuela y Francia **La muerte escucha** (1967) de Robert Toppard, con participación técnica colombiana.

En 1967 se filma **Agente 00 Sexy**, insólito sucedáneo de la serie televisiva *Batman* del mexicano Fernando Cortés (1909-1979) que se rueda a partir del 28 de abril de 1967 en Santa Marta y el centro de Bogotá, y recibe, a pesar de su baja calidad, elogiosas notas de prensa, como la siguiente:

En cuanto a la actuación del popular Montecristo en *Agente 00 Sexy*, ha sido calificada de admirable por críticos y por los mismos artistas, quienes han afirmado que el humorista sólo necesita hacer cine para situarse en plano de estrella internacional.<sup>9</sup>

En 1967 se inicia la producción de **Orgullosos, malditos y muertos (The Proud and the Damned)**, *western* norteamericano de serie B dirigido por Ferde Grofé Jr., hijo del director de orquesta y compositor de bandas sonoras Ferde Grofé. El aporte colombiano fue de nuevo poco importante, reduciéndose a algunos asistentes técnicos y a algunos actores secundarios, entre ellos Daniel Abondano, quien con el pseudónimo *André Marquis* se presentó en los medios escritos como "triunfador en Hollywood", y volvería para filmar una nueva aventura internacional al codirigir *Paco* (1975). Este filme, rodado en locaciones de Villa de Leyva y

<sup>9</sup> Artículo publicado en la revista *Pantalla*, 12 de mayo de 1967.

<sup>10</sup> Alegre Levy, "Así se está filmando *Quemada*", en *Cromos*, No. 2676, 17 de marzo de 1969, p. 52.

protagonizado por el *cowboy* televisivo Chuck Connors y un actor en el ocaso de su carrera, el puertorriqueño César Romero, se estrenaría en 1970 junto al documental **El pantano de Vargas** (1969), producción estadounidense de la USIS dirigida por John L. Dennis con la presencia del presidente de la república, el embajador de Estados Unidos y otras altas personalidades. Grofé Jr. no volvería a filmar en el país y se dedicaría a los documentales para la televisión norteamericana.



internacional". La productora británica Lewis Gilbert y Asociados visitaron la capital del país en 1967 iniciando los preparativos para la filmación de una cinta basada en el *bestseller* de Harold Robbins **Los aventureros (The Adventurers)** (1970), dirigida por el mismo Gilbert. La escogencia de Colombia como principal locación se atribuye a los nexos familiares con el país de Fred Ordwey, uno de los ejecutivos de producción. Así, Gilbert y su asistente Víctor Lyndon recorrieron grandes zonas para finalmente escoger Villa de Leyva, Manizales, Cartagena y acertadamente el fotogénico centro histórico de Bogotá, para representar la imaginaria *banana republic* de "Corteguay".

Lewis Gilbert, nacido en Londres en 1920, llegó al país con mayores logros fílmicos que todos sus predecesores, incluyendo dos filmes comerciales muy importantes: **You Only Live Twice** (1967), de la serie de *James Bond*, y **Alfie** (1966), que le valdría a su protagonista Michael Caine una nominación al premio Oscar. Si bien esta cinta resultó una lujosa operación comercial mal recibida por la crítica internacional, **Los aventureros** (conocida también como **El mundo de los aventureros**) es un título evocador para varias generaciones de colombianos: el país imaginario de Corteguay, el reparto (Candice Bergen, Ernest Borgnine, Charles Aznavour y Fernando Rey, entre otros), los paisajes urbanos reconocidos con emoción

*Los aventureros / The Adventures* (Lewis Gilbert, 1970).  
Archivo Cinemateca Distrital.

en la pantalla y la estatua a caballo del "Presidente Rojo" (interpretado en el filme por Alan Badel), que terminó sus días languideciendo en un parqueadero en la carrera 7, apenas reconocida por los apurados transeúntes.

Casi simultáneamente la empresa italiana Tea Films adelantó los trámites para la filmación en Colombia de **Quemada (Queimada)** en mayo de 1968, y en noviembre del mismo año el director Gillo Pontecorvo llegó al país precedido por el éxito de películas como **Kapo** (1959) y sobre todo la laureada **La batalla de Argel** (1966), para iniciar un rodaje que duraría ocho meses en Cartagena de Indias. Este filme resultaba, hasta esa fecha, la producción más costosa jamás realizada en territorio nacional, con un presupuesto de 50 millones de pesos. Al terminar la filmación habían participado más de 10.000 personas, la mayoría extras y artesanos de la costa atlántica. Pontecorvo, nacido en Pisa en 1919, expuso con pragmatismo y simpleza su elección:

Necesitaba una ciudad que hubiese conservado intacto su estilo colonial español, al mismo tiempo que me diera la oportunidad de disponer de grandes masas negras y mestizas.<sup>10</sup>

Pero el director italiano fue más allá al adjudicarle el papel principal a un humilde habitante de San Basilio de Palenque, Evaristo Márquez, como *partenaire* de la estrella del filme Marlon Brando, lo que complicaría aún más lo que ya se

preveía como un rodaje accidentado. Típica realización de una época y fiel al aura "política" que rodea a su autor (quien escribió el guión junto a Giorgio Alario), **Quemada** fue vista casi unánimemente por la prensa escrita del momento como un espacio de profesionalización para los trabajadores nacionales del cine que intervinieron en la cinta junto a 40 técnicos italianos.

## La segunda oleada mexicana

El trabajo de directores adscritos a la industria mexicana siguió activo durante los setenta, comenzando con **María**, producción de Clasa Films Mundiales. Se trata de una nueva versión de la novela de Jorge Isaacs realizada por el chileno-mexicano Tito Davison (1914-1985), filmada a partir de noviembre de 1971 en la hacienda *El Paraíso*, y que constituyó un significativo éxito de taquilla en México, donde permaneció cerca de 14 semanas en las salas. En Colombia alcanzó la cifra récord para entonces de 343.635 espectadores, superando a la superproducción **Quemada** estrenada años antes, que alcanzó los 102.019.<sup>11</sup>

Sin acercarse ni remotamente a la taquilla de su primer filme rodado en Colombia (tampoco lo lograría en México), Gómez Urquiza volvió al país en 1971 para filmar la comedia musical **Bajo el ardiente sol**, y más adelante **Cumbia**, en 1972, una producción de Víctor Films y Juan Manuel Herrera, mezcla entre musical y drama erótico protagonizado por el actor colombiano más internacional de la década:

El negro Evaristo Márquez, un actor colombiano a quien el director Gillo Pontecorvo hizo alternar con Marlon Brando en los principales papeles de *Quemada* (1969), costosa producción italofrancesa, supo lo que era caer desde tan alto a lo más bajo, o sea a un melodrama tropical que no libra ni a una sola de sus escenas del humor involuntario. Quizá por eso, el hombre toca el bongó con melancolía, como pensado en otra cosa.<sup>12</sup>

Márquez rodaría más adelante, y de nuevo en plan de actor estelar, **Mulato** (1972), de Juan Andrés Bueno, director de origen puertorriqueño, drama de escaso presupuesto y talento sobre la esclavitud en el Caribe, llamado apropiadamente en su momento "La quemada para los pobres".

Entre 1971 y 1972 el colombiano residente en México Ramiro Meléndez, con su productora Escorpión y Estudios Churubusco, produjeron **El muro del silencio**, dirigida por Luis Alcoriza en locaciones de Bogotá, Girardot y Santa Marta. El prestigio de Alcoriza (tras la exitosa *Mecánica nacional*, también producida con alto costo por Meléndez) no se ratifica con esta película, afectada irremediablemente por el escaso presupuesto y la pretensión de lanzar como estrella a la esposa del productor, Fabiola Falcón; no obstante fue, junto con **María**, un éxito de público en México.

La productora Víctor Films produjo dos cintas de luchadores filmadas en Bogotá, **Karla**

**contra los jaguares** y **Los jaguares contra el invasor misterioso**, rodadas en 1974 por Juan Manuel Herrera, donde se intentó lanzar a un héroe autóctono de la lucha libre: *el Jaguar de Colombia*. Pero si este personaje resulta de escasa recordación, el mucho más célebre **Santo**, el *Enmascarado de Plata*, filma dos de sus populares series en el país: **Santo contra los asesinos de la mafia**, producción hispano-mexicana de Manuel Bengoa (1971), y **Santo en el misterio de la perla negra** (1974), de Fernando Orozco, coproducción entre México, Colombia y España. El ya mencionado René Cardona, asociado a las productoras Supelsa de Bogotá y Gazcón Films de México, rodó el melodrama rural **Raza de víboras** en 1975, y al año siguiente el veterano argentino nacionalizado mexicano Tulio Demichelli (1915-1992) filmó la coproducción entre República Dominicana y México **La llamada del sexo**, uno de los primeros filmes estrenados en la España recién liberada de la censura franquista; Demichelli volvería al país para rodar **Ángel negro** (1978).

Sin la productora Escorpión, Ramiro Meléndez y su esposa y socia mexicana Fabiola Falcón financian **Tigre** en 1976, dirigida por el actor Rodolfo de Anda. Finalmente cierra esta década **Taxi negro** (1980), de José Delfoss. Todos estos títulos repiten la fórmula comercial del melodrama erótico tan reiterado en el cine mexicano de esos años o del cine de acción. De hecho, todos los realizadores mencionados, quizá exceptuando a Alcoriza, son directores

de segundo o tercer orden habituados a filmar en medios tan modestos como los Estudios América de Ciudad de México.

## De otras latitudes

De otras latitudes se puede citar a los documentalistas franceses Bruno Muel y Jean-Pierre Sergent, que filman en 1970 **Río Chiquito**, legendario documental sobre las guerrillas comunistas en el país, que jamás se exhibe en territorio nacional. Al año siguiente se estrena precariamente **El suicida**, producción nacional de Cóndor Films, del español Ángel Arzuaga, filmada en 1967 pero prohibida hasta 1971 por la censura oficial. Cerrando esa década se ruedan la anteriormente citada **Amazonas para dos aventureros** (1977), exhibida comercialmente en Europa pero que no figura como producción nacional, y **Honorables delincuentes** (1978), ambas de E. Hoffbauer, realizadas bajo coproducción de Díaz-Ércole y Tikuna Film Company de Alemania; así mismo una comedia española, **A mí qué me importa que explote Miami** (1977), de Manuel Caño, y una producción japonesa, **Noche de ley marcial** (1980), del director Kosaku Yamashita, con locaciones en Cartagena.

<sup>11</sup> Julio Luzardo, "Negociando el peligro: el gran negocio de largometrajes colombianos", en *Ojo al Cine*, No. 3-4, 1976.

<sup>12</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, tomo 16, s.l., s.e., 1971-1972.

## Las aventuras europeas en los años ochenta

En 1987 se publicó, bajo el auspicio de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), *Filmar en Colombia*, investigación realizada por Alberto León, Miguel Ángel Lozano y Diego Rojas, exhaustivo y completo catálogo sobre locaciones y escenarios naturales del país, con la asesoría del Instituto Geográfico Agustín Codazzi, la Corporación Nacional

de Turismo y el Instituto de los Recursos Naturales Renovables y del Ambiente. Esta publicación respondía al legítimo entusiasmo dentro del medio del cine nacional por la presencia en esos años de grandes directores de renombre mundial que escogieron al país para filmar algunos títulos significativos dentro de su filmografía. El italiano Francesco Rosi con **Crónica de una muerte anunciada** (1986), el alemán Werner Herzog con **Cobra verde** (1987) y el inglés Roland Joffé con **La misión**

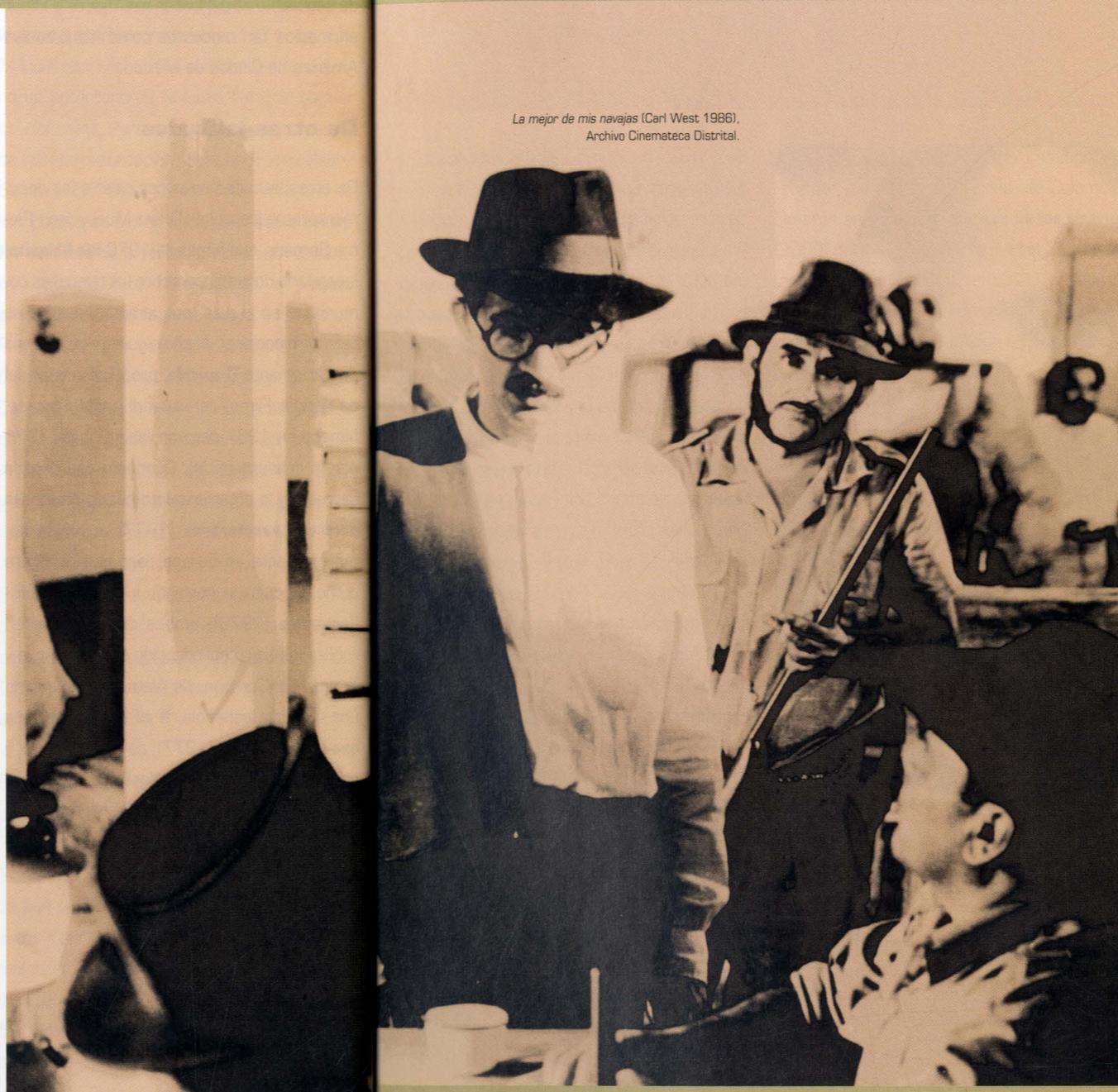


Klaus Kinski en el rodaje de *Cobra verde* (Werner Herzog, 1987). Archivo Cinemateca Distrital.

(1985), colmaron en su momento las páginas de los principales medios y se convirtieron casi involuntariamente en un símbolo de lo que podría venir para Colombia si continuaba ese breve pero envidiable período como escenario de superproducciones.

Mompox, Villa de Leyva y Cartagena, posibilitando mano de obra relativamente barata, disponibilidad de gran número de extras o las simples ventajas de la fotogenia, pudieron elevarse a la categoría de las legendarias locaciones españolas de Almería, donde se rodaron los inolvidables *westerns* europeos de Sergio Leone o **Lawrence de Arabia** (1962) de David Lean. En aquellos años se volvió a hablar de películas filmadas décadas atrás. **Los aventureros** y **Quemada**, como referentes inevitables, resultaban antecedentes bastante dignos que respaldaban de alguna manera este renovado interés por los escenarios naturales colombianos y el beneficio laboral consiguiente para los trabajadores del cine en el país. Si bien Herzog encontraba montaña, selvas y playa para su filme sobre el tráfico de esclavos en el siglo XIX (así como un asistente de dirección en Carlos Mayolo), y Cartagena se convertía en Asunción, capital del Paraguay, en el filme sobre las misiones jesuíticas rodado por Roland Joffe, que al final resultaría nominado a

siete premios Oscar, aún quedaban en el aire bastantes preguntas sobre una errada vocación colaboracionista, o tal vez sobre el papel de la mano de obra nacional. En ese entonces parecía llegado el momento de los directores célebres y de primer orden, pero este paso fue efímero, y el recuerdo de un exceso de melodrama mexicano de bajo presupuesto y un historial plagado de cintas olvidables ajenas a cualquier interés artístico, o al menos del público, podría traducirse en un bien fundado escepticismo. Lamentablemente la era de los cineastas importantes llegó a su fin, cediendo terreno (principalmente en nuestra Meca del cine, Cartagena) a otro tipo de producciones y de directores, acaso más acordes con la realidad de un pasado poco memorable. De esta manera varias productoras italianas se dedicaron a filmes más modestos, algunas de las cuales venían utilizando esta ciudad casi invariablemente desde la década pasada: **Tiger Films con Più forte ragazzi** (1972) de G. Collizi y **Dos misioneros rebeldes** (1974) de Franco Bossi, ambas para el lucimiento de la pareja Terence Hill y Bud Spencer; la productora Rizzoli con **Il corsaro nero** (1976) de Sergio Sollima, Polo Film con **Johnny** (1978) de Sergio Martín, y finalmente **La presa** (1977), de Domenico Paoella, y la cinta erótica **La amiga de mi madre** (1976), de Mauro Ivaldi; poste-

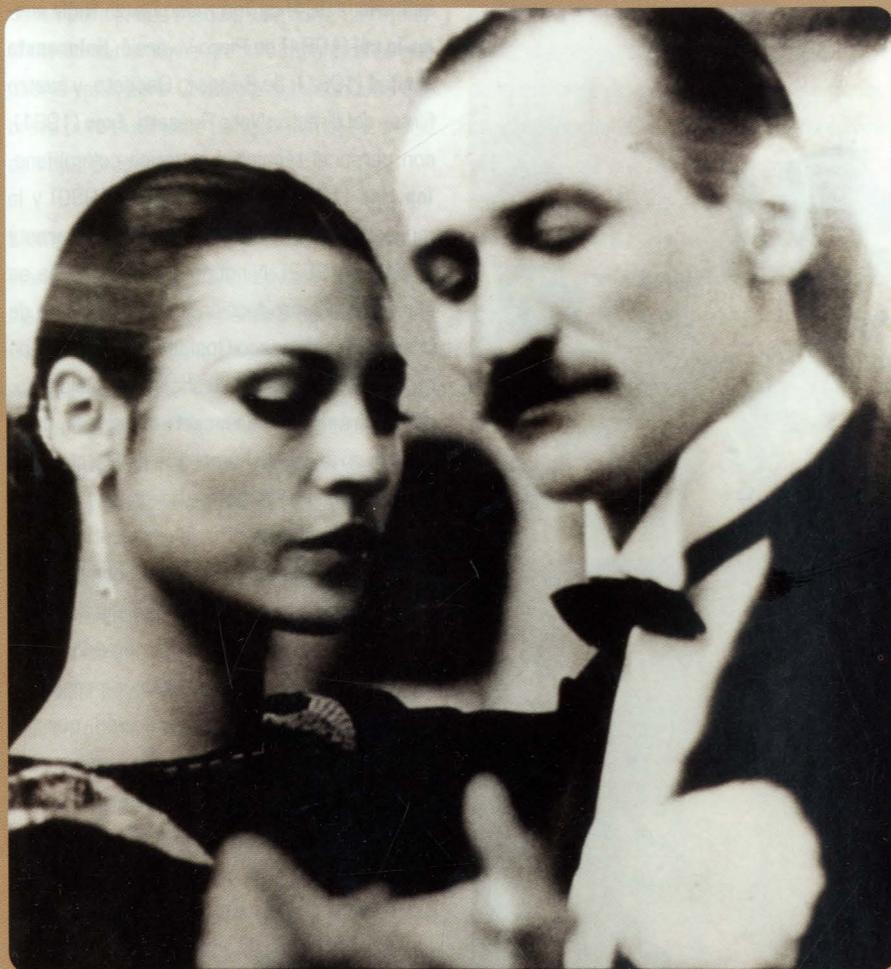


La mejor de mis navajas (Carl West, 1986).  
Archivo Cinemateca Distrital.

riormente, en los años ochenta, **Navegante solitario** (1984) de Tommaso Dazzi, **Nella misma in cui** (1984) de Piero Vivarelli, **Holocausto caníbal** (1981), de Ruggero Deodato, y cuatro filmes del director Nello Rossatti: **Fuga** (1981), con personal técnico y artístico colombiano, **Top Line** (1988), **Capitan Henkel** (1989) y la modesta reconstrucción histórica **La carne y el diablo** (1992). Ninguna de estas cintas se acercaría a la producción y el presupuesto de la cinta de Francesco Rosi, el director italiano más importante que ha trabajado en Colombia, con su **Crónica de una muerte anunciada**, filme basado en la novela homónima de García Márquez, rodada en Mompox y Cartagena durante 16 semanas, con un presupuesto estimado en 10 millones de dólares, lo que la convierte en la película más cara realizada en el país hasta la fecha. La actividad de Focine en esos años le permitiría al Estado realizar una modesta contribución de 6% a la producción, que fue asumida tras varias crisis financieras por el suizo Yves Passer, productor de **Cristo se detuvo en Eboli**, cinta anterior de Rosi.

### Los extranjeros de Focine

A partir de 1986 tres directores extranjeros se incorporaron a la producción regular de medimétrajes. El nacionalizado norteamericano



Carl West, nacido en Kikinda, Yugoslavia, en 1943, llegó a Colombia en 1973 como director de comerciales para la firma Mundo Moderno. A partir de entonces prosiguió una carrera como actor en varias cintas de los años setenta y ochenta y como asistente en **Esposos en vacaciones** de Julio Luzardo. En 1981 dirigió su empresa West Film y Cia., que produjo los documentales **Mamut reta los Andes**, **Planificación familiar**, **Prende la vela** y **Reprolaser**. Su guión de medimetraje **La mejor de mis navajas** fue aprobado por Focine y realizado en 1986, siendo su único trabajo como director en el país. La rusa Natalia Iartovski, esposa del realizador Luis Alfredo Sánchez, trabajó como montadora en los años setenta y pasó a la dirección con un solitario título: **Suave el aliento**, en 1987. El director extranjero más prolífico de esa década es Dunav Kuzmanich, nacido en Chile en 1935, cuyo primer aporte al cine colombiano fue el guión de **El patas** (1977), cinta dirigida por Pepe Sánchez, y quien posteriormente actuó como realizador de los largometrajes **Canaguaro** (1978), **La agonía del difunto** (1978), **Ajuste de cuentas** (1983) y **El día de las mercedes** (1985), sumando una

filmografía inusualmente prolífica, aun para un director nacional. Antes de retirarse del medio audiovisual como realizador, en 1989 dirigió **Bastión y Bastiana: el secreto de Susana**.

En 1983 se filmó la coproducción con la Unión Soviética **Los elegidos (Izbrannye)**, de Sergei Solovoyov, basada en la novela de Alfonso López Michelsen, y la comedia **Bonaparte, investigador privado**, dirigida por el norteamericano James Pasternak, que no apareció en las promociones de prensa, acaso por solicitud propia ante los deficientes resultados. De origen panameño, el director Mario Mitrotti, que venía realizando cine publicitario y cortometrajes desde principios de los setenta, como la laureada **Corralejas** (1974) o **Los flagelantes de Santo Tomás** (1976), dirigió el medimetraje **El día que terminó el verano** (1987) y la coproducción con Venezuela **Mujer de fuego** (1988).

### Los últimos

La directora española Ana Díez fue la primera en aportar su trabajo en la década de los noventa con **Todo está oscuro** (1997), cinta rodada en Bogotá con amplia participación de actores colombianos, financiada con capital cubano y portugués, y que nunca se estrenó en Colombia.

La productora Les Filmes du Losange, de Francia, y Tucán Producciones, de Colombia, filmaron en Medellín **La virgen de los sicarios** (2000) del director francés Barbet Schroeder (nacido en Teherán, Irán, en 1941), basada en la novela homónima de Fernando Vallejo y realizada en vídeo digital. Con un equipo colombiano de primer orden entre técnicos y actores, Schroeder, que tiene estrechos vínculos con el país desde tiempo atrás (creció en Bogotá), filmó en un ambiente polemizado por la mala prensa y la especulación, pero al final los resultados fueron satisfactorios. La opinión de Vallejo sobre su trabajo resulta aplicable a un sinnúmero de casos:

Sobrevivir en Colombia es un milagro; hacer una película en Colombia es un milagro al cuadrado; y hacer una buena película en Colombia, un milagro al cubo. Es lo que logró Barbet. Y lo digo sin problemas de modestia, porque esa película es suya, no mía. Nunca pensé que la pudiera filmar, y cuando la estaba filmando se me hacía imposible que la pudiera acabar.<sup>13</sup>

La inteligente visión de Jaime Osorio, coproductor de **La virgen de los sicarios**, se confirma

en el siguiente proyecto, **María llena eres de gracia (Maria Full of Grace)**, primer largo del norteamericano Joshua Marton, premiado en Berlín, y Sundance, y que logró la nominación para el premio Oscar para su protagonista Catalina Sandino Moreno, cuya consecuencia a nivel nacional (amén de tantas e inusuales notas de farándula sobre un filme con capital colombiano) es la de abrir renovadoras perspectivas en la calidad de las coproducciones, un logro aún insuperado en la tantas veces decepcionante historia de la participación extranjera en nuestro cine. Los aportes foráneos, como desde los tiempos de Máximo Calvo en los años cuarenta, resultan tan frecuentes en la historia de nuestra cinematografía que reflejan una intención simple y concreta: la de persistir en la realización. El éxito de **Rosario Tijeras** (2005), primera cinta de ficción del mexicano Emilio Maillé, está muy lejos de esos ensayos fílmicos de Luis Moya o de Alejandro Kerk: ya pasaron los tiempos en que el desconocimiento de los productores colombianos sobre distribución, rentabilidad y exhibición, o la confianza ciega en un director venido de fuera. En los tiempos actuales, los de la coproducción, el aporte nacional artístico o de inversión, como los de estos ejemplos finales, presentan la siempre deseable tendencia a la financiación de proyectos equitativos.

<sup>13</sup> César Alzate Vargas, "El Efebo", en *Kinetoscopia*, No. 59, 2001.



El cruce (José María Arzuaga, 1969).  
Archivo Cinemateca Distrital.

# JOSÉ MARÍA ARZUAGA

Hernando Martínez Pardo

## Antes de Arzuaga

### El cine colombiano antes de 1960

Cuando José María Arzuaga llegó a Colombia, en 1960, el cine colombiano vivía uno de esos momentos de conflicto a los que ya estamos acostumbrados. Por una parte, el desfase con respecto al cine latinoamericano era enorme, especialmente en relación con los grandes: México, Argentina y Brasil. Por otra parte, ya se estaban dando unos pasos alentadores: pocos, tímidos, pero interesantes.

Basta pensar que nuestra primera película argumental sonora, **Flores del valle** (Máximo Calvo), se realizó en 1941, diez años después de que en México y Argentina se empezara a cultivar el género. Entre 1943 y 1945 se produjeron nueve películas, en condiciones técnicas muy pobres, con tendencia a imitar las comedias con canciones que los mexicanos habían logrado imponer en las pantallas de toda América Latina. **Allá en el trapiche** (Roberto Saa Silva y Gabriel Martínez, 1943), **Bambucos y corazones** (Gabriel Martínez, 1944) y **La canción de mi tierra** (Federico Katz, 1945), no son sino malas imitaciones de las rancheras mexicanas. Esta tendencia continuaría en los años cincuenta con **Amor y bambucos** (Alejandro Kerk, 1958), que convivió con otra tendencia que podemos denominar como patriota: **Antonia Santos** (Miguel Joseph y Mayo y Gabriel Martínez, 1944), **Colombia linda** (Camilo Correa, 1955) y **Antioquia, crisol de libertad** (Alejandro Kerk, 1960).

El problema no sólo estaba en la mentalidad imitadora y en las deficiencias técnicas, sino en la ausencia total de conceptos de dramaturgia, de construcción de personajes y contextos. La escasa producción durante el período mudo y comienzos del sonoro impidió la formación de argumentistas, guionistas y directores. Por supuesto faltaban técnicos, pero lo fundamental era la ausencia de dramaturgia.

El país que aparece en estas películas es el mismo de los filmes de los años veinte: un país bucólico, con las diferencias sociales propias del melodrama y resueltas como en el melodrama. Los personajes son unos seres sin identidad

cultural, sin densidad, porque no se conoce la construcción dramática, y viven en un contexto genérico que no habla del país.

### El nuevo país

Es ya un dato conocido que el país cambió radicalmente el 9 de abril de 1948, el día del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Los movimientos populares —campesinos y obreros, fundamentalmente— habían encontrado en Gaitán un canal de expresión tan fuerte que el líder popular se convirtió en un peligro para los dos partidos tradicionales, Liberal y Conservador. Con la muerte del líder la fuerza popular quedó en el aire y las bases populares de los partidos se comenzaron a debilitar. La crisis comenzó a sentirse durante las presidencias de Laureano Gómez y Roberto Urdaneta (1950-1953) y culminó con el golpe militar del general Rojas Pinilla en 1953. Inicialmente Rojas pareció un nuevo líder capaz de encauzar las insatisfacciones populares, pero la ilusión se fue evaporando de tal manera que cuando los partidos tradicionales fraguaron el contragolpe para derrocar a Rojas, encontraron el apoyo de las masas. En 1957 cayó Rojas, asumió el poder la transitoria Junta Militar y en 1958 comenzó el período del Frente Nacional, durante el cual los dos partidos se alternaron cada cuatro años el poder.

Lo importante de estos años, a partir de 1940, es que las fuerzas populares comenzaron a expresarse. La calidad de vida del campesinado se deterioró por la penetración del capitalismo en el campo y la concentración de la propiedad de las tierras. Comenzaron a formarse los cinturones de miseria en las ciudades, a lo cual se agregó el desempleo estructural y los bajos salarios. Aumentaron las tensiones sociales que no encontraban respuesta en los partidos tradicionales, y cuando Gaitán se presentó como alternativa, su asesinato generó una nueva frustración que aumentaría con el gobierno del general Rojas Pinilla, quien terminó utilizando la fuerza contra el descontento de los estudiantes y de otros sectores.

Desde su comienzo el Frente Nacional se convirtió en otro factor de debilitamiento de los partidos tradicionales. Cada cuatro años cambiaba el partido en el gobierno, pero el país seguía en la misma dirección. La Anapo y el MRL se presentaron como alternativas al margen de los partidos tradicionales, pero



*El cráter* (José Ángel Carbonell, 1964).  
Archivo Cinemateca Distrital.

Para ampliar este enfoque véase César Vallejo Mejía.  
*La situación social en Colombia*. Bogotá, Cias, 1974, pp.  
449 y ss.

terminaron en otra desilusión, integrándose a aquéllos. A partir de ese momento los movimientos populares se dirigieron hacia una izquierda cada vez más radical y beligerante que se expresaría de manera muy directa desde finales de los años sesenta. En el ambiente universitario y urbano fue el cura Camilo Torres quien aglutinó, pero también el Partido Comunista con sus ramas de juventudes, y otros partidos de izquierda. En el campo, la guerrilla —Farc y EPL— se hacían fuertes y atraían a jóvenes que no veían perspectivas en la lucha política.<sup>1</sup>

En este país aterriza en 1960 José María Arzuaga. A todas luces era un país muy diferente del que nos presentan **La canción de mi tierra** o **Colombia linda**, y el hombre colombiano no tenía relación con ninguno de los personajes de las películas citadas.

### Los primeros pasos de un cine colombiano

Al recorrer nuestra filmografía se siente de una forma muy fuerte la importancia que tienen los años que median entre 1961 y 1964. Es la época en que Julio Luzardo filma los medimetros **Tiempo de sequía** y **La sarda**, que se unirán a **El zorrero** (Alberto Mejía, 1962) para formar la película **Tres cuentos colombianos** (Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1962). Son los años en que Arzuaga debuta en el largometraje con **Raíces de piedra** (guion y producción de Julio Roberto Peña), en que Mario López filma **El hermano Caín** (1962), Julio Luzardo estrena su obra más importante, **El río de las tumbas** (1964), y José Ángel Carbonell filma **El cráter** (1964). Es otro cine. Se siente que la situación que está viviendo en la realidad el hombre colombiano comienza a filtrarse de una manera directa en el cine. Ése es el aspecto que aparece con mayor fuerza, pero hay otro no menos importante: se ha comenzado a pensar en términos de dramaturgia cinematográfica.

En realidad desde 1954 se habían dado los primeros pasos en esta dirección con **La langosta azul** (Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Nereo López y Luis Vincens), un medimetro argumental en el cual ya hay construcción dramática del espacio, del tiempo y de una atmósfera. La cámara juega un papel fundamental en su recorrido por las calles y casas en busca de la peli-



Felipe Solano, actor de *Pasos en la niebla* (José María Arzuaga, 1977), Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

grosa langosta azul que un gato se robó. Por primera vez la acción argumental deja de ser lo fundamental y el único punto de contacto con el público para convertirse en simple pretexto para construir un ambiente. No hay posición social o política directa, pero hay una mirada casi documental sobre el barrio, las calles, las casas y la gente. Una mirada abierta, más cultural que sociológica.

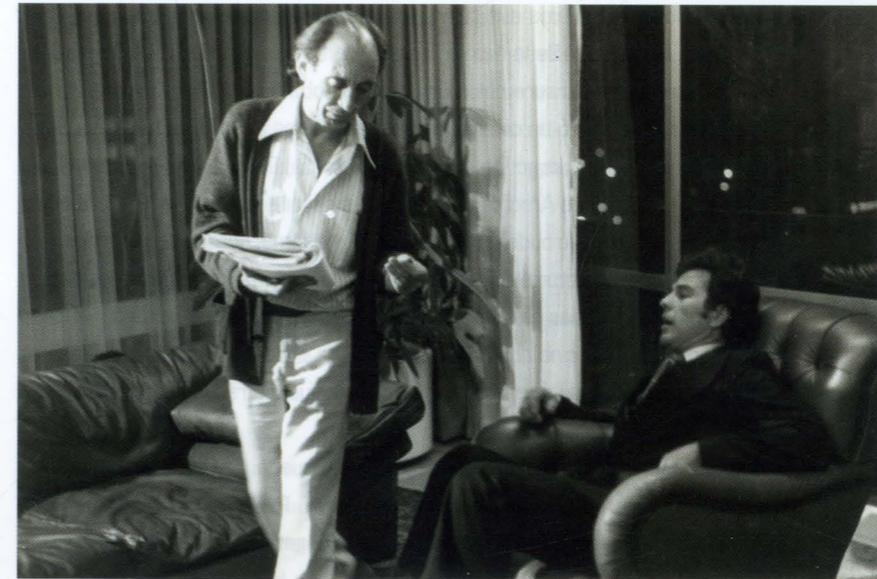
Le siguen los largometrajes **La gran obsesión** (Guillermo Ribón, 1955) y **El milagro de sal** (Luis Moya, 1958), que combinan el melodrama con una mirada sociológica y, en el caso de **El milagro de sal**, hay ya un trabajo de montaje y de planificación que le dan un *plus* de impacto a la intensidad del aspecto argumental. Y en este plano, el argumental, ya se ven personajes reconocibles como colombianos, con los conflictos de la tierra y del poder, con el trabajo y las labores cotidianas. Al ver estas películas se tiene la sensación de estar presenciando la aparición del hombre colombiano en el cine. Es el campo abonado para José María Arzuaga.

Al mismo tiempo, desde el punto de vista de construcción cinematográfica, hay que resaltar en esos años los trabajos documentales de Francisco Norden, Jorge Pinto y Guillermo Angulo, cortos sobre arte o sobre ciudades y regiones traba-

jados con el potencial de lo cinematográfico. Simultáneamente Pepe Sánchez abre, con **Chichigua**, el cortometraje de mirada directamente social con construcción cinematográfica: un punto de vista especial de la cámara sobre el gamín. En síntesis, el cine colombiano está mirando nuestra realidad, nuestro ser humano, y lo está haciendo en cine. Nos estamos alejando del registro pasivo de una historia o argumento.

### Quién es José María Arzuaga

Arzuaga puede entrar en la lista siempre abierta de los artistas malditos. Fracásó dos veces en la escuela de cine de Madrid (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) entre 1955 y 1959. A los profesores no les gustaron los cortometrajes que realizó. Por eso viajó a Colombia en 1960, porque algún amigo le contó que aquí el cine estaba en una etapa floreciente. Gracias al contacto con el productor y guionista Julio Roberto Peña se involucró en la realización de **Raíces de piedra** (1961), que fue vetado por la censura por falsear la realidad. Se dedicó a la realización de cortos publicitarios y en 1967 terminó su segundo largometraje, **Pasado el meridiano** (1967), producido por él mismo y por el fotógrafo español Juan Martín,



*Pasos en la niebla* (José María Arzuaga, 1977), Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



José María Arzuaga en el rodaje de *Pasos en la niebla* (José María Arzuaga, 1977), Archivo Cinemateca Distrital.

que corrió con la misma suerte ante la junta de censura que su largometraje anterior: fue vetado. Se lo llevó a España, pero no lo pudo exhibir sino en cine clubes, porque la censura colombiana era un obstáculo para su comercialización. Se unió al grupo de cinematografistas críticos nacionales (Gabriela Samper, Carlos Álvarez, Jorge Pinto, Gustavo Barrera, Diego León Giraldo, Manuel Franco y Luis Ernesto Arocha) para realizar su penúltimo largometraje, **El cruce** (1969), pero nunca lo pudo terminar, y es una lástima, porque se basaba en una historia y una estructura muy interesantes, como veremos. Finalmente realizó su último largo, **Pasos en la niebla** (1977), con el cual quería intentar el paso por el denominado *cine comercial*, con miras a conseguir fondos para realizar el cine que de verdad quería hacer. La película fue un fracaso económico.

Pocas satisfacciones cinematográficas tuvo Arzuaga. El Oro en el Festival de Sestri Levante para **Raíces de piedra**, el premio Perla del Cantábrico en San Sebastián para su medimetroraje **Rapsodia en Bogotá** (1963) y ser considerado hoy en día como uno de los directores que más han influido en la cinematografía nacional.<sup>2</sup>

Según los datos de que dispongo, el primero en detectar la importancia de Arzuaga fue Carlos Álvarez en un artículo de 1967 sobre **Pasado el meridiano**,<sup>3</sup> en el cual reconoce los graves problemas técnicos que tiene la película pero exalta la capacidad del autor para captar al hombre como ser social, como persona que necesita comunicación.

Ninguna aproximación cinematográfica colombiana se había adentrado en el hombre de hoy: el hombre solo. Una soledad que no proviene de la angustia, de moda o no.

Es inútil discutir si fue la primera película que hizo esta aproximación al hombre colombiano, porque ya existían, junto con **Raíces de piedra** (José María Arzuaga,

<sup>2</sup> Este recorrido de su vida está sintetizado de las entrevistas que Arzuaga concediera a Augusto M. Torres para la revista peruana *Hablemos de Cine*, No. 59-60 de 1971, a Andrés Caicedo y Luis Ospina para la revista *Ojo al Cine*, No. 1 de 1974, y a Mauricio Laurens para la revista *Arcadia va al Cine*, de junio de 1984.

<sup>3</sup> Artículo publicado en la revista *Nova*, No. 5-6 de 1967 y recopilado en el libro de Carlos Álvarez *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989.



Felipe Solano, actor de *Pasos en la niebla* (José María Arzuaga, 1977). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



Felipe Solano y María Angélica Mallarino en *Pasos en la niebla* (José María Arzuaga, 1977). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



*Pasos en la niebla* (José María Arzuaga, 1977). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

1962), **Tres cuentos colombianos** (Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1961) y **El río de las tumbas** (Julio Luzardo, 1964) que, como señalé anteriormente, marcan pasos en la búsqueda del cine colombiano por entrar en unos personajes propios. Lo importante es que el germen social de los conflictos sociales y de las formas de vivirlos se han hecho incontenibles y están apareciendo autores con la sensibilidad para percibirlos y para expresarlos.

No he encontrado otros estudios posteriores al artículo de Álvarez y previos a la entrevista que en 1971 le hace Augusto M. Torres a Arzuaga en la revista *Hablemos de Cine* (No. 59-60). Cuenta Torres que del famoso Festival de Pesaro de 1968, célebre por su cine de tendencia de crítica social,

[...] tan sólo guardo tres buenos recuerdos, correspondientes a las proyecciones de *David Holzman's Diary*, de James McBride; *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, y *Pasado el meridiano*, de José María Arzuaga.

Después de tres años de búsqueda logró entrevistarle en 1971 para la revista peruana *Hablemos de Cine*. En esta entrevista Arzuaga define su intención de hacer un cine de problemática social y de la forma como utilizaba el recorrido de los personajes —en **Raíces de piedra** y **Pasado el meridiano**— para mostrar diversos ambientes sociales con un trasfondo de crítica social. En el mismo ejemplar Torres, junto con Manuel Pérez E., escriben un análisis de **Pasado el meridiano** en el cual le cuestionan el primitivismo narrativo, fundado muchas veces en la incapacidad y no en la adecuación de un estilo, pero resaltan lo que se impone en la obra de Arzuaga: la forma peculiar de afrontar la miseria y la violencia de una sociedad cerrada y opresiva, y definen la película como “producto cultural típicamente subdesarrollado que sabe dar testimonio de su situación”.

Entre nosotros hubo que esperar a 1974, cuando apareció el primer número de la revista caleña *Ojo al Cine*, que traía la entrevista a Arzuaga realizada por Andrés Caicedo y Luis Ospina y el artículo analítico de Caicedo sobre **Raíces de piedra** y **Pasado el meridiano**. En su análisis Caicedo aporta un concepto que en esa época comenzaba a aplicarse en los análisis de los hechos de comunicación: el concepto de cultura. Refiriéndose a **Raíces de piedra** habla de la cultura de

la pobreza, de la cultura de la locura y de la crueldad. Resalta algunos procedimientos cinematográficos como el montaje paralelo entre los dos personajes, Clemente y Firulais, y la escena de la epilepsia en la calle. Resalta también el enfoque de cine de autor con una óptica clara ante la sociedad. Cuando llega al aspecto técnico hace equilibrios: acepta que hay problemas pero al mismo tiempo destaca que eso le da un estilo peculiar a **Pasado el meridiano**. Hace esfuerzos por valorar el asincronismo y el manejo de cámara, pero termina aceptando que es una limitación de la película.

Se puede afirmar con bastante seguridad que aquí comienza la revisión de la obra de José María Arzuaga. Dos factores habían impedido que el país, incluso el país cinematográfico, lo desconociera o, al menos, le diera la importancia que tiene: la censura y, por consiguiente, la exhibición limitada a cine clubes de sus películas y, cuando éstas fueron exhibidas, el hecho de que entraran en juego los problemas técnicos y de estructura de sus filmes: el sonido, el doblaje con voces españolas en el caso de **Raíces de piedra**, la ausencia total de sincronismo voz-imagen en **Pasado el meridiano**, que además tiene una cámara en mano difícil de soportar largo rato y descompensaciones estructurales: le dedica mucho tiempo al mundo de la agencia de publicidad que, a la hora de la verdad, sirve como contexto para el personaje pero termina por centrar la atención de una forma reiterativa. El espectador tiene que hacer un esfuerzo para superar esta primera parte, entresacar los momentos en que comienza a construir el personaje del portero, Augusto, para poder seguir su desarrollo.

Gracias a *Hablemos de Cine* y a *Ojo al Cine* en los años setenta, nos acordamos de José María Arzuaga y de su obra, una obra imperfecta pero trascendental en los años sesenta, cuando el cine colombiano se estaba descubriendo como lenguaje y estaba descubriendo una forma de acercarse al hombre colombiano.

### Qué pensaba Arzuaga de su cine

Quiero resaltar un aspecto que se impone en todas las entrevistas que concedió Arzuaga. Es autocrítico al extremo, escéptico, o la realidad lo fue volviendo escéptico. Es el primero en admitir las limitaciones de sus películas. En la entrevista con Andrés Caicedo y Luis Ospina, en el No. 1 de *Ojo al Cine*, encontramos varias frases al respecto:



El cruce (José María Arzuaga, 1969),  
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



Lo que yo intentaba era un cine —quizás equivocadamente— que tuviera para mí una determinada importancia, un cine muy a nivel de autor, que ahora repasándolo no lo veo muy de acuerdo a unas situaciones reales, concretas. [...] tal vez no tuve muy en cuenta ciertas condiciones de orden industrial.

Cuando los entrevistadores le preguntan si le interesaría presionar ante la censura para que sus obras se pudieran exhibir, responde:

No, y por esto: cuando yo hice esas películas tenían una gran importancia para mí. Ahora, criticándome, encuentro que podían haber sido una cosa más importante. Las encuentro quizá desfasadas, y desde luego, como autor, corresponden a una etapa superada que ya no me interesa. Yo tengo que hacer alguna otra cosa, algo que tenga más vigencia, trabajar con una serie de conceptos más elaborados: eso sí me interesaría, ahí sí discutiría.

Hay, además de autocrítica, cierta amargura lúcida, con perspectivas.

Esta mezcla de decepción y de análisis pensando en el futuro la expresa así refiriéndose a **El cruce**:

La ejecución de la película no quedó bien hecha, no hay el suficiente rigor. Es que en Colombia el cinematografista sufre de una compulsión, ese tener toda una serie de sentimientos ocultos, contenidos, eso lo pone a uno con frecuencia en desventaja ante el fenómeno cinematográfico, en desventaja económica, hay todo un apremio, hay limitaciones de tiempo, está la urgencia de manifestarse

cuanto antes, de saberse uno una voz que puede decir algo y que ha estado callada durante tanto tiempo. Entonces, y faltando al más absoluto rigor de poder plantear las cosas como deben ser, uno se lanza un poco como si se lanzara a una piscina, un poco a ciegas y de cabeza, sabiendo que se está filmando en un formato subestándar, que la película no le va a alcanzar, que los actores están impreparados [...]

En la entrevista de 1984 concedida a Mauricio Laurens, Arzuaga es incisivo al describir la actividad creativa:

En mi labor personal creo que no he hecho nada. Lo que ha habido son intentos de buscar el verdadero camino que uno quiere a través de una serie de influencias. Como no poseo las bases para expresarme por mí mismo, trato de imitar a otros autores puesto que hay timideces y demasiado respeto por las cosas ya hechas. Con los años uno va conociendo la dimensión real de lo que se tiene entre manos para darse cuenta de que hay cantidades de mitos alrededor del cine mismo. Todo es cuestión de decantación. Veinte años me han servido para darme cuenta de que nunca he tenido una dirección definida, que he estado perdido en medio de un material extracineamatográfico. El creador de cine es un hombre que siempre está en trance de hacer algo y no puede llevarlo a cabo, no por una simple frustración sino porque no tiene ejercicio de su oficio, al no manifestarse no puede vencer resistencias de orden técnico que otros artistas sí pueden resolver.<sup>4</sup>

### Su obra

Es ya un acuerdo general definir a Arzuaga como el autor con capacidad de acercarse al ser humano, o quizá, de un forma más precisa, al ser humano en cuanto ser social, ubicado en un contexto, pero haciendo énfasis en el ser que sufre las presiones e injusticias de ese contexto social. Por eso pudo asumir el guión que le presentó Julio Roberto Peña titulado **Raíces de piedra**. Por eso pudo concebir esa cámara que sigue al Firulais, de **Raíces de piedra**, y a Augusto de **Pasado el meridiano**, para captar sus actitudes y comportamientos ante la diversidad de circunstancias que viven en sus recorridos por la ciudad.

<sup>4</sup> Entrevista a José María Arzuaga realizada por Mauricio Laurens para la revista *Arcadia* va al *Cine*, op. cit.

Julio Roberto Peña, productor y guionista, José María Arzuaga y algunos actores en el rodaje de *Raíces de piedra* (José María Arzuaga, 1961).  
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



*Raíces de piedra* (José María Arzuaga 1961).  
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

### Raíces de piedra

El mismo Arzuaga hace la siguiente sinopsis:

Trata sobre una zona del sur de Bogotá, uno de los barrios pobres donde se ve la miseria más espantosa, constituida por una tierra arcillosa, donde vive una gente que aprovecha esa tierra para hacer, de una forma artesanal, chircales, unos ladrillos fabricados según el mismo procedimiento que los adobes, que luego ellos mismos utilizan para edificar las casas de los pobres. Constituye un paisaje alucinante, porque es todo un montículo minado, lleno de cuevas. La anécdota se centra en una familia. El padre es un albañil sujeto a un suelo mísero que trabaja en la construcción de grandes edificios en el centro, la mujer y los hijos se dedican a hacer chircales. El padre cae enfermo y es despedido de su trabajo. El otro personaje es un raponero, un ratero que vive en el mismo barrio y es amigo de esta familia. Al ver la situación en que están decide ayudarles, pero a partir de este momento pierde la picaresca que le hacía vivir e incluso no sabe robar. La anécdota termina cuando este hombre, que incluso

ha sido encarcelado, consigue el dinero para las medicinas, vuelve a la casa de sus amigos y por el camino se encuentra con el entierro del albañil.<sup>5</sup>

Clemente es el albañil y el Firulais el raponero amigo que busca el dinero para conseguir la medicina que necesita el obrero. Son dos personajes marginados destinados socialmente a sufrir. La película es inclemente: nada les puede salir bien, no tienen salida, no pueden hacer otra cosa que soportar las consecuencias de haber nacido pobres en esa sociedad. En la sinopsis faltan situaciones como la de la amenaza de arrasar el barrio de invasión en que viven para construir una gran urbanización. La obra hay que situarla en los años sesenta, cuando estaba creciendo la conciencia de las injusticias o de la diferencia de clases y se iniciaban los movimientos de protesta. **Raíces de piedra** se coloca en la problemática del desempleo y de la escasez de vivienda, pero desde el punto de vista cinematográfico lo que importa es que el montaje y el seguimiento que hace la cámara a Clemente y a Firulais les da una fuerza especial a la historia y a los personajes. Enriquece la problemática en el campo de las emociones, que es una de las cosas que le aporta el arte al análisis sociológico. El cine colombiano nunca dejará de lamentar el doblaje por voces españolas. Se crea una lucha entre la realidad de la imagen y la falsedad de las voces, que les resta credibilidad a los personajes.



*Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1967).  
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

<sup>5</sup> Entrevista a José María Arzuaga realizada por Augusto M. Torres para la revista *Hablemos de Cine*, op. cit.

<sup>6</sup> Entrevista a José María Arzuaga realizada por Andrés Caicedo y Luis Ospina para la revista *Ojo al Cine*, op. cit.

*Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1967).  
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



## ***Pasado el meridiano***

Comencemos por la forma como Arzuaga creó la película, según el relato que hace en la entrevista concedida a Caicedo y Ospina:

La experiencia de *Pasado el meridiano* fue otra, contraria. Yo no tuve guión, intencionalmente suprimí el guión. La película se filmó con una idea embrionaria. Quizás bastante clara en mí, pero se fue extendiendo en una etapa bastante amplia, porque teníamos que trabajar al mismo tiempo en otra cosa, comerciales y todo eso.

Y a continuación, cuando los entrevistadores le preguntan si escribió los diálogos durante el doblaje, Arzuaga cuenta:

Bueno, yo propuse a mis actores unas situaciones marcadas, un cierto sentido, qué es lo que quería, y hubo libertad, es decir, ellos repentizaron. Siempre. Naturalmente se hacían varias tomas, si alguna vez el diálogo al parecer no convenía, porque claro, un actor quizás se manifiesta mucho más claramente con un diálogo marcado, pero aquí tenía que repentizar, y alguna vez se presentaba un obstáculo de lenguaje y se quedaba allí, parado... Así que los diálogos los rehice durante el doblaje [...] ante cualquier situación había que encajar los diálogos cortando la banda de sonido y metiéndola, de ahí ese mundo de defectos... yo hice el sonido sin proyección, lo hice en dos tardes, en la sala de grabaciones de Radio Sutatenza.<sup>6</sup>

Este método de trabajo, o la falta de dominio sobre éste, se siente en la película. Por eso no es una obra integral, sino que requiere de bistori para separar los aspectos interesantes del maremágnum de imágenes y sonidos. Augusto trabaja como portero en una agencia de publicidad. Acaba de recibir un telegrama que le anuncia la muerte de su madre en un pueblo lejano. En la agencia están en el alboroto de la exposición a los clientes y el comienzo de la grabación de un comercial sobre un alimento que salvará a los pobres del hambre. Nadie le pone atención a Augusto cuando pide permiso para ir al entierro de su madre. Le toca atender en las oficinas, una empleada lo seduce en el ascensor, tiene que

ayudar en el traslado del equipo y en la filmación en el barrio. Finalmente viaja en tren al pueblo pero su madre ya ha sido enterrada. Sale a la carretera, les ayuda a unos *yupicitos* a empujar el carro que no les prende. Ellos se suben y se van sin retribuirle el favor. Augusto emprende a pie el regreso por la carretera. Puesto así, todo parece muy organizado, pero en la película carece de estructura. La parte de la agencia se extiende, se repite y termina por apropiarse de la película como si ésta fuera la descripción de una agencia de publicidad. En la sinopsis falta algo fundamental: los momentos fuera de la oficina (el baño en la terraza, la prueba del uniforme) y, especialmente los recuerdos eróticos (los baños termales, el paseo con una mujer, la violación de la misma).

Lo interesante de **Pasado el meridiano** es Augusto, un personaje perdido en el mundo. No protesta ni reclama, como si fuera consciente de que no tiene derechos. Golpeado por el entorno como Clemente y el Firulais de **Raíces de piedra**, sólo que allí el Firulais lucha por conseguir el remedio para su amigo. Augusto acepta su destino pero se ha construido un mundo en el erotismo y en los recuerdos. Allí es donde se siente vivo, donde tiene deseos, donde conquista y seduce y donde tiene los remordimientos de haber huido cuando los hombres atacan a su amiga o novia.

### **El cruce**

Nunca se pudo terminar, pero queda para nuestra historia como un guión muy bien armado. Arzuaga ha abandonado el método que utilizó en **Pasado el meridiano** y llega a la realización con una estructura sólida y un guión acabado cuyo argumento nos cuenta él mismo en la entrevista con Augusto M. Torres:

Lo que he hecho es repetir un mismo ciclo de tiempo cuatro veces, separándolo por ambientes. Son cuatro trozos de vida, uno a continuación del otro, que coinciden en algo: cada uno dura unos quince minutos. Dos gamines se dedican, en un cruce en el que confluyen varias arterias importantes, a limpiar los parabrisas de los automóviles, que se detienen en el semáforo, a cambio de unas monedas. En un momento determinado un automóvil que viene lanzado por una de las avenidas, con unos cuantos niños y niñas hijos de papá, embiste a uno de los gamines, una rueda le pasa por encima de la cabeza y la estalla, huyendo después y perdiéndose. Éste es el prólogo. El primer tiempo se desarrolla en

*El cruce* (José María Arzuaga, 1969).  
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



una cafetería en la que hay una muchacha que trabaja en un salón de belleza. Al oír el frenazo y el golpe unos salen, otros miran [desde] detrás de los cristales, luego les dispersa un chaparrón y vuelven a la cafetería. Poco después aparece un "doctor", un ejecutivo que va a comprar algo para su mujer y pregunta al dueño sobre lo ocurrido. Y, sobre la voz en *off* de la narración se vuelve a repetir el accidente, pero esta vez rodado a doble imagen, o sea, es mucho más lento. El segundo tiempo se desarrolla en un salón de belleza que hay en otra esquina. Llega la peluquera, que estaba en la cafetería, aterrada porque se ha acercado a ver el cadáver. Entra una señora muy arrogante y le pregunta el porqué de su excitación, y mientras se lo cuenta se ve el atropello por tercera vez, pero ahora a triple imagen. El tercer tiempo se desarrolla en un apartamento, donde una mujer medio desnuda está mirando [desde] detrás de las cortinas lo que sucede. El hombre desnudo que está con ella la lleva a la cama y empiezan a hacer el amor, mientras la cámara recorre el apartamento hasta llegar a un aparato de televisión que está transmitiendo la llegada del Papa a Bogotá para el Congreso Eucarístico. Luego volvemos a ellos. Ya han terminado. El hombre, que resulta ser el ejecutivo que había aparecido en la cafetería, le da un cheque a la mujer, que es la señora arrogante que había entrado en el salón de belleza. Se despide, se viste y se va. La mujer llama a su novio y le dice que vaya a buscarla al salón de belleza, se viste y al bajar a la calle se cruza con unos niños que le cuentan a su padre el atropello, y nuevamente, ahora a cuádruple imagen, se vuelve a ver el accidente. El cuarto tiempo se desarrolla en la calle, y aparecen los personajes de todas las otras secuencias y el otro gamín, que está aterrado, huye, quiere volver, no sabe qué hacer, llueve, el agua dispersa a la gente y sólo queda un pequeño despojo cubierto por unos periódicos. El epílogo se desarrolla en un día rutilante en la misma esquina. El otro gamín sigue dedicado a limpiar parabrisas. Pasa un gran automóvil con otro "doctor", intenta limpiarle pero le rechaza violentamente y cierra la ventanilla, y cuando se ve que el semáforo va a cambiar a verde, el gamín escupe sobre el cristal, ante la cara del ejecutivo, hasta tres veces. Éste es el plano final.<sup>7</sup>

Hay que lamentar que Arzuaga no hubiera podido terminar la película. Los gamines se emparentan con Clemente y el Firulais de **Raíces de piedra**, y con Augusto de **Pasado el meridiano**, con una variante: hay una especie de toma de

<sup>7</sup> Entrevista a José María Arzuaga realizada por Augusto M. Torres para la revista *Hablemos de Cine*, *op. cit.*



*Raíces de piedra* (José María Arzuaga, 1961).  
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

conciencia —es el término que se utilizaba en la época— en el gamín sobreviviente, algo así como el surgimiento de un sentido de clase y un paso a la actividad, así sea sólo mediante un escupitajo en el vidrio del "doctor". Clemente y el Firulais son marginados que luchan por sobrevivir en el día a día; Augusto se refugia en el erotismo y en la memoria; los gamines de **El cruce** sobreviven como los de **Raíces de piedra**, pero ninguno piensa en explotación, en injusticia o lucha de clases, en organizaciones populares o conciencia crítica. Son prototipos sociales, marginados, lo cotidiano no los deja pensar, no hay tiempo, el orden social está hecho para que ellos actúen como si eso fuera lo normal. La reacción final del gamín nada tiene que ver con lo racional: es algo epidérmico, una rabia que se expresa.

Son personajes con capacidad de impactar al espectador. Son personajes tópicos pero con carácter, especialmente Augusto, que pueden ser sentidos como seres humanos. No pasa lo mismo con los personajes del entorno que se presentan como puros estereotipos de los malos insensibles: la gente de la ciudad que rechaza a Clemente y al Firulais, la gente de la agencia de publicidad, las personas que presencian la muerte del gamín. Quizá la única en la que se ve un sentimiento humano es en la muchacha de la peluquería. Los marginados y víctimas se convierten entonces en elementos de contraste que resaltan la maldad de los otros.

### Su estilo

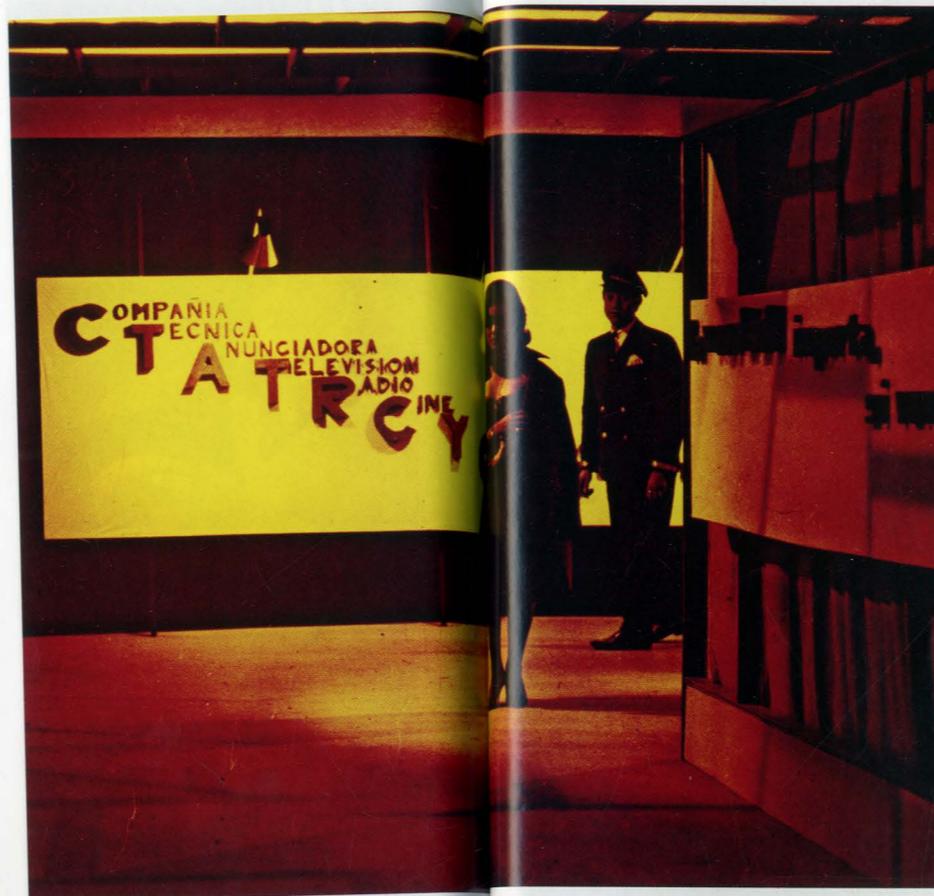
A manera de síntesis de los análisis anteriores quiero resaltar algunos aspectos en la obra de Arzuaga que me parecen básicos en el desarrollo del lenguaje cinematográfico entre nosotros. En primer lugar está el concepto de contexto y de espacio, inexistentes en nuestras películas, donde el espacio no era sino el contenedor de la historia que se contaba. Era un cine centrado en el argumento. Sólo a partir de **La langosta azul** (Álvaro Cepeda Samudio, 1954), como señalé al comienzo, de **El milagro de sal** (Luis Moya, 1958) y de **Tres cuentos colombianos** (Julio Luzardo y Alberto Mejía, 1962) comienza a aparecer el espacio y la construcción de un contexto que les da carne y sentido a los personajes.

En Arzuaga esta construcción se apoya en la dramaturgia de viajes. En **Raíces de piedra** y en **Pasado el meridiano** los personajes tienen que viajar por la ciu-

dad y fuera de ella, y el viaje permite captar diversos aspectos y personajes sociales, confrontar los personajes con diversidad de situaciones y, al mismo tiempo, como en **Pasado el meridiano**, introducir al protagonista en un viaje interior por el tiempo de los recuerdos. Piénsese en la estructura narrativa de viaje que tanto se utilizó en el neorrealismo italiano, al cual era muy afecto Arzuaga, sin por esto querer hablar de influencias (si las hay, están integradas a un estilo personal de Arzuaga, porque los viajes son diferentes en su obra). Por consiguiente podemos afirmar que en 1962 ha entrado el espacio en la dramaturgia del cine colombiano para darles carácter social a los personajes y a las historias, y que un punto culminante de este desarrollo del lenguaje se encuentra en 1967, en **Pasado el meridiano**. Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria resaltan este aspecto en su artículo "Las latas en el fondo del río":

En el cine de José María Arzuaga, por lo menos en *Raíces de piedra* y en *Pasado el meridiano*, hay una concepción del espacio que no existe en ninguna otra película del cine colombiano. Los personajes se mueven y se integran a un espacio real, hay una concertación del movimiento de esos personajes con el de la cámara y con las relaciones de los mismos con los objetos. Uno siente que el aire se cuela entre los intersticios. [...] El problema es que no encuentra una respuesta técnica adecuada. [...] No encuentra quién sepa crear una belleza en la realización que corresponda a la perceptible belleza en la concepción. En las películas de Arzuaga se perciben fácilmente las intuiciones, se imagina lo que se está queriendo decir y luego termina por no ser dicho.<sup>8</sup>

Quiero terminar esta visión sobre Arzuaga con el aspecto que me parece más importante de su creación: la construcción de personajes, que está muy relacionada con la construcción del espacio y del tiempo. Considero que si hablamos de aporte a la cinematografía nacional, José María Arzuaga abrió, con **Pasado el meridiano**, el camino a la construcción de personajes. Augusto comienza como un tópico: la víctima, una víctima incapaz de reclamar, al cual todos pueden darle órdenes. Con el paso de las escenas el personaje se va abriendo a dimensiones ambiguas: es un cobarde o un amaestrado por el ambiente. De pronto comienza a aparecer el mundo de su erotismo y de su recuerdo e imaginación como recurso. Las escenas de los termales son de un extraño erotismo, como las del paseo por el edificio, el campo y la violación. Entonces conocemos muchos otros aspectos del personaje: ha dejado de ser el simple tópico para abrirse a un personaje.



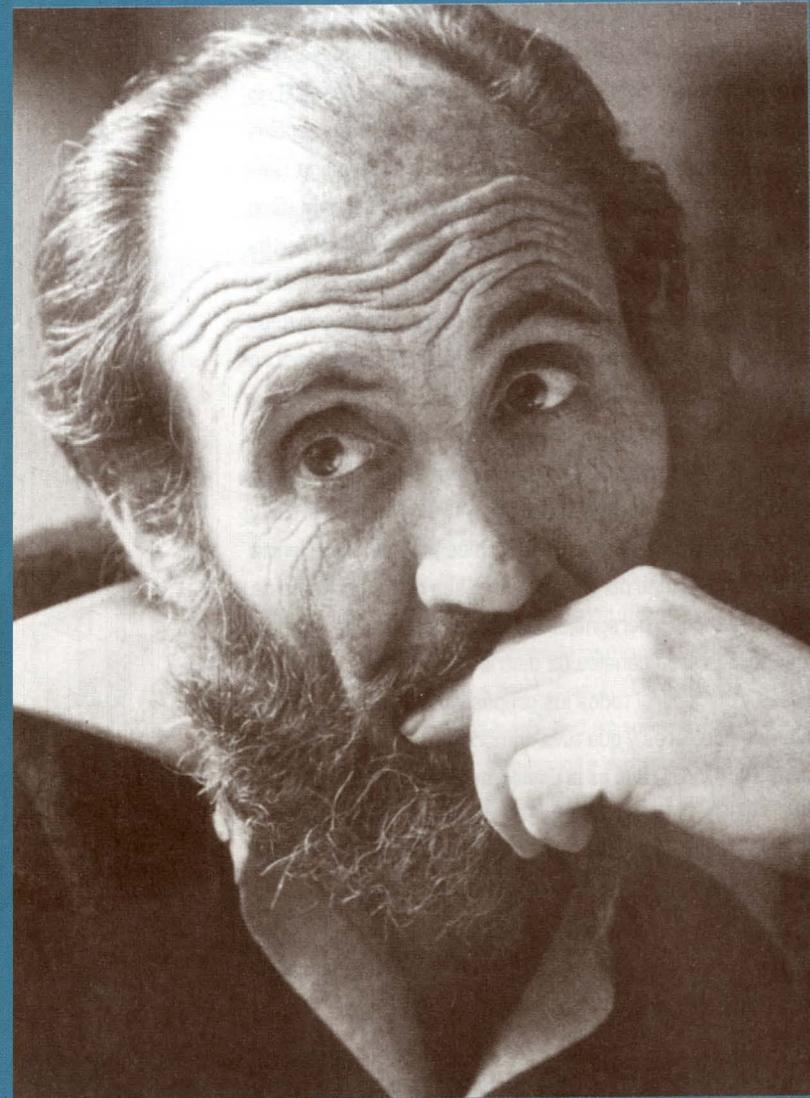
*Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1967),  
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

<sup>8</sup> Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, "Las latas en el fondo del río", en revista *Cine*, No. 8, mayo-junio de 1982.

Es interesante ver lo que ha pasado en el cine colombiano durante los años sesenta y cómo evoluciona en las dos décadas posteriores. En los mismo sesenta tenemos una película que construye atmósfera con espacios y personajes, **El río de las tumbas** (Julio Luzardo, 1964), en la línea de la construcción de personajes encontramos después de **Pasado el meridiano** a **Bajo la tierra** (Santiago García, 1968), **Camilo, el cura guerrillero** (Francisco Norden, 1974), **Gamín** (Ciro Durán, 1977), **Nuestra voz de tierra: memoria y futuro** (Jorge Silva y Martha Rodríguez, 1982) y la que considero la obra más acabada de esta tendencia, **Pura sangre** (Luis Ospina, 1982). En el campo del personaje tópico, entre las obras del género, pero con construcción que les da carácter, tenemos la obra de Gustavo Nieto Roa, especialmente **El taxista millonario** (1979).

Esta corriente, en la cual se inserta Arzuaga de forma notoria, choca con otras dos en su momento: con los que buscaban esencialmente un cine comercial y con los que utilizaban el cine como instrumento de crítica política y conciencia crítica. Ninguno de éstos se preocupa por lo estético, o sea por el concepto de construcción de espacios, tiempos y personajes. Más importante que el comercial fue el cine político, porque creó canales de distribución propios, como los sindicatos, universidades y en general todos los grupos y asociaciones relacionados con los movimientos populares y que tuvo nombres como Carlos Álvarez (**Asalto**, 1968; **Colombia 70**, 1970; **¿Qué es la democracia?**, 1971), Diego León Giraldo (**Camilo Torres**, 1966), Julia de Álvarez (**Un día yo pregunté**, 1970) y Gabriela Samper (**El hombre de la sal**, 1968). Son cortometrajes documentales en los cuales lo fundamental es la idea explícita, normalmente dicha a través del texto, sin construcción. De esta corriente, aunque con mirada social y política, se aleja la obra de Martha Rodríguez y Jorge Silva (**Chircales**, 1972), que saben muy bien que no se está pronunciando un discurso sino haciendo cine.

José María Arzuaga llega en 1960 a un país con fuertes movimientos sociales y políticos, con un cine incipiente, por descubrir o por hacer, en el cual se están dando los primeros pasos. No llega con ideas claras pero sí con intuiciones y con una sensibilidad con respecto al ser humano, a lo social y a lo cinematográfico, que es lo que le permite crear lo que creó, obras ante las cuales uno tiene que lamentar deficiencias técnicas y formales pero que tienen vida gracias a esas intuiciones sobre la construcción de personajes con un entorno real.



José María Arzuaga,  
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Mauricio Durán Castro

# BOGOTÁ EN LA MIRADA DE JOSE MARIA ARZUAGA

## Bogotá se hace gran urbe... sin pan

La década de los años cincuenta representó para las grandes ciudades latinoamericanas uno de los más rápidos crecimientos causados en gran medida por una inmigración masiva desde el campo y de las provincias hacia las capitales. El fenómeno de la violencia rural y las guerras civiles ha sido el factor que más ha movilizadado población en la última mitad del siglo XX y aún en los primeros años del XXI. En Colombia, ciudades como Cali, Medellín, Barranquilla o Bogotá han sobrellevado un crecimiento que ha desbordado cualquier planificación que hubiesen previsto: con un poco más de medio millón de habitantes antes del 9 de abril de 1948, Bogotá se preparaba para albergar un millón en el año 2000, sin sospechar que tras los sucesos de esa fecha su tamaño, su fisonomía y su vida se transformarían radicalmente: en 1955 ya había alcanzado la cifra para la que se preparaba con vistas al final del milenio. "El Bogotazo", además de transformar violentamente la ciudad, generó una de las más grandes olas de violencia en todo el país: la población campesina se desplazó en busca de protección hacia las márgenes de las ciudades, invadiendo sus terrenos y generando un forzado crecimiento demográfico. A principios de los años cuarenta, Cali, Medellín y Barranquilla no alcanzaban los 100.000 habitantes, pero en 1970 ya superaban el millón o estaban muy cerca de alcanzarlo; para esa misma fecha Bogotá ya sumaba 2.540.000 habitantes.<sup>1</sup>

A este imprevisto crecimiento se sumó la más violenta transformación urbanística, social y cultural de Bogotá. Buena parte del centro histórico de la ciudad fue incendiado y destruido el 9 de abril ("30 manzanas entre las calles 10 y 12 y las carreras 3 y 13");<sup>2</sup> a partir de estos hechos y dada la urgencia de las reparaciones, cobra un importante auge la construcción: el centro se moderniza con edificios de más de 10 pisos que empiezan a rodear las avenidas 7a y Jiménez, las carreras 13, 10 y la calle 19; el centro de negocios se desplaza hacia la calle 26, donde empiezan a construirse los grandes edificios que formarán el Centro Internacional, atravesado por la nueva avenida 26 con cruces a diferentes niveles que garantizaban la velocidad del tránsito en las vías aledañas. Tras los convulsionados gobiernos de Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez, el general Rojas Pinilla se toma el poder el 13 de junio de 1953, buscando apaciguar las olas de violencia, realizar programas de asistencia social como el INA y modernizar el país y su capital mediante obras como la instauración de la televisión en Colombia, la construcción del aeropuerto internacional El Dorado, el trazado y construcción de la calle 26 o avenida El Dorado, la avenida de Las Américas —tipo *Parkway*—, y la avenida de Los Libertadores o Autopista Norte, como continuación de la avenida Caracas, que tendían la red vial para el crecimiento hacia el occidente y norte de la ciudad. De este auge urbanístico que buscaba anticiparse a los problemas del futuro son responsables en gran medida las alcaldías de Fernando Mazuera (1948-1949 y 1957-1959)

<sup>1</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI Editores, 1976, pp. 328-329.

<sup>2</sup> Consuelo Sánchez, *De la aldea a la metrópoli, seis décadas de vida cotidiana en Bogotá, 1900-1959*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Tercer Mundo Editores, 1998, p. 99.

y de Jorge Gaitán Cortez (1961-1966), que inspirados en la figura capital del urbanismo moderno del arquitecto Le Corbusier intentaron seguir buena parte de los planes urbanísticos que en 1950 este arquitecto había realizado para Bogotá: diseñar y construir las anchas avenidas Ciudad de Quito, 68 y Boyacá, y la construcción de grandes conjuntos de vivienda como el centro urbano Antonio Nariño, el barrio Muzú y Ciudad Kennedy. A esta acción desarrollista, propia tanto del gobierno golpista del general Rojas Pinilla como del acuerdo bipartidista del Frente Nacional que proseguiría

*Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1967).  
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



los 16 años siguientes (1958-1974), se uniría un desarrollo urbanístico de la ciudad motivado por intereses comerciales como el de su extensión hacia el norte con el barrio El Chicó, que se construía en los predios de la hacienda del mismo nombre, donada por doña Mercedes Sierra como aporte a la sociedad constructora Ospinas y Cía. El transporte público también se transformaba notablemente: los tranvías de la vieja ciudad cedían paso al transporte masivo de buses que sumaban más de 5.000 en 1955, la gran mayoría de empresas privadas y otros de las empresas municipales.

Pero quizá el buen desarrollo de la ciudad llegaba sólo hasta esos límites, pues más allá de ellos, y sobre todo hacia el sur, la ciudad crecía con una población que venía desplazada del campo y la provincia, o incluso de zonas céntricas de la ciudad que habían entrado en encarecidas renovaciones urbanas. Terrenos invadidos, barrios improvisados, poblaciones sin servicios básicos —agua, luz, acueducto o transporte público—, empezaban a crecer en total ausencia de una administración que pudiera atender sus necesidades. Una cuantiosa población de inmigrantes campesinos que comenzaban a extrañar las relaciones paternalistas con sus antiguos patronos, debían aprender a sobrevivir en el día a día buscando de cualquier manera el sustento para los suyos. Esta población se confundía en una gran masa anónima e indiferenciada que debía aprender nuevos oficios en los servicios domésticos, las fábricas, las oficinas y, sobre

todo, en la construcción de la misma ciudad, viviendo la paradoja de tener que construir los espacios a los que nunca podrían tener acceso. Dentro de esta inmensa población crecía la desesperanza, en unos, y el descontento en otros. Los últimos empezaron a organizarse en movimientos obreros y sindicatos o buscaban soluciones inmediatas a sus problemas cotidianos engrosando las filas de la delincuencia y el hampa. No era la primera vez que la ciudad se hacía famosa por sus hampones de ruana o cuello blanco, pero ahora su número crecía y se diversificaban en raperos, apartamenteros o asaltantes con armas cortopunzantes y de fuego. Las dos caras de este desatendido crecimiento y desigualdad eran, de una parte, la de una pujante ciudad que adoptaba nuevas y sofisticadas costumbres de las grandes metrópolis, y de otra, una población que crecía en miseria y, obviamente, en desorganización social. En Bogotá se hacía latente esta gran segregación geográfica y social entre norte y sur: dos ciudades que aun hoy se necesitan mutuamente, pero se ignoran entre sí.

Mientras en el sur el esparcimiento se mantenía en las tradiciones provincianas de peleas de gallos y juegos de tejo, que se unían a la moda metropolitana de la asistencia masiva a películas mexicanas y espectáculos deportivos como el fútbol, en el norte se adoptaban las modas de deportes de club como el golf y el tenis, junto al gusto por los nuevos ritmos del jazz, el rock'n'roll, el cine y la recién llegada tele-

visión. En cuanto al cine, aunque la sobreoferta de películas norteamericanas invadía las pantallas, existía desde 1949, con el Cine Club de Colombia, una pequeñísima secta de iniciados en el estudio y goce más erudito de este arte, secta que tendía a crecer gracias a la mística de su fundador, don Hernando Salcedo Silva. En esta década, con el crecimiento de la población y la transformación de las costumbres, se generaron también nuevos oficios, como la producción de programas y publicidad para los nuevos medios masivos como la prensa, la radio, el cine y la televisión. Al final de esa década hizo su aparición don José María Arzuaga, llegado de España con un título en realización cinematográfica y la idea de hacer películas en un lugar donde "el cine era una industria próspera", según le habían anunciado.<sup>3</sup>

### Primeros pasos en la niebla bogotana

Podemos imaginar los primeros pasos del español Arzuaga recién llegado a esta ciudad, recorriéndola de un extremo a otro como Buñuel recorrió México para realizar **Los olvidados** en 1950. Pero contaría también con la misma suerte de incompreensión local que encontró su compatriota después de haber realizado aquella película. Arzuaga venía de estudiar cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid entre 1955 y 1959; de haberse identificado plenamente con el cine neorrealista de Roberto Rosellini (**Roma, ciudad**

<sup>3</sup> "Reportaje a José María Arzuaga", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 5, 1982.

abierta, 1945) y Vittorio de Sica (**Lustrabotas**, 1946; **Ladrón de bicicletas**, 1948 y **Humberto D.**, 1951); de haber realizado una crítica entusiasta y elogiosa a **La Strada** (1954) de Federico Fellini; de haber recorrido Italia y Francia en 1953 para encontrarse con el mundo que la España franquista no le permitía conocer, y de haber sufrido la guerra civil y la Segunda Guerra Mundial en plena niñez y adolescencia. En 1960, con 30 años y todas estas experiencias, llega a Bogotá en busca de la "industria próspera" del cine de la que le había hablado un colombiano en Madrid. Asume la asistencia de dirección de un medimetroje argumental realizado por Gonzalo Canal Ramírez y al final de ese año conoce a Julio Roberto Peña, quien le pide que revise un guión suyo. En ese año parece realizar el reconocimiento de la ciudad donde habrá de echar raíces, deambula por una ciudad que si bien lo deslumbra con el pujante desarrollismo de ese tiempo, y que contrasta con la Madrid franquista, por otro lado lo deja conocer la inmensa miseria que supera, al menos numéricamente, a la española documentada por Buñuel en **Las Hurdes, tierra sin pan** (1933). Gonzalo Canal lo relaciona con una nueva generación que viene de estudiar realización cinematográfica en el exterior, llamada por Hernando Salcedo "la generación de los maestros": Julio Luzardo, Santiago García, Francisco Norden y el mismo Julio Roberto Peña. Gracias a estas y otras relaciones, Arzuaga accede al alto mundo burgués en espacios tan exclusivos como el bogotano club de Los Lagartos, pero por su interés ante el guión de Peña se da a la

tarea de conocer los barrios y los chircales del sur de la ciudad.

Se trataba del guión de **Raíces de piedra**, que según el mismo Arzuaga, no era más que una historia apoyada en "escenas descriptivas" que unidas parecían ser "como una exposición de acuarelas", "apuntes inconexos" de un mundo que le preocupaba profundamente a Julio Roberto Peña, y que más parecía un "boceto para un documental".<sup>4</sup> Pero estas escenas y apuntes despertaron el interés de Arzuaga por un cine que diera cuenta de una realidad descarnada; se sentía "atraído por ese mundo y esas atmósferas" que quizá había conocido gracias al neorrealismo italiano y las primeras películas de su maestro Luis García Berlanga, pero que no hacían otra cosa que traer a su memoria la España destruida y olvidada de la guerra civil y la dictadura franquista. La imagen de un edificio en construcción abandonado como el que aparece en **Los olvidados**, de Buñuel, nos habla de una ciudad que no acaba de construirse, de la misma manera que en las películas bogotanas de Arzuaga aparece una construcción como si se tratara de las ruinas de un proyecto que nunca vería su conclusión. En 1973 responde a la pregunta de Andrés Caicedo y Luis Ospina sobre la persistencia de esta imagen en tres de sus películas:

Se trata más bien de un recuerdo. Parte de esas huellas que siempre le quedan a uno, de cuando yo vivía en Madrid. Ese edificio forma parte de mi mundo infantil

durante la guerra española; la Universidad de Madrid destruida, ésa es la referencia, los edificios de la Ciudad Universitaria, cerca de la cual todavía está la casa de mis padres... ese mundo hostil, las huellas de las bombas, las estructuras de cemento armado, esos muñones como el poniente [...]<sup>5</sup>

Pero si Bogotá le devolvía a Arzuaga las imágenes de la Madrid de su infancia y juventud, el recién llegado le traía a la ciudad la historia y el mundo del cine en sus películas sobre Bogotá: **Rapsodia en Bogotá** (1963), **Raíces de piedra** (1961) y **Pasado el meridiano** (1967); el cine de las vanguardias encantadas con las imágenes de la modernidad y el progreso; el compromiso neorrealista con una realidad humana, y el desencanto posbélico que expresan las imágenes existencialistas de Juan Antonio Bardem, Michelangelo Antonioni o sus contemporáneos franceses de la "nueva ola".

### Bogotá, sinfonía de una gran ciudad

**Rapsodia en Bogotá** es la segunda película que Arzuaga realiza sobre esta ciudad. Se trata de un documental que en un principio duraba 27 minutos, pero fue remontado a 17 minutos. En él se organiza una serie de tomas muy bien compuestas sobre la ciudad, para narrar una jornada de 24 horas acompañadas con la música de *Rhapsody in blue* de George Gershwin, una de las bandas sonoras que mejor evoca



*Raíces de piedra* (José María Arzuaga, 1961).  
Archivo Cinemateca Distrital.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Andrés Caicedo, *Ojo al cine*, Bogotá, Norma, 1999, p. 422. Arzuaga hace referencia a las películas *Raíces de piedra* (1961), *Rapsodia en Bogotá* (1963) y *Pasado el meridiano* (1967).

la imagen de la gran metrópoli del siglo XX: Nueva York. Se trata de una recuperación de las "sinfonías de ciudad" que se realizaron a final del cine mudo y que por medio del montaje cinematográfico buscaban expresar la nueva experiencia de las metrópolis modernas como Manhattan, Berlín, Moscú o Niza: **Manhattan** (1921) del fotógrafo Paul Strand, **Berlín, sinfonía de una gran ciudad** (1927) de Walter Ruttmann, **El hombre de la cámara** (1929) de Dziga Vertov o **A propósito de Niza** (1930) de Jean Vigo. Tanto la de Ruttmann como la de Vertov ya estructuraban todo el material montado a través del hilo conductor de una jornada que se iniciaba con el amanecer y despertar de la ciudad y culminaba con el atardecer (**El hombre de la cámara**) o con la ciudad nocturna (**Berlín, sinfonía de una gran ciudad**).

A la **Rapsodia en Bogotá** de Arzuaga quizá le sobre la voz *off* con que se presenta —"hemos querido mostrar a la ciudad desde el despertar [...]"—, ya que en efecto esto es lo que muestran claramente las imágenes organizadas en un dinámico montaje, los diferentes momentos de la ciudad en el transcurso de su cotidianeidad y su temperamento atmosférico: el despuntar del alba que ha tomado por sorpresa a un borracho trasnochador en plenos puentes de la calle 26, el reparto de la prensa, un madrugador trotando en el parque Nacional y los "escobitas" que inician su labor en la avenida Jiménez; luego la marcha de la ciudad que se despierta para ir al trabajo, los tejados y campanarios de La



*Pasado el meridiano* (José María Arzuaga, 1967).  
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



Candelaria, algunas tomas del arreglo matinal de hombres y mujeres, y las calles del centro que se inundan de transeúntes, automóviles y buses que obedecen el ritmo impuesto por los semáforos; el trabajo en los mercados a la intemperie o la extracción mecánica de material para la construcción, los grandes edificios que dan la visión de una ciudad decidida a modernizarse y alguna obra en construcción por donde deambula una pareja que parece anunciar una secuencia de **Pasado el meridiano**, tras la soleada mañana, continúa el incesante movimiento de la ciudad a pesar del inclemente aguacero capitalino de la tarde; en la noche la ciudad se anima con sus luces de neón y su invitación al baile en residencias y *night clubs*, algunas puestas en escena de músicos tocando sus trompetas y bongoes dan la idea de una ciudad bastante tropical; finalmente la noche pasa y el amanecer vuelve a sorprender al mismo cacha-

co pasado de tragos en el mismo lugar de la calle 26 con la avenida Caracas. La imagen de Bogotá en este documental es decididamente moderna y son claros sus propósitos al agradecer la participación del alcalde Jorge Gaitán Cortez. En ella sobresalen los nuevos edificios y obras civiles, como la avenida 26 y el aeropuerto El Dorado, un dinámico movimiento durante la jornada laboral y la festividad de una ciudad nocturna que aún hoy anhelamos. Esta visión que comparte las políticas desarrollistas de las anteriores administraciones y de la de entonces, se logra en buena medida por el manejo del medio cinematográfico que sabe darle Arzuaga. Sin duda es un gran conocedor de la historia del cine que sabe encuadrar, mover la cámara, organizar las tomas entre sí y rimarlas con la música de Gershwin, para hacer que el público se reconozca con la imagen de una gran ciudad, tal como lo habían logrado Ruttmann con





Julio Roberto Peña, productor y guionista de *Raíces de piedra*, firmando autógrafos después de una presentación, Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

Berlín y Vertov con Moscú. Incluso las tomas en barrido de las luces nocturnas de la ciudad recuerdan las películas vanguardistas de Man Ray, y la secuencia del aguacero el montaje de material documental de Joris Ivens para **Lluvia** (1929). Pero a estas imágenes impecablemente filmadas y montadas les hacía falta la otra parte de la ciudad, para la cual era necesario otro estilo y otro lenguaje, acorde con su triste y pobre realidad. Con **Raíces de piedra** y **Pasado el meridiano** Arzuaga sabría completar una imagen justa de esta ciudad.

### Hundiendo los pies en la tierra

En **Raíces de piedra** Arzuaga ya se había preocupado por conocer la más profunda herida de Bogotá, la que de manera insalvable dividía la ciudad en dos fragmentos irreconocibles, re-

presentados en sus dos polos geográficos: el norte y el sur. De un lado una ciudad en plena modernización, que cambia su faz gracias al gran auge de la construcción y la planificación urbanista de sus recientes administraciones; y al otro lado se extienden de manera improvisada los grandes cinturones de miseria donde vive una extensa población que entrega su vida en una extenuante labor dedicada a la construcción de la otra parte de la ciudad. Familias de inmigrantes campesinos y de la provincia llegaban a acomodarse de cualquier manera y sus hombres a buscar un empleo como fuera, en el sector de la construcción: la edificación de los nuevos edificios, la extracción de piedras en las canteras o la fabricación de ladrillos en los chircales.

Los créditos iniciales pasan sobre las imágenes de largos *travellings* en una volqueta que lleva ladrillos a la ciudad y en la que viajan tres obreros de la construcción; es la entrada desde el occidente por la calle 26, desde donde se ven las grandes construcciones de lo que serán los edificios del Centro Administrativo Nacional. Los obreros comentan: "Está bonita la mañana", "Sí, buen domingo pa'nosotros". La volqueta pasa frente al estadio y en narración paralela se muestra a un hombre que sale de las graderías al baño para revisar la billetera que acaba de robar y de nuevo entra en el estadio para seguir con su oficio. Desde un principio se propone una narración paralela y simultánea que dará

*Raíces de piedra* (José María Arzuaga, 1961), Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

cuenta de los recorridos de los dos personajes principales: Clemente, un honesto obrero de la construcción, y Firulais, un ladrón de ocasión. En la noche, en una tienda donde se bebe cerveza y se baila, se encuentran los dos: Firulais regala una pulsera a la chica con la que baila y Clemente llama a su hija Esperanza, precisamente la muchacha con quien baila el primero.

Clemente le ordena a Firulais: "Deje tranquila a mi hija, ¿quiere? Yo soy pobre pero honrado". Y Firulais le responde: "Está bien. Pero cúidese, hermano, no trabaje tanto. Descanse como yo". Clemente le replica: "¿Como usted? No faltaba más, le digo que soy un hombre honrado". Y Firulais termina advirtiéndole: "Siga siendo honrado, siga siendo esclavo del barro... hasta que se muera como un burro viejo". Así quedan presentados los dos personajes: antitéticos en sus actitudes éticas frente a la supervivencia, aunque pertenecientes a una misma clase social.

Al amanecer del día siguiente, en los chircales, la familia de Clemente inicia sus labores: la madre alimenta a sus niños que van a trabajar al chircal mientras el padre ya se ha ido a la construcción. Tras perder su puesto —lo despiden por desfallecer de cansancio—, Clemente empieza a andar por la ciudad en busca de un nuevo trabajo, hasta llegar al centro. Los distintos fragmentos de la ciudad se organizan



ahora en el recorrido de este obrero que recuerda al obrero Ricci de **Ladrón de bicicletas**: las calles, el pasaje Hernández, el parque Nacional, los mercados, el Centro Internacional, obras en construcción, el pasaje Rivas, etc. Al chircal empiezan a llegar hombres con grandes máquinas de construcción y se dedican a levantar un plano topográfico del lugar; una mujer se acerca al ingeniero de la obra y le pregunta si van a tumbar su rancho. Él le habla de la importancia del desarrollo urbanístico y del progreso que significa, mientras le entrega un periódico para que se entere del plan que se está ejecutando. Aunque ella no sabe leer, entiende con claridad la injusticia, pues ella y su familia son precisamente quienes fabrican los ladrillos con los que se construye la ciudad. Clemente es el único que sabe leer, pero al enterarse de lo que dice el diario, prefiere no revelarle a la mujer

José María Arzuaga,  
Fundación Patrimonio  
Fílmico Colombiano.



lo que sucederá con su rancho. Clemente continúa con su deambular por la ciudad en busca de trabajo. Nuevamente en el centro, frente a una agencia de viajes, Clemente sufre un ataque y cae al suelo sin que nadie lo auxilie. La toma está hecha con una cámara escondida detrás de la vitrina de una agencia de viajes, desde donde Arzuaga quería "documentar" la indolencia de los transeúntes de esta ciudad ante este tipo de situaciones. En una crítica de Andrés Caicedo, describe este plano como si se tratara de un acuario que contiene a la ciudad, donde la realidad parece estar más bien del lado de acá, con sus promesas de viaje y la ficción del otro lado del cristal, donde un hombre aúlla y cae al piso en medio de los transeúntes que lo ignoran.<sup>6</sup> La realidad parece superar a la más cruel imaginación.

El aspecto documental seguirá permeando la ficción de distintas maneras. Otro día en el chircal se presenta como una descripción de

los distintos momentos en la elaboración de los ladrillos: hombres, mujeres y niños trabajan ablandando el barro, moldeando los ladrillos, llevándolos al horno, secándolos al sol y apilándolos para cargarlos en los camiones que los llevan a la construcción. Mientras tanto, Clemente parece un loco iracundo: de su rancho lo sacan a la intemperie para amarrarlo a un palo, donde pasará la noche. Firulais lo observa y parece compadecerse de su estado. A la mañana siguiente Clemente es liberado y comienza a escalar la ladera de una cantera, dolorosa y peligrosamente excavada, para obtener las piedras y ladrillos destinados al resto de la ciudad. Arzuaga muestra así el drama de sus personajes mediante las imágenes de la ciudad. El obrero sube con su hija Esperanza, y en el borde del abismo le muestra abajo "la cárcel de barro donde viven", y luego señala hacia arriba, donde él le construirá "un palacio de cristal en el cielo, donde ella vivirá como una reina". En medio de su delirio, Clemente cae

al abismo; todos corren a auxiliarlo pero está mal herido y necesita medicinas para curarse. Entonces Firulais decide por su cuenta ir a la ciudad para traer la medicina que pueda salvar la vida de Clemente. A partir de ese momento será el quien reemplace a Clemente en una larga deriva por la ciudad en busca de dinero para comprar la droga: intenta robar pero no lo logra; busca inútilmente acceder a un médico; observa a un curandero callejero que ofrece sus servicios; entra en un edificio situado frente al parque Santander y logra llegar hasta donde el gerente de la empresa que allí funciona, al que le pide un auxilio para uno de los obreros que ayudó a construir ese edificio, pero éste le responde que él no tiene nada que ver con quienes hicieron el edificio. La ironía continúa en esta permanente negativa de auxilio de parte de una ciudad en pleno desarrollo para quienes la han construido. Otro dato documental aparece en los periódicos de ese día: se trata de la noticia del primer hombre en el espacio, del momento en que Yuri Gagarin regresa vivo a la Tierra después de viajar por el espacio. Es una manera de fechar documentalmente el día de la realización de la película (12 de abril de 1961), pero también el amargo contraste entre los alcances del progreso en alguna parte del mundo frente a precariedad de la vida de Clemente y los suyos.

Finalmente Firulais roba, es atrapado, encarcelado y un borracho compañero de celda le da el dinero necesario para la medicina, pero al regresar al chircal ya es demasiado tarde: se

cruza con la pobre procesión funeraria de Clemente. Firulais reconoce la cinica verdad de lo que le había dicho hacía pocos días a Clemente: ser honrado y esclavo del barro sólo lo lleva a morir como un burro viejo. Reconoce una vez más la inutilidad de cualquier esfuerzo, aunque sea inspirado por nobles sentimientos, para salvar de la miseria al trabajador honesto que representa Clemente. El plano final es el de una aplanadora que se dirige hacia la cámara hasta dejar totalmente en negro la pantalla: es la fuerza implacable del progreso que puede borrar muchas vidas humanas sin siquiera preguntárselo.

A partir de la indagación sobre el tema de la explotación y la resignación humanas se ha llegado a esta clara exposición de la sumisión del hombre a un sistema injusto, donde se cuestionan incluso los valores de honestidad impuestos al humilde trabajador. Una Bogotá indiferente ha sido el mejor lugar encontrado por Arzuaga para poner en escena esta desequilibrada repartición del progreso y la miseria. Como en **Los olvidados**, aquí nos encontramos con el hombre recién llegado del campo para habitar las márgenes de la gran ciudad y perdido en la masa indiferenciada de una urbe anónima y despersonalizada representada en los grandes edificios del centro. Esta película, a pesar de sus fallas de continuidad en el montaje, de un doblaje que le merma color local a su sincera búsqueda documental y de una música demasiado melancólica, continúa siendo el primer encuentro sincero y moderno del cine colombiano con sus



Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1967), Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



ciudades. Sin perder la fuerza documental del proyecto original, el guión contribuyó a resaltar en los dos protagonistas ciertos arquetipos: Firulais con su crudo cinismo de la supervivencia y Clemente con su idealismo, que lo lleva a la locura y la muerte. La manera como se fotografió la ciudad hizo que su paisaje y arquitectura cobraran profundos significados, desde el barro de los chircales y el peligro que anuncia la cantera hasta la fría e impersonal arquitectura del moderno centro de la ciudad. Ésta ha sido mostrada como un espacio que devora al hombre, aun sin las escenas censuradas con clara alusión al vampirismo: la extracción de sangre en un hospital, la explotación de un cura a sus feligreses, la muerte de un obrero bajo un derrumbe o el Caterpillar destruyendo el rancho. Arzuaga ha sabido apropiarse de la lección del neorealismo para incorporarla en este paisaje, la de un cine que se empeña en describir el mundo a partir de los ojos y el deambular de los protagonistas, que recuerda a su vez la indagación moral mediante el largo itinerario de **Ladrón de bicicletas**.

### Entre el cine y la publicidad

En **Pasado el meridiano** surge nuevamente el tema de la resignación del hombre y de su sometimiento a un mundo en el que ahora impera la estupidez y la arrogancia: el mundo de la publicidad, en el que Arzuaga ha tenido que incursionar laboralmente para sobrevivir en esta ciudad. La publicidad le da la doble posibilidad de resaltar el vacío dominante al que está sometido el hombre corriente y acceder a los diferentes estratos de la sociedad, desde los más altos, que requieren sus servicios para vender sus productos, a los consumidores más pobres. Es el momento en que en nuestras sociedades la publicidad se instaura como uno de sus renglones económicos más importantes y de mayor influencia en la vida cotidiana. Directores como Antonioni, Fellini, Godard o Schlesinger empiezan a mostrar críticamente este auge en plenos años sesenta; **Blow up** (1966) indaga en el vacío que motiva las andanzas en Londres de un fotógrafo publicitario que busca una imagen de la realidad, una imagen verdadera. La imagen publicitaria incluso empieza a invadir cierto cine, pues ambos —publicidad y cine— pertenecen al mundo de las imágenes que se multiplican, crecen y parecen ocultar el mundo real. Los nuevos dominios se ejercen ahora desde el poder seductor o intimidador de las imágenes, como el Joseph K de *El proceso*, Augusto —el portero de una agencia de publicidad— tendría que atreverse o tomar sus propias determinaciones para liberarse de una larga espera para solicitar su permiso. Pero tanto Augusto, como Joseph K o el Clemente de **Raíces de piedra**, no se atreven a vivir su libertad, son hombres sometidos a poderes sin rostro que no representan más

que sus propios miedos y creencias: ellos representan al hombre corriente sometido en estas sociedades masivas y anónimas.

Al saber de la muerte de su madre en su pueblo natal, Augusto le comenta la noticia a la secretaria de la agencia y ella le ordena que espere a que llegue el “doctor” para que él decida qué se puede hacer. En la primera mitad de la película Augusto no hará más que esperar el momento oportuno para hablar con el “doctor”: tomará un baño en la azotea del edificio acatando las órdenes de aseo y buena presentación que solicita la empresa a sus empleados; irá por su uniforme que mandó a arreglar; asistirá a la creación de la campaña publicitaria de Alinutrina, un suplemento alimenticio y nutricional de bajo costo; acompañará al equipo a una campaña del producto en un barrio del sur de la ciudad; será testigo de los medios “pornográficos” con que la empresa convence a uno de sus clientes, hasta que finalmente será la misma secretaria la que le facilite el dinero y le ordene que se vaya al entierro de su madre. La segunda parte de la película describe el recorrido de Augusto hasta el pueblo donde se encuentra el cadáver, intercalado por grandes *flashbacks* que muestran algunas situaciones de dos encuentros del protagonista con Nuri, una mujer que ha conocido en unos baños termales. Se trata de un guión con largas secuencias que no presentan una intriga llamativa para el espectador: un hombre espera a que le permitan ir a los funerales de su madre y finalmente llega tarde a ellos; mientras tanto recuerda su frustrada relación con Nuri. Sin embargo, a partir de estas largas secuencias que parecieran no llevar a nada, y de un hombre que no determina sus acciones, Arzuaga crea el retrato de este anodino personaje que deja que la vida y el “meridiano” pasen sobre él, recreado en el mundo de la publicidad con sus falsas imágenes y superficiales conceptos.



Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1967), Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Se desarrolla un contraste entre las imágenes de la difícil realidad a la que quiere llegar la publicidad y la imagen que quiere dar Alinutrina y sus beneficios mediante la fotografía de una familia que sonríe en el estudio exhibiendo el empaque y la marca del producto. Como campaña, la empresa realiza un falso documental publicitario que tras mostrar las condiciones de miseria en que viven tantas familias en esta ciudad, se propone vender su solución mediante el producto que anuncia. La misma actitud del gerente y los creativos de la empresa publicitaria es de total desprecio hacia esa realidad que visitan fugazmente y donde un ventarrón les impide trabajar. En la secuencia de la exhibición de una película pornográfica para complacer al cliente también se muestran los medios con que suele seducir la publicidad a su público y clientes. Con este retrato de la publicidad, sus oficinistas, sus falsas imágenes y sus lemas, Arzuaga parece exorcizar sus propios demo-



Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1967), Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

nios y culpas: el gerente repite su fórmula mágica —“compactar”—, que resume la manera como la publicidad reduce la realidad a clichés y eslogans que promueven falsas necesidades y consumos. Se trata de una fábrica de hábiles mentiras que deben convencer al público, de la misma manera que en otra secuencia se mostraba al sastre tratando de convencer al cliente de que su vestido le quedaba perfecto. Otras situaciones en esta película muestran la utilización de las mujeres con estos fines, de manera no muy diferente a como lo hace la prostitución.

Ante este mundo dominado por las imágenes y la publicidad, el hombre corriente no parece capaz de determinar su propia vida y acciones. El retrato de este hombre encarnado en Augusto sigue siendo uno de los personajes mejor logrados en el cine colombiano, el del hombre que termina por elegir ser un subordinado de cualquier otro, de cualquier orden, cualquier realidad, verdad o instinto. Augusto no decide qué hacer frente a la muerte de su madre, como tampoco frente a su posible relación con Nuri, no hace nada ante la violación que otros hacen a Nuri, como tampoco parece reaccionar frente al ataque del tío de ella en los baños termales o al accidente en la carretera. El viaje final le sirve para revisar su vida, que parece estar hecha de acciones inconclusas:

el acto sexual con Nuri es interrumpido; él no alcanza a llegar al entierro de la madre. En el tren mira las fotografías de Nuri y de su madre y luego las bota. Quizá comprende que son sólo imágenes inconclusas, recuerdos de una vida sin propósitos. Llega al pueblo y visita la casa vacía donde vivía su madre y que ahora otra mujer está pintando, visita el cementerio donde parece perderse en medio de las tumbas, y al regresar a la ciudad caminando por la carretera se encuentra con un grupo de jóvenes que bailan *twist* mientras esperan que alguien les ayude a empujar el carro. Augusto empuja el auto con la esperanza de que le den un puesto, pero una vez éste arranca, se despiden de él diciéndole: “Chao, pendejo”, mientras suena una alegre canción que dice:

Tú sabes que es la vida indiferente,  
tú sabes que todo es cruel en este mundo,  
pero si quieres tú vivir esa vida en este mundo, debes reír siempre.  
No importa que la vida te maltrate,  
no importa que este mundo no te tenga compasión,  
pues si quieres tú vivir esa vida en este mundo,  
debes reír siempre.

Por quien no decide sobre su propia vida, los demás decidirán utilizándolo, y la frívola letra de la canción es un comentario más a esta situación. Mientras tanto, Augusto camina por la carretera y la cámara da vueltas a su alrededor.

En *La poética*, Aristóteles diferencia la tragedia de la comedia en que si la primera trata de hombres superiores enfrentados al destino, la segunda muestra a los inferiores confusos e impotentes. Aunque el mensaje de la canción consista en reírse de la propia vida intrascendente, la película no llega a ser una comedia. Quizá más bien sea una tragicomedia, con ese tono agrídulce que saben darle Arzuaga a su historia y el actor Henry Martínez a su personaje. El desencanto y la ironía ante la resignación del protagonista y la indiferencia de él mismo y de la sociedad, son el apunte lúcido y esencial de la película, algo que pocas veces volverá a retomarse en el cine colombiano. Unas de esas pocas son *Agarrando pueblo* (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina y *La gente de la Universal* (1991) de Felipe Aljure. La voz en *off* del documental publicitario ya se acerca a la que se propone en el documental pseudocomprometido que realizan los personajes de *Agarrando pueblo* para develar las tácticas de las falsas actitudes de tantos documentalistas frente a nuestra realidad. Su mirada descarnada del hombre minimizado ante la masificación de nuestras ciudades, tanto en *Raíces de piedra* como en la secuencia del baño de Augusto en la azotea del edificio, se anticipan al indiferente paisaje arquitectónico de la ciudad en la película de Aljure.

Pese a las dificultades técnicas, donde nuevamente molesta la continuidad entre los planos de las largas secuencias y el doblaje en el que —como anotara Andrés Caicedo— la voz no parece decidirse a estar en *lipsing* pero tampoco

a presentarse en *off*, esta película comenta críticamente la falsa perfección de las imágenes publicitarias de las que Arzuaga busca librarse en el entretanto del oficio del que él mismo vive. Ante la perfección de la publicidad Arzuaga prefiere un cine imperfecto pero ideológicamente consecuente, como el que descubrirá en las películas de Glauber Rocha y los textos de Julio García Espinosa. Como decía Godard en esos años: habría que elegir entre las ideas claras y las imágenes claras. Así, aunque la falta de continuidad y el mal doblaje de su factura dificultan la lectura, sin aportar nada a la estética, las indecisiones y acciones interrumpidas de los personajes y los tiempos muertos de la narrativa son, en cambio, una consecuencia de la modernidad en *Pasado el meridiano*.

### Los herederos de Arzuaga

En 1969 inicia la realización de otra película más sobre Bogotá que quedará inconclusa, pero algunos apuntes de su guión y una buena parte de sus tomas sin sonido dan idea de lo que podría haber sido. Se trata de una historia absolutamente urbana, es decir, de varias historias que se entretujan azarosamente en un instante y una esquina de la ciudad: carrera 24 con calle 45. *El cruce* se anticipa a *Amores perros* (2000) del mexicano Alejandro González Iñá-



Pasado el meridiano (José María Arzuaga, 1967), Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



El cruce (José María Arzuaga, 1969).  
Fundación Patrimonio Fílmico  
Colombiano.

rritu y otras tantas películas contemporáneas, al elegir como motivo de la narración un hecho fortuito —un accidente automovilístico— en el que se ven involucrados distintos personajes e historias que no tienen nada que ver entre ellos: una pareja de amantes, una sala de belleza, el dueño de una cafetería, unos obreros en una construcción y unos jóvenes que van en un auto y atropellan a uno de los dos niños hermanos que limpian parabrisas en el semáforo. Al final el niño sobreviviente escupe sobre el parabrisas del auto de alguien que no quiso darle una moneda a cambio de su servicio. La cámara desde el interior del carro deja ver el escupitajo que se desliza por el parabrisas. Nuevamente retrata la indolencia de cierta clase de la ciudad frente a otros que luchan diariamente para sobrevivir en la miseria. Si encontramos un antecedente de esta película en el cine latinoamericano es **Río**

**40 grados** (1955) de Nelson Pereira Dos Santos, la película que después de **Los olvidados**, retoma la mejor lección del cine moderno para dirigir su mirada hacia la verdadera condición de nuestras ciudades latinoamericanas.

El mejor cine que en los últimos 35 años se ha hecho sobre esta ciudad, le debe mucho a la obra de Arzuaga, así ésta haya permanecido inconclusa, imperfecta y maltratada por los censores y exhibidores nacionales: desde **Chircales** (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva hasta **La primera noche** de Luis Alberto Restrepo (2003) en su mirada comprometida con una realidad social, pero también desde **Agarrando pueblo** hasta **La gente de la Universal** en el desencanto irónico ante la indiferencia de esta ciudad. La mirada de Arzuaga ya había comprendido la compleja e injusta realidad de esta ciudad, había trascendido la utilización de la ciudad como escenografía, superando su hecho simplemente edilicio y urbanístico para ver reflejado en éste la esencia de su condición: la explotación de sus habitantes más humildes y su resignación, y la indiferencia de sus habitantes ante su propia realidad. Arzuaga nos revela nuestra mirada indiferente que propicia precisamente la gran miseria acrecentada que es nuestra ciudad. Hoy podemos asegurar que más que a su déficit técnico, es a su honesta e indagadora mirada que se debe la censura a que han estado sometidas sus incómodas imágenes.

Colaboran en este número:

#### Jairo Buitrago

Profesional en estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia e investigador en temas cinematográficos. Se desempeñó como programador de la Cinemateca Distrital y asistente editorial de Cuadernos de Cine Colombiano en el periodo 2001-2003. En la actualidad adelanta una investigación para el *Diccionario de Cine Español e Iberoamericano*, capítulo Colombia.

#### Hernando Martínez Pardo

Filósofo de la Pontificia Universidad Javeriana. Estudió Teoría e historia del cine en Roma en el Istituto Superiore di Scienze e Tecniche dell'Opinione Pubblica. Ha sido profesor de cine y televisión en varias universidades bogotanas. Es autor del libro *La historia del cine colombiano* y de diversos artículos y estudios sobre crítica y teoría cinematográficas y análisis televisivo.

#### Mauricio Durán Castro

Arquitecto de la Universidad de los Andes. Crítico y profesor de cine en las universidades Nacional de Colombia, de los Andes y Javeriana. Ha sido director del Cine Club de la Universidad Central y editor de la revista *Cuadernos del Cine Club* de la misma. Autor de "Historia del cine colombiano" para la *Enciclopedia Temática Norma*.



Biblioteca Cinemateca Distrital



HM00077