Yamid Galindo Cardona

La pantalla del pasado

Cine e historia en Colombia durante el siglo XX

COLECCIÓN
becas

COLECCIÓN
becas

Yamid Galindo Cardona Interesado en la vida e historia de las imágenes en movimiento, en su estudio, investigación y enseñanza. Es Licenciado en Historia de la Universidad del Valle y Magister en Historia de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá. Realizó el Diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. En el año 2008 realizó la *Pasantía en Medios Audiovisuales* en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, igualmente ganó en los años 2010 y 2014 la Beca de Investigación en Cine; las tres otorgadas por el Ministerio de Cultura. Actualmente es profesor del programa de Cine y Televisión de la Universitaria Agustiniana en diversas cátedras. Coordinó el dossier sobre *Historia del Cine Colombiano y Latinoamericano* de la revista Historia y Espacio en el año 2016. Bloguero desde el año 2008 en Historias en Cine-y-Filo: http://yamidencine-y-filo.blogspot.com/

La pantalla del pasado

Cine e historia en Colombia durante el siglo XX

Yamid Galindo Cardona

CINEMATECA
DE BOGOTÁ

Alcaldía de Bogotá

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Enrique Peñalosa Londoño
Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

María Claudia López Sorzano
Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Juliana Restrepo Tirado
Directora general

Jaime Cerón Silva
Subdirector de las Artes

Ana Catalina Orozco Peláez
Subdirectora de Formación Artística

Lina María Gaviria Hurtado
Subdirectora de Equipamientos Culturales

Liliana Valencia Mejía
Subdirectora Administrativa y Financiera

CINEMATECA DE BOGOTÁ- GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Paula Villegas Hincapié
Gerente de Artes Audiovisuales

Angélica Clavijo Ortiz
Asesora Misional

Catalina Posada Pacheco
Asesora de publicaciones

Diana Patiño Martínez
Laura Camila Puentes Ruiz
Asesora de convocatorias

La pantalla del pasado: cine e historia en Colombia durante el siglo XX / Yamid Galindo Cardona Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales ; IDARTES, 2019

204 p. : fotografías blanco y negro ; 24 cm. - - (Colección becas)
Incluye bibliografía y filmografía.

ISBN impreso: 978-958-5595-18-7
ISBN digital: 978-958-5595-19-4

1. Cine Colombiano – Historia – Siglo XX

2. Cine mudo – Historia - Colombia

3. Historia del cine – Colombia – 1944 - 1990

4. Insurrección del 9 de abril de 1948– Bogotá (Colombia)

5. Cine colombiano – Temas, motivos – Siglo XX

6. Cine colombiano – Historia y crítica – Siglo XX

CDD 791.4309861 ed. 21

LA PANTALLA DEL PASADO
CINE E HISTORIA EN COLOMBIA DURANTE EL SIGLO XX

Catalina Posada Pacheco
Coordinación editorial

Sebastián Velásquez Escobar
Corrección de estilo

Neftalí Vanegas
Juan Sebastián Moyano
Diseño de la colección

Álvaro Rodríguez
Diagramación interior y cubierta

Imágenes de la cubierta
Cubierta: Cóndores no entierran todos los días (Francisco Norden, 1984). Imagen autorizada por: Francisco Norden. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Contracubierta: Garras de Oro (P.P Jambrina, 1926). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Imágenes del interior:
Archivo, derechos y/o fuente como aparece en cada pie de imagen

Panamericana Formas e Impresos S.A.
Impresión

ISBN IMPRESO: 978-958-5595-18-7
ISBN DIGITAL: 978-958-5595-19-4

© Yamid Galindo

© Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 n.º 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Carrera 3 # 19-10. Bogotá, Colombia
Conmutador: (+571) 379 5750 ext. 3400 – 3410
infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: @cinematecabta
Instagram: @cinematecabta

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.

Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital
de las Artes Idartes
Cinemateca de Bogotá
Convocatoria de Artes
Audiovisuales 2017
Programa Distrital
de Estímulos
Beca de Investigación
sobre la Imagen en
Movimiento en Colombia

COLECCIÓN
becas

A mi niña Violeta

Contenido

9 **Presentación**
La nación hecha imagen

13 **Agradecimientos**

17 **Nota de compañía**

21 **Pantalla introductoria: cine e historia,**
una relación disciplinar

33 **Capítulo 1**
Obras silentes: propuestas,
realidades y censuras

36 Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película *El drama del 15 de octubre* en 1915

41 Crónica e impacto de una muerte lenta

43 Leovigildo y Jesús: ¿Asesinos espontáneos? o ¿matones a sueldo?

49 Tema inconcluso para la historia del cine colombiano

51 Di Doménico Hnos. & Co.: Por sus obras los conoceréis

66 El centenario de la batalla de Boyacá: Un proyecto en "átomos volando"

68 El centenario de Boyacá: Obra de propaganda de uno de los pasajes más gloriosos de la historia americana

71 Una heroína sobre el papel: Policarpa yace por salvar la patria

76 Garras de oro: La venganza de Colombia o la muerte política de Teodoro Roosevelt

79 Símbolo antimperialista y nacionalista

86 Escenarios de exhibición y análisis

91 Herida abierta de un continente

97 **Capítulo 2**
Cine colombiano: rumbos históricos y biográficos, 1944-1990

102 Antonia Santos: una heroína del siglo XIX "filmada popularmente"

107 Marco Fidel Suárez: De la choza al palacio en fílmico

113 Camilo Torres: la urgencia histórica en la memoria del guerrillero caído

117 Camilo el cura guerrillero o todos "los Camilos construidos"

126 María Cano: las vicisitudes de una revolucionaria en el olvido

141 **Capítulo 3**
El Bogotazo: documental y ficción en el cine colombiano

142 ¡Mataron a Gaitán! El *Bogotazo* fue televisado

147 El *Bogotazo* filmado

154 El documental cinematográfico en la memoria histórica

157 Cesó la horrible noche: El color documental del *Bogotazo*

166 Conclusiones a la sombra de Clío y Santa Verónica

171 **Bibliografía**

181 **Anexos**

181 Anexo 1 - Cine / Historia

182 Anexo 2 - Uribe Uribe en el cine

188 Anexo 3 - Reseña (inédita): Érase una vez en el paraíso: guion para largometraje, de Alexandra Cardona Restrepo, Bogotá, Colcultura, 1997

193 Anexo 4 - Entrevista con Francisco Norden: "Quería mostrar que tenemos una propensión natural a abrazar el credo de la violencia"

La nación hecha imagen

Paula Cecilia Villegas Hincapié
Gerente de Artes Audiovisuales
Cinemateca de Bogotá
idartes

Continuando con el objetivo de construir un diálogo en el cual la imagen en movimiento brinde nuevas vetas de investigación e interpretación sobre los fenómenos históricos, teóricos y críticos del cine colombiano, la Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento, que otorga la Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes - Idartes, presenta un nuevo trabajo que busca responder preguntas, y llenar algunos vacíos, que aún continúan existiendo sobre la manera en que el cine ha servido como referente para la construcción de una memoria histórica y colectiva en Colombia.

En este orden de ideas, el texto de Yamid Galindo Cardona, ahonda en las posibilidades de ver el cine como una fuente de interpretación histórica, a través de una operación, que para el historiador no es nada simple: construir un puente entre la historiografía y el objeto fílmico, entre el análisis textual y el proceso de observación/ imaginación que proveen las imágenes.

La investigación, se centra específicamente en la manera en que la historia ha sido representada en la cinematografía nacional, para así, como su autor lo señala, activar artísticamente el pasado y producir un ejercicio de reflexión sobre este. "Filmes pasados y películas del pasado" hacen parte del corpus inestigativo que el autor retoma, compara y pone en cuestión para abordar los diferentes usos y respresentaciones de la historia en nuestro país. Obras con diversos

ejes temáticos, proyectos cinematográficos que no llegaron a la luz, archivos y fuentes de prensa y algunas visiones de la crítica, son algunos de los elementos que utiliza el autor para desarrollar su investigación.

Con este objetivo en mente el texto recoge obras representativas de la trayectoria ya centenaria de la industria fílmica nacional, desde sus inicios silentes, pasando por piezas que buscaron resaltar un pasado heroico y épico, hasta reflexiones más cercanas sobre la conflictividad sociopolítica que ha marcado buena parte de la realidad del país desde hace más de medio siglo.

Dejando muy claro que el cine es una fuente válida, y necesaria, para la construcción y reflexión de la historia nacional, el autor divide su trabajo en tres partes con las cuales busca abordar: La manera en que un arte foráneo dio sus primeros pasos en la sociedad colombiana de la mano de iniciativas extranjeras y nacionales, presentando realidades del momento y algunas veces luchando contra la censura que la política y la mentalidad de la época imponían. En segundo lugar, se explora un momento en que el cine colombiano escoge enfocarse en las biografías y sucesos históricos más relevantes; narrativas e historias patrióticas donde el personaje y el acontecimiento sirvieron de crisol y amalgamaron distintos elementos de una identidad nacional, de un mito de nación. Finalmente, indaga en la forma en que las trasformaciones sociales y políticas de mediados de siglo XX, fueron plasmados en el celuloide con el objetivo de generar una conciencia que sirviera, algunas veces con muy poco eco dentro de los espectadores, de una suerte de memoria colectiva.

Así, la Alcaldía Mayor de Bogotá invita, con la presentación de este trabajo, a acercarnos a nuestra historia, viendo la manera en que esta ha sido presentada e interpretada para los grandes públicos y encontrarnos así con un ejercicio de constante reflexión sobre el cine, sobre esa gran pantalla del pasado.

Agradecimientos

Esta investigación fue posible gracias al ejercicio académico de muchos autores acá citados, a los cineastas del cine colombiano que fueron analizados con sus películas y a las instituciones que preservan el patrimonio bibliográfico y audiovisual del país: Biblioteca Nacional de Colombia, Biblioteca Luis Ángel Arango, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y Biblioteca Especializada en Cine y Medios Audiovisuales (BECMA) de la Cinemateca de Bogotá.

A mi tutor Diego Rojas por su significativa contribución al corregir los textos en los informes entregados, aportando y discutiendo datos de nuestra historia fílmica.

Por facilitar el tiempo en este proceso, a la Universitaria Agustiniana, la Facultad de Arte, Comunicación y Cultura, el Programa de Cine y Televisión, sus profesores y director Fabián Oliveros. En especial los maestros María Angélica Jaramillo, Darío Rojas, Johnnier Aristizábal, Andrés Aros, Oscar Pinilla y Juan Camilo Álvarez.

A los estudiantes y egresados del programa de Cine y Televisión de la Agustiniana Natalia Navarrete, Vanessa Samacá, Arnold López, Harold Daraviña y Valery Rivera, por su aporte en la búsqueda bibliográfica para el desarrollo investigativo de esta obra escrita.

A Camila Loboguerrero, Katia González, Patricia Ayala y Ramiro Arbeláez, por facilitar algunas imágenes que complementan este texto.

A José Luis González por buscar registros de prensa en Cali, y a Pedro Adrián Zuluaga por autorizar el uso de uno de sus textos para los anexos.

A mi querida Mónica con quien comparto todo el tiempo mis descubrimientos sobre la historia del cine colombiano.

A tres grandes amigas: Rosario Caicedo, Luz Marina Ramírez y Emma Zapata.

A la gran familia que tengo y que algunas veces descubre estos temas desde mis conversaciones.

Nota de compañía

"Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro… El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer".

Walter Benjamin, VI Tesis de filosofía de la historia en Discursos interrumpidos

Yamid Galindo Cardona vive la historia y vive el cine. Se ocupa, en presente histórico, de las conjunciones que se suceden en ambas dimensiones y, muchas veces, apremia lo que relumbra y persigue la chispa que allí se produce desde el ámbito colombiano. Así, la historia del cineclub de Cali, el cine en el proyecto educativo de la República Liberal (1930-1946), o la saga de María, "la heroína romántica en el cine colombiano", por mencionar algunos de los tópicos por los que ha trasegado, dan cuenta, como es apenas obvio, de una trayectoria profesional, pero, quizá lo más significativo, reaparecen de manera periódica en nuevos objetos de indagación que despiertan su interés, siempre en la historia y siempre en el cine.

Sugestiva, por decir poco, resultó entonces la generosa invitación que me hiciera Yamid para acompañarlo en esta empresa llamada La pantalla del pasado: cine e historia en Colombia durante el siglo XX. Durante un año largo fui testigo de una juiciosa y apasionada labor de búsquedas, hallazgos y reencuentros, de nuevos diálogos, de revisión de miradas y de formulaciones inquietantes. Revisitar muchas fuentes y encontrarse con otras nuevas, auscultar su pertinencia y cotejarlas con postulaciones teóricas, caracterizan el quehacer investigativo de Yamid para que, como él mismo lo plantea al final de su escrito, se consideren "las posibilidades del cine como fuente de interpretación histórica,

a su doble disyuntiva en lo que llaman la operación historiográfica y fílmica, semejantes en su forma de intervenir y problematizar el pasado con esa conceptualización clave que nos exponen con el montaje y los hechos que son posicionados, reelaborados y convertidos en forma discursiva".

El devenir del cine y el audiovisual colombiano demandan, como es sabido, un ejercicio permanente y diacrónico de reflexión, y a esto es a lo que nos invita esta investigación. Para decirlo en términos del historiador español Luis Alonso García en El extraño caso de la historia del cine: "La idea que tenemos del cine (de su historia o de su teoría) se ha generado de atrás hacia delante (de la divulgación a la investigación), muy al contrario de lo que ocurre en el conocimiento de las ciencias naturales o de la historia del arte (en el corte histórico dado en la ciencia respecto a la alquimia o la yatroquímica, de la historiografía artística respecto a la anticuaria). Y es muy difícil que las condiciones teóricas y metodológicas de nuestro trabajo de campo escapen a una idea del cine que ha sido formulada fuera y previamente al mismo. Por ello, cualquier proyecto ha de empezar por enfrentarse –cara a cara, sin complejos de culpa ni ansias de revancha– a su pasado".

Diego Rojas

Pantalla introductoria: cine e historia, una relación disciplinar

Partiendo de preguntas concretas, Pierre Sorlin se adentra en la disciplina histórica cinematográfica con una reflexión que indaga sobre tres incertidumbres: ¿Qué es la historia del cine hoy? ¿Qué objetivos persigue? ¿Cuáles son sus métodos? Cavilaciones que están atadas a una tradición académica que el autor conduce por la estrecha brecha de la palabra escrita que recoge vestigios del pasado donde la memoria colectiva tiene relevancia, quedando inmersa en un avance mínimo del grupo que la produce y en espacios reducidos, concluyendo que la historia se escribe constantemente con la regla directa que dicta al afirmar que "cuando los deseos cambian, se transforma la visión del pasado" (Sorlin, 1991, p. 73).

La idea de Sorlin tiene cierta conexión con el "deseo", aquel que se inscribe en llevar a cabo una investigación que apropie un número de obras cinematográficas realizadas en nuestro país, abordando como tema central la historia y persiguiendo ciertos objetivos que permean una idea individual. Lo anterior implica la búsqueda de un colectivo interesado en nuestras imágenes en movimiento y la apropiación de un conocimiento donde el cine como elemento de diversión afronta la tarea difícil de adaptar y poner de manifiesto ciertas ideas de la vida cultural, económica, política y social. Así pues, comencemos por su enunciado: "La historia del cine parte de un material empírico dispar, difícil de reunir, al

que ha de analizar y luego redistribuir. Se ocupa de estructuras complejas y dinámicas que no le son dadas, en cuya construcción estriba su tarea. Si cree que debe considerar los filmes, tiene que someterlos a su criterio". La disparidad de los recursos fílmicos, los problemas del "criterio" en la escogencia, y lo que eso significa a la luz de quienes analizan las muestras para definir en qué momento el objeto de estudio cumple con sus caminos de interpretación y análisis, termina siendo un aliciente especial de encuentro y desencuentro con el hecho cinematográfico intervenido, en este caso desde la historia de Colombia.

Otro punto importante de resaltar en Sorlin es su relación entre *Historia e Historia del Cine,* el cual nos indica que las dos se concentran en textos, pero con resultados diferentes, casi contradictorios:

> La historia pasa a través de los textos (se trate de imágenes, productos audiovisuales o documentos escritos) para ir hacia el discurso. La historia del cine, incluso cuando se limita a problemas periféricos como las cuestiones de producción o de relación, considera los textos (los filmes) que son tanto su objeto directo como el pretexto, como el eje de la investigación. Está claro que no habría historia del cine si no existieran, como centro por lo menos virtual, los filmes pasados y futuros. Observar-analizar/observar-imaginar: los dos procesos no pertenecen a la misma esfera del entendimiento humano (Sorlin, p. 76).

Este es el tema coyuntural: las películas como textos y ejes centrales de la investigación que desarrollaremos, en este caso con filmes "pasados y del pasado" en contextos determinados, entran en la disyuntiva que propone en la regla de *observación* en donde *analizar* e *imaginar* parecen paralelos insoslayables. ¿Será entonces que los historiadores del cine al afrontar el texto fílmico no combinamos las dos estrategias de correlación entre *analizar* e *imaginar*? ¿Podría el cine como tema de estudio histórico salirse de estos caminos de observación? Estos interrogantes pueden ir tejiendo un hilo conductor con base en los periodos de estudio que sobresalen como determinantes de un momento cinematográfico y los procesos vinculantes a los géneros fílmicos, y con base a las divergencias de los cines nacionales y lo que estos significaron en diversos momentos del contexto en que fueron producidos.

Uno de los problemas a destacar en este texto es cómo definir el género cinematográfico histórico en el entramado de un cine nacional. Esto resulta complicado en sus límites, siendo "más fácil de reconocer que definir", o como preguntan Bordwell y Thompson (2003, p. 94): ¿Qué hace que un grupo de películas sea un género? En este caso, hablamos de un género ligado a la historia de un país con sus desenlaces no tan claros o mediados por concepciones históricas, historiográficas y políticas. Sin la claridad del caso, y dado que los géneros poseedores de clasificaciones extremas que van por diversos campos de

representación están claramente vinculados a sistemas de producción, políticas de Estado con respecto al cine y hasta censores que definen qué tan significativo puede ser exponer, divulgar y mostrar un momento de la historia, podríamos concluir que las obras expuestas pueden estar al servicio de intereses o ser denostadas por ir en contravía al tipo de historia que se desea ver representada ante el público.

Reconociendo que la historia filmada es un acto de interpretación, la cual tiene la capacidad de hacer que el pasado parezca estar en el presente, se asume la dificultad y el problema que tiene representarla a través del cine. El encuentro con las fuentes primarias que nos cuentan un acontecimiento representado en archivos –públicos y privados–, las fuentes orales y las investigaciones que usan estos documentos desde el ámbito académico –algunas luego publicadas y usadas como argumento literario para guiones cinematográficos–, pueden representar los tres pasos que regularmente se dan antes de pasar a un proceso creativo, activar artísticamente el pasado en rigor del presente de quien ve proyectado en la sala oscura un film de género histórico y hacerlo reflexionar sobre ciertos aspectos que parecen lejanos a su realidad, aunque pueden ubicarse en contexto de un tema desconocido.

El siguiente paso son los análisis y críticas que resultan de los historiadores que se acercan al cine con otros ojos: los del criterio de puesta en escena, acercamiento a la "realidad" y posibles anacronismos representados. Esto puede conllevar a catalogar el cine como texto narrativo de singularidades incluyentes y dispositivos complicados; aquellos que en el caso de la historia del cine colombiano durante el siglo XX, sirvieron de herramienta para acercarse al pasado y exponerlo en diversos "campos de batalla", donde el historiador, el crítico, el público, las estadísticas y el mismo paso del tiempo en su proceso de memoria y olvido, se juntaron para posicionar el cine como producto cultural hijo de una época[1].

Robert C. Allen y Douglas Gomery (1995, p, 200), partiendo del texto *Sociología del Cine,* de Ian Jarvie, plantean cuatro cuestiones a tener en cuenta a la hora de abordar una investigación cinematográfica: ¿Quién hace las películas y por qué? ¿Quién ve las películas, cómo y por qué? ¿Qué se ve, cómo y por qué? Y finalmente, ¿cómo se evalúan las películas, ¿quién lo hace y por qué? Para un historiador, convertir esas preguntas al tiempo pasado sería el inicio de su proceso de inmersión en la discusión del problema que plantee para solucionar desde la intervención del pasado en función de las diversas significaciones en las que se enmarca el cine. Este es un ejercicio intelectual dispendioso que incluye la búsqueda documental y el acceso a fuentes, a lo que se suma una necesaria planificación metodológica y de montaje escrito que es el posicionamiento del cúmulo de referencias

1 Lagny ubica en la historiografía cinematográfica tres clasificaciones que han sido tendencia en las formas de afrontar el cine: *la historia estética del filme*, *la historia económica de la cinematografía* y la *historia sociocultural del cine.* Ver: Lagny, Michéle (1997) *Cine e historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*. España: Colección Bosch Comunicación.

que asociamos para el diseño de un documento escrito con los resultados que suman las diversas interpretaciones de un cine pensado, en este caso, desde nuestro pasado, en función del arte, la denuncia y el mismo repertorio de ser un producto íntimamente cargado de posiciones ya debatidas.

Otro autor, Francesco Casetti, al reflexionar sobre la historia y la teoría, afirma que los historiadores del cine se ven en problemas ante las grandes elecciones que tienen en las formas de hacer historia y, a renglón seguido, explica las variables para su desarrollo, siendo significativa aquella que atañe a los fundamentos mismos de la investigación. Esta puede reproducir "estados" sucesivos que ofrecen el retrato de una época, las normas de un estilo y los equilibrios que rigen un modo de producción (Casetti, 1994, pp. 342-343), así como una historia que subraya el "devenir" de las cosas, qué piensa una época, un estilo, un modo de producción, en tanto realidades siempre cambiantes, nunca estables[2].

Por lo tanto, se debe considerar el cine como una fuente auxiliar de la historia, trayendo a colación aquella afirmación que anuncia que "no fue una urgencia artística la que condujo al descubrimiento y perfeccionamiento gradual de una nueva técnica, sino que fue una invención técnica la que dio lugar al descubrimiento y perfeccionamiento gradual de un nuevo arte" (Panofsky, 2000, p. 113). Este concepto, a mi juicio acertado, fue evolucionando con otras artes, encontrando un espacio y narración estilística que involucró a la historia como una de sus temáticas. Por ejemplo, en 1894, un año antes de la primera proyección pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière en París, Thomas Edison mostraba en su Kinetoscopio[3] una serie de imágenes en movimiento, entre ellas las referidas a la ejecución de María Estuardo, reina de Escocia. Se puede decir, por tanto, que existe un antecedente al nacimiento del cine.

Louis Lumière, a su vez, comprendió muy pronto que el público prefería las cintas protagonizadas por personajes históricos a los documentales, teniendo a Georges Hatot, director artístico del **Hippodrome**, como responsable de las primeras reconstrucciones históricas llevadas al lienzo: la primera, **Néron essayant des poisons sur des esclaves** (1896), y otras como **Juana de Arco** (1898), **Robespierre** (1897), **Duque de Guise** (1897), entre otras. El cineasta repetía el esquema de cualquier ensayista que trata un

2 Más adelante, y como fórmula representativa a tener en cuenta en las pesquisas a realizar en el presente y futuro, nos anuncia que "la teoría forma parte de la historia, si esta última quiere contar el camino que ha recorrido el cine, tendrá que ocuparse de las tres grandes "máquinas" que mueven el filme: la *industrial*, que regula su producción y su circulación; la *psicológica*, que regula su comprensión y su consumo; y la *discursiva*, que regula su percepción social. La teoría junto a la crítica está en el centro de esta última máquina, pues contribuye a definir la idea que una sociedad tiene del cine y, por tanto, los comportamientos, expectativas y juicios que se refieren al cine".

3 Kinetoscopio: consistía de una caja óptica en la que por dos aberturas oculares se podía observar individualmente, previa introducción de una moneda, una serie de cintas que pasaban en su interior. La primera película de 35 mm y cuatro perforaciones por fotograma –fabricada por George Eastman a instancias de Thomas Edison–, se movía a 46 imágenes por segundo y por arrastre continuo.

fenómeno tan polivalente como la guerra, en tanto agente histórico e instrumento del progreso científico en disciplinas como la medicina, la educación militar, las misiones políticas y la vanguardia artística en el llamado *manifiesto del séptimo arte*[4].

Marc Ferro nos anuncia que el filme es fuente y agente de la historia. Las interferencias están en la confluencia de la historia que se va investigando, entendida esta como la relación de nuestro tiempo y la explicación del devenir de las sociedades. La intervención igualmente se presenta por medio de un cierto número de modos de acción que dan a la obra eficacia y operatividad:

> Toda sociedad recibe las imágenes en función de su cultura. Quien se pregunte acerca de la relación *cine* e *historia* debe seguir dos ejes de análisis: lectura histórica de la película y lectura cinematográfica de la historia. La lectura cinematográfica de la historia plantea al historiador el problema de su propia lectura del pasado. Las experiencias de varios cineastas contemporáneos, tanto en la ficción como en la no ficción, demuestran con René Allio, por ejemplo, que gracias a la memoria popular y a la historia oral, el cineasta historiador puede proporcionar a la sociedad una historia que hasta ahora se veía privada por la institución, cuestión esta sobre la que acertadamente ha insistido Michel Foucault tiempo atrás en *Cahiers du Cinéma*. Pero cuando hay más de uno o dos siglos de por medio, la distancia es excesiva y el problema se altera totalmente: el **Potemkin** y **Nevski** son películas de una sustancia histórica totalmente diferente (Ferro, 1980, pp. 11-17).

Los ejes de análisis que propone el autor están supeditados a las reglas de la producción cinematográfica y al tipo de consumo que hemos tenido en nuestros entornos, con desbalances significativos expresados en la oferta y la demanda, y con las diferencias geográficas que se suman al circuito de posicionar el cine como industria y espectáculo. En la dirección que él relaciona al cine con la historia, y los dos ejes planteados "lectura histórica de la película y lectura cinematográfica de la historia", nos encontramos ante una disyuntiva

4 A Ricciotto Canudo se le debe el difundido término *Séptimo Arte,* como resultado de un postulado en el que creyó ver en el cine un epicentro y una posible culminación de varias artes: pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza y música. En 1919, Canudo lanza su manifiesto a partir de un debate polémico con Louis Delluc en el que consiguen clasificar el cine como *Séptimo Arte.* Canudo nació en 1879 en Bari pero desde 1912 vivió en Francia. Él no es célebre por sus ensayos, ni por sus novelas, y tampoco por sus poemas profético-vanguardistas; es conocido por ser el primer crítico que planteó en sus verdaderos términos el problema de una estética cinematográfica independiente, presagiando el futuro del nuevo arte tal y como lo conocemos en la actualidad. Canudo ha pasado a la historia de la cultura cinematográfica como el primer crítico cinematográfico y autor del primer texto teórico importante. Frecuentó ambientes intelectuales, se conectó con artistas de diversas tendencias y se sintió influido por las obras y teorías de Wagner, Marinetti, D'Annunzio. Su interés por el recién nacido arte del cine lo llevó a escribir en 1911 el *Manifiesto de las Siete Artes,* texto publicado inicialmente en enero de 1914. Ver Joaquín Romaguera I Ramio y Homero Alsina Thevenet. *Textos y manifiestos del cine. La Estética.* "Manifiesto de las Siete Artes". Cátedra, Signo e Imagen. España 1989, pp. 15-18.

a la que pocos, o inclusive nadie, se aventuran: la de llevar a esquemas insospechados las variadas opciones que nos da una obra para su visualización histórica sin importar si su objetivo es la reconstrucción o adaptación del pasado. Este es el rompecabezas especial que nos da el arte; la posibilidad de convertir la obra, sin pensarla desde lo histórico, en una pieza representativa para el futuro inmediato que la pondrá como referencia de una época.

A propósito del cine histórico como género cinematográfico, aceptamos el análisis que lo asume como intrínsecamente relacionado con el mundo de las artes y entiende que las posibilidades de este nuevo lenguaje no solo están ligadas con los rodajes de ficción o adaptaciones literarias. Por el contrario, el cine sobre acontecimientos reales gana en calidad expresiva y por lo tanto en credibilidad: "con todo, la gran aventura del cine –su éxito social y comercial, por tanto– tendía a identificarse cada vez más con el rodaje de guiones de ficción, en los que hay que incluir, sea cual sea su grado de respeto a la realidad de los hechos, el cine histórico" (Paz, Montero, 1995, p. 16).

El cine, con todos los recursos técnicos que lo capacitan para captar lo más fielmente posible las imágenes de una época, con obras documentales o de ficción, se ha consolidado como un documento de gran valor para el investigador. Acá, es importante tomar en consideración tres modelos relacionados con el hecho histórico. Primero, la evolución de un pasado más o menos lejano, idealizado, que sirve para llevar al espectador valores vigentes, universales. Segundo, la reconstrucción de ese mismo pasado, arqueológica, minuciosa, atada a que todo lo visible sea de época, sin que se deslice en modo alguno la contemporaneidad; este modelo está relacionado con el cine histórico fiel a ultranza, sin concesiones. Tercero, la rememoración de ese pasado que, como todo recuerdo, precisa de un sujeto memorioso, alguien que vivió la experiencia y la relata casi en primera persona (García, 1998, pp. 7-8). Existe la posibilidad de mezclar los tres modelos antes mencionados; sin embargo, la mayoría del público prefiere el "cine histórico fiel a ultranza", algo que no es probable por la incapacidad que se tiene en aspectos de tiempo, puesta en escena y sesgo ideológico que, en muchos casos, prima sobre el guion dramatizado y proyectado sobre la pantalla.

José María Caparrós Lera (2003) afirma que es muy difícil entender el espíritu y la mentalidad de nuestro tiempo si prescindimos de las películas, y que los universitarios se asoman a las pantallas para contemplar el pasado o el presente histórico: "Las películas históricas se clasifican en tres apartados: de reconstrucción –las que retratan la misma época en que están rodadas–, de género histórico y de reconstitución –evocan el pasado con voluntad de hacer historia".

Robert Stam plantea que la teoría experimenta actualmente una especie de rehistorización, en parte como correctivo para subsanar el olvido de la historia por parte de los modelos saussuriano –comunicación– y freudiano-lacaniano –psicoanálisis–; en parte

como respuesta a la reivindicación multiculturalista que pretende enmarcar la teoría del cine en el seno de las historias del colonialismo y el racismo. Además, esboza que la teoría y la historia del cine, durante mucho tiempo consideradas actividades radicalmente opuestas, han empezado a dialogar con mayor seriedad en nuestros días, con una constante: se pide la historización de la teoría y la teorización de la historia. Stam anota algunas intervenciones en la historia del cine. En primer lugar, menciona las historias de orientación fílmica, analíticas y teorizadas sobre grandes corpus de películas; en segundo lugar, las historias económico-industrial-tecnológico-estilísticas del cine; finalmente, aborda aquellas que se centran en la representación de la historia en el cine, punto que se analizará concretamente en esta pesquisa desde el caso colombiano (Stam, 2001, p. 374).

El cine, dentro de la amplia escena de la "nueva historia cultural", tiene un espacio ganado por los diversos abordajes temáticos que puede representar. En ese orden de ideas, partiendo de la reflexión de Peter Burke, los filmes son iconotextos que muestran mensajes grabados para ayudar al espectador o para influir en él a la hora de interpretar las imágenes, siendo uno de los más importantes iconotextos el título de la obra, dada su influencia en las expectativas de su receptor antes incluso de contemplar un fotograma representado en movimiento (Burke, 2001, pp. 201-202).

Es importante tener en cuenta al abordar el cine como tema de investigación, que la mirada que se proyecta sobre un filme se convierte en analítica desde el momento en que, como indica la etimología, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente por aquel momento determinado, por esa imagen o parte de la imagen. Es en este sentido que analizamos las películas que citamos en este texto –las acabadas e inacabadas–; esas que lograron el tiempo de producción y desarrollo y que resignificaron un tema particular de la historia de Colombia. Definido de este modo, mínimo por lo exacto, en el que la atención nos conduce al detalle, el análisis es una actitud común al crítico, al cineasta y a todo espectador un poco consciente (Aumont, 1990, p. 19).

Para la historiografía del cine colombiano, esta es una investigación que complementa, posiciona y relaciona en su corpus de estudio las manifestaciones artísticas que, en proyectos fallidos, o en obras realizadas, decidieron acoger la historia del país como narración fílmica. En esta se agrupa un balance de las imágenes en movimiento que han representado hechos de nuestra historia social y política junto con análisis que exponen y demuestran ciertas particularidades del entramado de realización en nuestros circuitos de exhibición, sus receptores y la opinión pública. Su pertinencia social se ajusta a las necesidades académicas de la disciplina con respecto a la relación entre cine e historia, resaltando que estas áreas se mueven en círculos sociales cerrados y cuyas investigaciones solo se dan a conocer a través de eventos y publicaciones periódicas en las que apenas participan –como escritores y lectores– los interesados en el campo.

La contribución de este texto al área de las artes audiovisuales es directamente proporcional al campo de la historia del cine en Colombia, tal y como se reseñó alguna vez en una investigación dedicada a las adaptaciones cinematográficas del libro "María", de Jorge Isaacs: "El corpus de estudio de la historia del cine en Colombia es como un rompecabezas que se amplía con el pasar de los años, a partir de nuevas investigaciones, revisiones de temas previamente tratados y la restauración que la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha hecho de obras fílmicas de diversos períodos de nuestra producción cinematográfica"[5].

Tal vez ese vacío historiográfico se remarca en algunos temas que poco se han tratado o superficialmente han visto la luz en artículos o textos de gacetilla. Punto de inflexión que en estos cruces textuales se desea presentar desde un objeto de estudio con la marca que relaciona *cine* e *historia*. Por lo tanto, anotamos que la selección de películas que hemos estudiado puede ser inconclusa o injusta con algunas obras que no se citan, reabriendo un debate sobre el objeto no tan claro y subjetivo de escoger, clasificar y periodizar ciertas películas. Así, esta selección se convierte en un ejercicio dado que la historia se nos presenta en sus diversas disyuntivas y con ella también el cine en tanto creación artística que tiene mediaciones directas con diversos campos de estudio, en este caso la historia de Colombia y las narraciones de su pasado.

Tulio Hermil, en un texto publicado en 1914 y titulado *¿Qué es el cine?*, avanzaba efectivamente en el uso que este dispositivo artístico ponía al alcance de los sentidos y afirmaba: "Él reconstruye las muertas edades y pone ante nuestros ojos la belleza de Grecia y el heroísmo de Roma". Esta sentencia se ajustaba a lo que había observado en el lienzo y ponía de manifiesto los alcances tenidos hasta ese momento, en donde la literatura, los personajes heroicos, la ficción y la historia se mezclaban para divertir a un extrañado público que tomaba nota de ese arte de ver reflejado en la pantalla tantos sentimientos cruzados y llenos de pasado en entornos diversos de sociabilidades urbanísticas.

Desconcierto y entusiasmo es la relación que surge al querer indagar, analizar y plasmar en un texto escrito cómo nuestro cine se ha aproximado a nuestro pasado. Así, llegamos a estar de acuerdo, tal y como describe Rosenstone[6], que "la historia no debe ser reconstruida únicamente en papel. Puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo

5 Beca de Investigación, Cine y Audiovisual Colombiano en coautoría con la doctora María Fernanda Arias, Ministerio de Cultura / República de Colombia, Julio de 2014.

6 El cine y la televisión en las redes globales de conocimiento cumplen un papel preponderante por su influencia en la sociedad, acrecentándose a la par con la aparición de sus usos en lo digital, así, podríamos apoyarnos en la idea de Robert Rosenstone expuesta en su libro *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, cuando afirma que el desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la cultura escrita, se asemeja al desafío de la historia escrita a la tradición oral, al desafío de Heródoto y Tucídides a los narradores de leyendas históricas.

que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje" (Rosenstone, 1997, p. 20).

Pero aclaramos que en este documento asumimos el cine como un "testimonio" venido de ese "efecto realidad" o "ilusión de realidad" que propone Peter Burke (2005, pp. 197-198) en dirección de ser una fuente para la historia que tiene incidencia en los directores con la premisa artística y comunicativa del montaje.

Tres capítulos componen nuestro aporte:

- Primero, dedicamos páginas al periodo silente con obras ya reconocidas en el ámbito colombiano y que por su importancia han sido representativas como objeto de estudio; sumándole casos donde no se pasó de la idea inicial escrita al hecho visual cinematográfico.

- Segundo, nos adentramos en películas que buscaron a través de la representación y la urgencia del momento, exhibir los rasgos biográficos en conjunción con el contexto nacional a través del documental y la ficción.

- Tercero, un momento trascendental para la historia de nuestro país por lo que significó en su momento como reflector de la Violencia de mediados del siglo XX en la figura de un líder político, y su representatividad como contexto para adaptar historias en acción directa con el ejercicio de memoria colectiva e individual.

- Finalmente se remite al lector a las fuentes usadas, y a tres documentos inmersos en los anexos, los cuales dan cuenta de temas relevantes en conexión después la relación cine e historia y su desarrollo en la historia del cine nacional.

Siendo considerado el modo de expresión por excelencia del siglo XX, y también como parte del testimonio que ayuda a comprender el espíritu de nuestro tiempo, Martin A. Jackson (1983, pp. 13-22), dirige sus análisis a esa relación entre el historiador y el cine, a ese papel de explicar el pasado de forma creativa "porque debe aplicar sus facultades intelectuales al análisis de una masa considerable de documentos y extraer de ese maremágnum algo que tenga sentido" con el objeto planteado en esta investigación; punto esencial al que dirigimos nuestras reflexiones, buscar un eje interpretativo dirigido a diversos lectores, saliéndonos un poco de la especialidad, y allanando caminos para aquellos interesados en la historia, el cine y nuestro país como eje de impacto a través de sus representaciones fílmicas.

Planteados por Marc Ferro[7] como parte de los cruces entre la historia y el cine, dos elementos atañen al ejercicio académico como historiador: una "lectura cinematográfica de la historia y una lectura histórica del film", la primera como acción intrínseca de una revisión en consonancia con la adaptación o reconstrucción realizada del pasado; la segunda, como elemento de impacto del significado de la obra en el momento de su producción y exhibición. En sus encuentros y posibilidades es que se ha armado este rompecabezas de reposicionar las películas partiendo de un enfoque definido, y clarificado con las diversas fuentes de consulta que se reinterpretan y asumen en una escala que corresponde al discurso histórico.

¡Quedan invitados!

7 El texto de Ferro aparece publicado en un Catálogo titulado: *Cine e Historia*, Filmoteca Nacional de España - Fundación Joan Miró, Barcelona, verano de 1977, tomado de: ÇA CINEMA, número 10/11.

Capítulo 1
Obras silentes: propuestas, realidades y censuras

Herederos de una tradición política con claros sesgos conservadores desde 1886, habíamos iniciado el nuevo siglo enfrascados en una guerra civil que duró entre octubre de 1899 y febrero de 1902, con detonantes fulminantes en el número de bajas de cada bando, y acciones expresadas indirectamente en la independencia del departamento de Panamá en 1903, lo que llama con acción concluyente el historiador Jorge Orlando Melo "regeneración y catástrofe" (2018, p. 173); alusión contraria a la frase de Rafael Núñez "regeneración fundamental o catástrofe". años de vida política donde se pensó y promulgó otra constitución, se cambió el periodo presidencial a seis años y se ensombrecieron ciertas libertades civiles y democráticas.

Los treinta primeros años del siglo XX tuvieron un desarrollo agrícola especial siendo el café el producto más importante en zonas colonización del occidente colombiano, con un leve desarrollo industrial debido al conflicto mundial en el viejo continente 1914-1918 que posibilitó acceder a otros mercados, y las políticas internas dirigidas a la protección y los incentivos que el gobierno le

dio a la industria, el mejoramiento de las comunicaciones o vías de acceso para las exportaciones, y ante todo por la estabilidad política a través de las negociaciones internas entre los partidos, sumando los 25 millones de dólares pagados por los Estados Unidos por el asunto panameño (Bushnell, 2017, pp. 227-258).

Ese impulso llevó igualmente al surgimiento de una clase obrera –baja en porcentajes poblacionales– convirtiéndose en una base económica y política con caudal de reconocimiento, estableciéndose desde 1909 con bases políticas liberales, siendo crucial el año 1919 al realizarse el primer congreso obrero en Bogotá, y el reconocimiento del gobierno a la legalidad del derecho a la huelga con ciertas restricciones de orden organizacional que dio trámite a cierta agitación obrera de orden especial en sectores artesanales, trabajadores de obras públicas, y empleados portuarios (Melo, 2018, 185-189), junto al hecho de trascendencia especial en el entramado de la vida pública nacional con la *masacre de las bananeras* en 1928.

Partiendo de la brevedad de contextualizar las tres primeras décadas de nuestra historia, ponemos el retrovisor en abril de 1897 con la llegada del cine a nuestro territorio. La referencia, venida del periódico *The Colon Telegram*, pone al señor Balabrega con su Compañía Universal de Variedades como aquella persona que dio a conocer el vitascopio de Edison en nuestro territorio, equipo que posibilitaba la proyección de imágenes más no la de registrar vistas para su exhibición, en consonancia a la actividad diaria de ser un espectáculo público de feria y "rarezas" en plena modernidad[8]. La siguiente referencia se dirige a Gabriel Veyre y el cinematógrafo de los hermanos Lumière, emisario que llega a Colón en junio de 1897 exponiendo durante ese mes las bondades de esta máquina de sueños y espectáculos (El'Gazi y Nieto, 1997).

Internamente, la entrada del cine a nuestro territorio está en los nombres de Manuel Trujillo Durán, Ernesto Vieco y José Agustín Berti, con todas las vicisitudes de poner en circulación este dispositivo de reproducción técnica, y crear cierto ambiente festivo en el espectáculo único de ver en movimiento ciertas imágenes desconocidas o en casos especiales la vida cotidiana del escenario de exhibición:

> No obstante, al contrario de otros países latinoamericanos, donde la chispa de un proyector en una atmósfera cargada de oportunidades hizo estallar un universo de empresas cinematográficas, en nuestro suelo ningún comerciante o fotógrafo acarició el proyecto de vender la diversión recién

8 Ver: *Cronología del cine colombiano*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, http://www.dartmouth.edu/~mavall/libguides/documents/cronocolom.pdf.

> difundida por el orbe. Con instinto de negociante el importador nacional sentía cómo la estrechez mercantil, las dificultades en la comunicación y el caos de las guerras civiles obstaculizaban la aventura del cine en el país. O simplemente no se le ocurrió, pues en última instancia las ideas del emprendimiento se levantan sobre la realidad de un mercado robusto (Concha, 2014, p. 33).

La nota que presentamos pone en consideración las dificultades sociales y un conflicto interno que en cierta media bloqueaba los impulsos empresariales y, por qué no creativos, así la historia de ese momento sirviera de insumo para una representación de nuestras crueldades y vicisitudes por medio de documentar a través del cinematógrafo las cotidianidades de la *guerra de los mil días*, incluyendo la firma de la paz en el tratado de Wisconsin en noviembre de 1902. Significando para el período un momento especial para ser parte de los recorridos por donde los espectáculos fílmicos fueron difundiéndose en nuestro país en esa transición de una tradición altamente hispanizante y conservadora, a una que se asomaba a las luces del arte y el espectáculo (Rico, 2016).

Ceñidos a la reflexión que define que nuestro cine de los veinte primeros años del siglo XX estuvo desvinculado de la historia del país a pesar de tener infinidad de hechos para retratarla, resaltamos un caso aparte que se posiciona especialmente por el objetivo buscado y la inmediatez de su realización ante las circunstancias de ser un caso de interés nacional y en consonancia a la realizaciones que se adhirieron con "las pautas que habían seguido otros cines en sus orígenes: el servir de documento visual y descriptivo" (Martínez, 1978, p. 61).

Teniendo formas de producción artísticas europeas con Francia e Italia como faros, los años veinte tuvieron en nuestras cintas silentes una forma de representar y describir nuestro país, acción conjunta en algunos casos con la exhibición y disposición de teatros para su disfrute. "Colombia idealizada" que tuvo en los hermanos Di Doménico, Álvaro y Gonzalo Acevedo, Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, entre otros, los representantes más importantes en el accionar de disponer sobre el lienzo una serie de obras que marcaron una nueva etapa dentro de los escasos años de impulso de nuestra cinematografía, sumando las revistas de cine, las crónicas periodísticas y las disposiciones regulatorias de la moral a través de la censura, cuadro completo del espectáculo que marcaba dentro los espacios privados y públicos, un nuevo factor de encuentro y socialización tan complejo, sencillo y variado en su naturaleza como arte.

Las propuestas, realidades y censuras analizadas en este capítulo, hacen parte de nuestros filmes silentes con diferencias sustanciales en sus impactos y

contenidos por la representación y observación que han tenido dentro de la especialidad vinculada a la historia del cine colombiano. El resto son obras que en su momento fueron proyectos para ser llevados al lienzo, pero que en los registros documentales no aparecen como obras terminadas y exhibidas, siendo importantes por estar en el panorama creativo de una cinematografía incipiente que se aventuraba a pensarse el país desde la adaptación histórica de nuestras gestas libertadoras independentistas.

Por último, estos filmes suman al cine como documento de representación disciplinar desde la historia, tema de investigación relevante en el presente que también se ha convertido en recurso creativo usado a los vaivenes de las visiones personales y con manipulaciones desde el contexto abordado en estos casos, podemos advertir que van de la mano de la clasificación que los ubica como aquella "evocación de un pasado más o menos lejano, idealizado, que sirve para llevar al espectador valores vigentes, universales", y el que desea ser un "cine histórico fiel a ultranza, sin concesiones modernizadoras" (García F., 1998, p. 8).

Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película *El drama del 15 de octubre* en 1915[9]

En octubre de 1914 cae asesinado en la ciudad de Bogotá el político liberal Rafael Uribe Uribe[10]. Un año después, los hermanos Di Doménico, pioneros del cine colombiano, realizan la película **El drama del 15 de octubre**, obra que recreaba los sucesos más importantes del crimen, y en la cual participan Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, los homicidas del dirigente. Para el cine colombiano en su periodo silente, el filme significa una de las apuestas más significativas y riesgosas en su historia cinematográfica, teniendo en cuenta las situaciones que soportó la exhibición de la película en acciones de boicot, crítica y censura, lo que en últimas trajo consecuencias lamentables para su preservación

9 Esta parte corresponde a un artículo académico publicado en: Memoria y Sociedad 20, nº 40 (2015): 243-264. Revista del Departamento de Historia de la Universidad Javeriana, tiene algunas variaciones.

10 El político, militar e ideólogo liberal, Rafael Uribe Uribe, hizo parte de algunas guerras civiles del siglo XIX, y del engranaje del Estado desde su participación política como parlamentario en los primeros años del siglo XX. Su vida ha sido encumbrada en el repertorio histórico de los doctrinarios liberales más importantes por su agitada carrera pública hasta su funesta muerte en octubre de 1914. Para una revisión biográfica ver: Luis Ociel Castaño Zuluaga, *Uribe Uribe, Rafael*, Gran enciclopedia de Colombia, Biografías, (Bogotá, Círculo de lectores, 1991-1993). http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/uribrafa.htm. (Consultado el 7 de enero de 2014); y Carlos Perozzo; Renán Flórez y Eugenio Bustos Tovar, *Rafael Uribe Uribe*, Forjadores de Colombia Contemporánea, (Bogotá: Editorial Planeta, S.A., 1986) 360-375.

como obra de valor patrimonial audiovisual. Se trata de una obra políticamente incorrecta para el momento de su realización, resaltando a través de diversas fuentes, cómo nuestra historia del cine se enmarca con impacto ante narraciones documentales que mezclan realidad y ficción en el acontecimiento social de una vida pública en el contexto nacional.

La producción cinematográfica, como ensayo u obra de autor, se ha movido por las esferas de la realidad y la ficción desde el momento en que se convierte en artefacto cultural de apropiación individual y colectiva. Sustentar en planos cinematográficos "la realidad", por medio de un objeto concreto que narra una historia, lleva a que esos escenarios primarios del cine se enfoquen en el *documental*, en retratar supuestamente el mundo tal cual como se presenta, inclusive con la posibilidad de convertirlo en *cronista* de un tiempo, de un hecho particular que lo posiciona en la opinión pública con los criterios de ser informativo, representativo de un contexto político y artístico; o aquellos que sobresalen en la definición de ser producto de una época claramente vinculante a posturas recientes que discuten esa intervención desde el mismo sitio de la cámara y la organización de los materiales filmados, es decir, con posturas que interpretan y sientan un punto de vista, puesto de manifiesto en el documental **¡Lumière comienza la aventura!** –2016–, de Thierry Frémaux.

El objeto de estudio entra en el género documental con visos distintivos de ficción ante la realidad de los acontecimientos que pretendió situar en escena. Entrando en su definición, podríamos asumir que la cinta se "elige dentro de una realidad, para dar estructura a una intención determinada" (Romaguera y Alsina, 1989, p. 26). Escenario de un contexto social especial marcado por el asesinato de Rafael Uribe Uribe en 1914, y estructurando un propósito fijo al ubicar a sus victimarios en la narración bajo acción y efecto de su crimen: ¿Qué resultó de esta puesta en escena? ¿Qué falsearon en su repertorio? ¿Hasta dónde pudo ser complaciente ese momento cumbre del atentado? Preguntas sin respuestas ante las imposibilidades de observar el filme, pero que pueden ser dilucidadas en el sentido de su censura ante la exhibición en la pantalla y su objeto de estudio en la Historia del Cine, y en ella nuestro espacio geográfico con sus imágenes en movimiento y las fuentes escritas del período.

Lo anterior nos pone en la disyuntiva de las conexiones entre realidad y ficción que pudo tener la película, con los registros de su populoso cortejo fúnebre en consonancia a los que reconocemos hoy que tal vez fueron realizados

por los Acevedo[11], sumando aquellas escenas del primer aniversario de su fallecimiento con su homenaje en el Cementerio Central de Bogotá.

La *realidad* en su acepción de *real* –lo que existe por sí mismo, lo que es relativo a las cosas– "corresponde a la experiencia vivida que hace el sujeto de ese real; es totalmente del campo de lo imaginario. Por consiguiente, es lógico hablar, a propósito del cine, de impresión de realidad y no de impresión de lo real" (Aumont y Marie, 206, p. 187); en este caso tenemos en el trabajo de los Di Doménico una opinión del entorno cultural, político y social del sentir de una ciudad ante un hecho individual de importancia general, en el marco del reconocimiento del sujeto, y la aparición de desconocidos que saltan al notorio reconocimiento.

En el campo de la *ficción*, como fenómeno estético y acción discursiva complementaria, funciona como "forma de discurso que hace referencia a personajes o acciones que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador" (Aumont y Marie, p. 96), este acercamiento es problemático en el sentido que podemos divagar en las posibilidades escénicas que pudo contener el docudrama al posicionar situaciones por fuera de la realidad de los acontecimientos del *15 de octubre de 1914*, donde personajes centrales del relato tienen cabida. Pero ante las circunstancias de actuación de los asesinos y sus conveniencias de retratarse diferentes ante el "circo de la popularidad", pudieron entrar en cuadro representaciones por fuera del ambiente, en proceso de ser modificaciones indecorosas –en el sentir de algunos– convertidas en espectáculo público.

Siguiendo el camino de las dificultades que supone investigar sobre un periodo que contiene escasas fuentes directas de lo que es observar una película, vale sumarse a la reflexión que nos indica: "existe un claro propósito de que los filmes sirvan para dibujar una particular experiencia de la realidad colombiana. Incluso ahí donde los personajes pueden desviar la narración hacia conflictos psicológicos e intimistas, prevalece la expresión del contexto sociopolítico que los contiene y produce" (Alba, 2003, p. 110); sustento que se ubica en la línea de los encuentros que suscita el cine y sus contenidos, con una avezada narración salida de su tiempo, vanguardista por la temática en el aletargado momento de

11 Sobre estos cineastas presentamos la siguiente reseña: "Los Acevedo son pioneros en el cine colombiano, apasionados en principio por el oficio del cine a finales del segundo decenio del siglo XX y luego profesionales de terquedad alucinada, que trabajaron sin apoyo distinto a su propia voluntad. En este archivo se encuentran los registros pertenecientes a los hermanos Di Doménico, *Procesión de Corpus en Bogotá* (1915) que es el documento fílmico más antiguo que se conserva". Tomado del catálogo *Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo* 1915-1955, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Fundación Mapfre, 2015. Ver también: Cira Inés Mora Forero, Adriana Carrillo, *Hechos Colombianos para ojos y oídos de las Américas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003).

nuestra historia donde parecía que todo marchaba acorde a las disposiciones del Estado y la fría cotidianidad capitalina.

Acontecimiento notable para la historia política de Colombia por su acción trágica, sirviendo de inspiración artística representada en el cine por la empresa *Di Doménico Hermanos y Cía.*, la cinta se convirtió en un acontecimiento fílmico para la historia del cine colombiano, censurada en su momento por significar para muchos una apología al delito y deshonrar la memoria del líder inmolado; además por la espontánea participación de los asesinos en plena obra quienes recrearon el acto delictivo.

En 1914 el orden político nacional desde la capital colombiana seguía su curso con nuevo gobierno dentro de la República Conservadora, esta vez José Vicente Concha (1914-1918), y la participación escueta de algunos liberales en su gobierno, algo que venía presentándose desde el tratado de Wisconsin que dio por terminada nuestra última guerra civil en 1902, escenario público donde Uribe se desempeñó como voz militante y relevante dentro del contexto de la práctica de legislar, gobernar y decidir políticas para el desarrollo económico, educativo y social del país, aunque de la letra al hecho haya mucho, y se tengan en el panorama situaciones geográficas como la pérdida de Panamá en 1903.

Una reseña del año del asesinato del general, expuesta de manera concreta y particular por Luis Eduardo Abello, pone una serie de temas que describe desde el origen de los partidos políticos en Colombia, hasta lo que él considera exageradamente "el diálogo de inmortales", es decir, la llegada del general a un escenario cercano al paraíso católico, intelectual, literario y político, en diálogo con Moisés, Roseau, Garibaldi, Mirabeau, Martí, Byron, Berbeo, Nariño y Don Quijote (Abello, 1959, pp. 70-78).

Bogotá se muestra como una ciudad triste donde rodaban unos cuantos carros y donde el tranvía de mulas había sido desplazado; urbe con niños pregonando los periódicos del momento con el extra y la noticia vieja; capital que los domingos invitaba a su retreta en el parque de la Independencia; el agua se traía en múcuras desde el chorro de Padilla, y los paseos al Salto del Tequendama sumaban a las actividades cotidianas y de ocio que algunos bogotanos ponían en sus vidas; la chicha se consumía como bebida preferida de cierto sector vinculado a los artesanos y obreros, junto a la cerveza que tenía sus indicadores explícitos; los "víveres estaban por las nubes", "el café no se podía exportar", "la monotonía era aplastante, y los días transcurrían tan iguales uno y otro, que se diría eran el mismo"; mientras tanto "en el Salón Olimpia, los melindres de la Bertini, las caídas de ojos de la Robine, las truculentas aventuras de Juanita Hansen y las payasadas de Max Linder el precursor del humorismo en el cine, satisfacían plenamente los deseos de divertirse de los bogotanos" (Abello, pp. 72-73).

Abello prosigue su relato con la hora trágica de la una y media de la tarde del jueves 14 de octubre, presentando una ciudad monótona, con el usual presagio de ser un día frío, con ambiente triste, y en vía de convertirse en negro ante el vaticinio del drama. Los tres personajes de la acción son expuestos como "el león y dos chacales que atacaron a mansalva", e inmediatamente la escena del político saliendo de su casa después de almorzar, caminando a pasos lentos en dirección al capitolio, y la trágica acción sobre la carrera séptima que derivó en su muerte; lo que sigue es una serie de situaciones que mezclan la incertidumbre, el dolor y los últimos minutos del político.

Rafael Uribe Uribe *(1859-1914)*. Fotografía tomada del libro *Asesinato del general Uribe Uribe: Vista fiscal* del Dr. Alejandro Rodríguez Forero. *(*Colombia: Imprenta Nacional, 1916*)*. Biblioteca Nacional de Colombia.

General Rafael Uribe Uribe

Crónica e impacto de una muerte lenta

Quince días después del asesinato se publicaron una serie de reseñas concernientes a presentar la figura del inmolado político, una de ellas, descarnada en su contenido, corresponde al médico y cirujano Luis Zea Uribe, testigo directo de las horas desesperantes de la lenta agonía de Rafael Uribe y de su posterior autopsia. El relato inicia en el momento en que Zea se desplaza a su consultorio de la carrera 6° cerca al Palacio de San Carlos, y nota la algarabía en uno de los costados hasta escuchar la voz del Sr. Juan Bautista Moreno que le grita: "corra doctor, que acaban de asesinar al General Uribe a hachazos y allá lo llevan para la casa" (Zea, 1914, p. 291).

Meticulosamente Zea nos lleva por su periplo de atención urgente, inicialmente llegando a la casa del herido mortal, quien yacía en su aposento desangrándose con "la mano en la región del cráneo donde se encontraba la herida principal, agitando la cabeza de derecha a izquierda, como si no pudiera sostenerla", prosiguiendo a informarnos, desde la verbigracia médica, lo que observó en el paciente y los apoyos de otros colegas con los instrumentos de cirugía necesarios para prestar los primeros auxilios, informándonos sobre los retorcijones y una acción en la que Uribe se enderezó sobre el lecho "como buscando algo con las manos" lo que les supuso que tenía sed, alargándole un vaso con la bebida. Más adelante el diagnóstico fatal antes de pedir los elementos necesarios para una trepanación:

> Al caer en el lecho, después del transitorio desmayo, con los ojos cerrados, estuvo unos pocos instantes silenciosos, pero empezó a agitarse nuevamente y a quejarse en alta voz. El Dr. Henao y yo exploramos la grande herida. Con el índice se recorrió toda la extensión de la diéresis en los tejidos blandos; se recorrió el hueso y hallóse que el cráneo había sido roto, en sección neta, de dirección horizontal, lo que demostraba que el agresor no había tirado el hacha verticalmente, sino que había buscado uno de los lados de la víctima, para herirla con mayor acierto y comodidad. Los bordes de la sección ósea estaban a diferente nivel, y parecía que el segmento superior era más saliente que el inferior, sin poderse precisar cuál de los dos era el móvil (Zea, p. 292).

Tal es el detalle que podríamos imaginar la angustia de la víctima y sus auxiliadores, experiencia azarosa de los galenos ante el servicio prestado en medio del gentío que deseaba saber la suerte del General y su infortunio, y ante todo

la morbosidad de buscar con sus blancuzcos pañuelos la gota de "sangre patriótica" derramada por el guerrero de muchas guerras civiles y políticas. Evento particular y constante de nuestra historia que llevó al extremo del atentado, y el asesinato, sus diferencias doctrinarias durante el siglo XX en ejemplos de revisión histórica ampliamente conocidos e investigados, incluyendo el de los ciudadanos anónimos caídos en los enfrentamientos partidistas, la denominada *Violencia*, y el conflicto incesante que vivimos camino de la firma en Cartagena en septiembre del 2016, el malhadado plebiscito, la nueva firma, los tropiezos legislativos, la torpeza institucional y la incierta hora que presagia el hacer trizas lo acordado sin cesar la horrible noche.

La parte final de las memorias está dedicada a la autopsia lo que permitió según, el doctor Zea, apreciar mejor el carácter y gravedad de las heridas, subsiguiente al acto artístico de tomar la mascarilla[12] en yeso. Los puntos expuestos se dirigen a la extensión de la herida –boquete– de 8 ½ centímetros de largo por 4 ½ de ancho, y la observación de los daños colaterales en el cerebro, pasando a la abertura de la cavidad esplácnica, resaltando las vísceras de un hombre sano, "casi las de un adolescente", augurándole, a no ser por su muerte, seis lustros más de vida:

> Con suma habilidad se cosió nuevamente el cuerpo; retiráronse los linos ensangrentados y se tornó a colocar en el ataúd. La expresión del rostro no era la de una blancura sonreída, sino más bien la expresión adusta, severa, un tanto cejijunta que se le observaba en sus momentos de réplica, en lo más recio de las batallas parlamentarias. Al verlo extendido, descubierta la faz, un poco escorzada la cabeza entre la negra caja, era evidente el parecido con el cuadro de *Orlando muerto*, que se admira en una de las galerías del Museo Británico (Zea, p. 298).

El último párrafo del informe personal y apasionado del doctor Zea, exalta melifluamente al general Uribe como "paladín colombiano", integrado con imágenes del personaje en la ya reconocida foto que hemos visto en diversos libros con su cabeza dirigida a medio perfil hacia la izquierda, uno de sus escasos 21 años, un retrato familiar junto a su esposa y sus dos primeras nietas, además

12 Expuesta en el museo de la Universidad Libre donde quedaba la residencia del político liberal al momento de su muerte: "En la pieza, aún reposa la cortina vino tinto que Uribe Uribe corría para ver la calle y el piso de madera de aquélla. En el sitio donde se hallaba la cabecera de su cama, bien una placa blanca recuerda que ahí murió uno de los colombianos más ilustres. Galindo se devuelve en el tiempo. Saca del bolsillo de su saco de paño importado una pequeña llave que abre una biblioteca que guarda importantes señales de vida del personaje histórico, como la mascarilla de yeso del político, con la mueca de su muerte", tomado de: Fabián Forero, "El lecho del General Rafael Uribe Uribe" http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8470861, (Consultado el 10 de abril de 2014).

de la pose del autor a cuerpo entero, mirando la cámara y con un libro en sus manos. Se resalta que el documento es un aporte relevante para entender un momento crucial del atentado y sus noticias posteriores desde el ámbito privado de la atención médica, y las sensaciones que eso trajo en el contexto de catorce horas entre el mediodía del 15 de octubre y la madrugada del 16 en lo que fue la crónica e impacto de una muerte lenta.

Leovigildo y Jesús: ¿Asesinos espontáneos? o ¿matones a sueldo?

En un asesinato político siempre tendremos a la víctima y los victimarios como actores centrales de una acción mediáticamente importante para las fuentes periodísticas, los informes fiscales y policiales y aquellos que por encargo entran al repertorio bibliográfico para plantear otras tesis y agitar en la polémica que suscita. Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal[13], ciudadanos anónimos en la capital bogotana, entraron en el repertorio de la historia colombiana como los asesinos de Rafael Uribe Uribe, tristemente célebres por su acción criminal.

El informe de la fiscalía 2° Superior de Bogotá el 25 de septiembre de 1916, presenta en su *introducción* los acontecimientos del día del asesinato, los momentos fúnebres y honores tributados. Luego encontramos la *instrucción*, las instancias jurídicas en las que el proceso se llevó, pasando al *cuerpo del delito*, encontrando las razones por las cuales falleció Uribe, y el reconocimiento de los instrumentos:

> Del acta de esa diligencia constata que la hachuela de Jesús Carvajal, de marca Collins, mide de largo 15 centímetros con tres milímetros, y de ancho en el extremo de la pala, nueve centímetros, más nueve milímetros, con un peso de setecientos noventa gramos. La de Leovigildo Galarza, de marca Korff & Honsberg, mide de largo diez y seis centímetros, y de ancho, en el extremo de la pala, nueve centímetros y un milímetro, con peso de setecientos cincuenta gramos. El filo de esas armas se encontró comparable con el de las navajas de afeitar, y ambas hachuelas aparecen con un agujero en el extremo del mango, por el cual pasa una cuerda de fique torcido, unida

13 El uno, delgado, no muy alto, 1.62 metros; el otro, de constitución gruesa, bajito, de 1.56 de estatura y de aspecto humilde, tomado de: Armando Caicedo G, "Clave 1914 Asesinato de Uribe Uribe" http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-191249 (Consultado el 5 de junio de 2014).

> en sus extremos por un nudo, de manera de formar una argolla apropiada para asegurarlas en la muñeca de la mano (Rodríguez, 1916, p. 6).

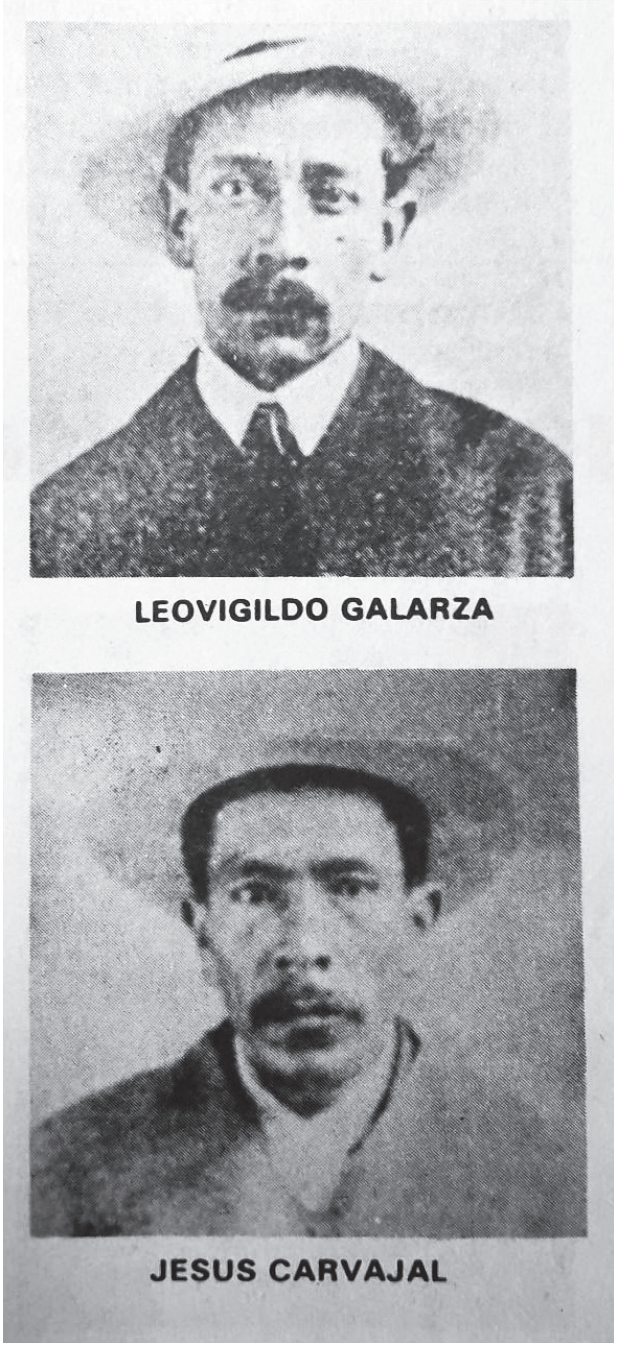
El documento prosigue con el sugestivo título de los autores materiales del delito, explicando que fueron los sujetos capturados en el momento del asesinato, y con los elementos probatorios subsiguientes que hacen parte del proceso, redactando las opiniones de personas que aparecen como testigos que estaban cerca de los acontecimientos, y autoridades policiales, pero ante todo la información que entrega Jesús Carvajal explicando los móviles del asesinato, iniciando su narración con el hecho etílico de estar tomando chicha la noche anterior –la del 14 al 15 de octubre– en compañía de Leovigildo Galarza y otros individuos en las tiendas *Puerto Colombia* y *Puente Arrubla*, haciendo "baile de hombres sin mujeres", y prosiguiendo su jolgorio hasta Puente Núñez, en la tienda *La Alhambra*.

Agrega Carvajal que estuvo dialogando con Galarza sobre lo difícil que era conseguir trabajo porque el Ministerio de Obras Públicas solo ocupaba a los *bloquistas*[14], culpando al general liberal por ser inventor del bloque: "que, en vez de morirse de hambre en esta tierra, en donde no se conseguía trabajo, ni el trabajo valía nada, era necesario castigar al causante de eso, que para ellos era el General Rafael Uribe Uribe" (Rodríguez, p. 12). Lo que sigue del relato son puntos que tejen el encuentro con su compañero en la carpintería, la decisión de seguir con lo pactado la noche anterior, y decidir que usarían las hachuelas que cada uno poseía como herramientas de trabajo, y hacerlas filudas en la piedra para dichos menesteres, además de sacar un villamarquín –berbiquí– para empeñarlo en *La Comercial* por 50 pesos; pasando al almuerzo, y a la frialdad de buscar a su víctima al domicilio para matarlo –como habían convenido–, dándole espera en una tienda cercana donde tomaron cerveza hasta que vieron pasar al general para acecharlo y dar el golpe fulminante de "hachuela" en su cabeza.

Jesús Carvajal termina el relato con su captura, y ciertas líneas que rayan en la ficción ante la indagación del por qué aparecían rastros de sangre en las hachuelas, y el posterior careo con Leovigildo Galarza que a secas atinó a decir ante las revelaciones de su compañero: "no señor", "no lo recuerdo", "no es cierto". Llevados a la *cámara ardiente*, los implicados fueron puestos frente al cadáver para que hicieran el reconocimiento respectivo, indagados sobre lo sucedido, asestaron a decir que lo conocían, pero que desconocían las causas de su muerte[15].

14 Denominación dada a la fracción liderada por Rafael Uribe Uribe desde 1910, independiente de los llamados Republicanos, apoyando en el año 1913 a José Vicente Concha, ganador de las elecciones, y posibilitando en su gobierno la participación burocrática del grupo liderado por Uribe.

15 Rodríguez Forero, *Asesinato del General*, 13-14.



Asesinos de Rafael Uribe Uribe. Fotografía tomada de la *Enciclopedia ilustrada de las grandes noticias colombiana 1483-1983* de Enrique Santos Molano - Jaime Zarate Valero. Universidad Central, 1983.

La negación inicial de Galarza cambia en la indagatoria de noviembre 4, y prácticamente coincide con la de su compañero infiriendo los asuntos centrales del momento trágico:

> En la dirección que llevábamos antes del ataque, es decir, Carvajal como a unos diez pasos del General Uribe, guardándole la espalda, y yo al lado derecho del General Uribe, de pronto y al llegar como hacia la mitad de la cuadra de la carrera 7a. ya citada, avancé unos pasos adelantándome al General Uribe, me fui de frente devolviéndome sobre él, y así en esta posición levanté la hachuela, que la llevaba ya lista debajo de la ruana, y le descargué el golpe que se lo dirigí sobre la cabeza y le cayó sobre la frente, del lado izquierdo; al recibir este golpe el general se inclinó inmediatamente hacia delante y vi perfectamente que cayó boca abajo; en ese momento zafé la manija de la hachuela de la mano, guardé la hachuela en el bolsillo izquierdo del saco y me regresé en dirección a la calle novena; había caminado ya unos diez o quince pasos en esa dirección, cuando volví a mirar y vi que Jesús Carvajal le daba un golpe al General Uribe en la cabeza con la hachuela que él llevaba; no vi más; llegué a la esquina de la calle novena, crucé por esta, bajé con paso acelerado, y como hacia la mitad de la cuadra, y cerca a la puerta de atrás del capitolio, me encontré con Andrés Santos, nos dimos la mano, pero yo no sé qué le diría por la impresión que llevaba; recuerdo que quise entrarme por la puerta grande del Capitolio que he citado, pero no lo hice porque vi unos obreros que estaban en el interior. También quiero dejar constancia de que en el momento del ataque que le hice al general Uribe, y como me le había adelantado unos pasos, al volverme sobre él e inmediatamente antes de descargarle el golpe, le dije: "usted es el que nos tiene fregados", y le di el golpe que le tiré de sesgo, por el lado del filo de la hachuela, dándole en el lado izquierdo de la cabeza (Rodríguez, pp. 25-30).

Las diversas indagatorias presentadas no varían en su sentido y contenido, llevando al final del capítulo a inferir que los implicados afirmaron que no hubo una tercera persona que los indujera al crimen, condenándolos como autores materiales "porque Carvajal fue cogido in fraganti delito", "porque los inculpan las declaraciones de los múltiples testigos", y "porque las confesiones de los delincuentes constituyen las pruebas por excelencia" (Rodríguez, pp. 36-37).

El resto del informe de la fiscalía contiene dos partes dedicadas a analizar el móvil y la etiología del delito, las declaraciones de más de 40 personas,

finalmente el texto del proceso, las conclusiones y el acto de proceder; 331 páginas que recogen testimonios complejos, parecidos y diversos de un mismo punto de análisis con una persona asesinada, dos implicados y un contexto social diferenciado en el poder político y la cotidianidad social capitalina.

La contraparte del documento oficial aparece en el año 1917 con el título acusador y directo de *¿Quiénes son?*, y en recuadro las aclaraciones directas: "Estudio del proceso - Réplica al fiscal de la causa - Demostración de la responsabilidad conservadora - Culpables procedimientos de las autoridades y de altos empleados del Gobierno - Complicidad de los Jesuitas y del director de la Policía nacional en el crimen" (Anzola, 1917). A pesar de advertir que es una obra desapasionada, sin lugar a dudas el documento es una constante réplica a los análisis del fiscal en el informe presentado, con la efervescencia de presentar otras hipótesis que soslayan la versión oficial, e incriminan a sectores partidistas y religiosos.

El informe expone la intervención del presidente en el caso judicial; la participación de un tercero en el magnicidio y la autopsia como elemento probatorio; el análisis de las indagatorias a los asesinos rotulándolos como conservadores y la aparición de una tercera hachuela; los móviles del delito –falta de trabajo, política y dinero–; la premeditación como tesis; pruebas y documentos; además de otros capítulos dedicados a personajes que para el autor del texto estaban claramente implicados en la acción del 15 de octubre, incluyendo una comunidad religiosa y la crítica constante al partido liberal.

Las conclusiones del Dr. Anzola Samper:

1. Que Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, son, únicamente, en el asesinato del caudillo liberal, General Uribe Uribe, los instrumentos materiales del hecho.

2. Que el asesinato del gran patriota fue fraguado por ese grupo de conservadores carlistas que cuenta entre sus víctimas al presidente de la República, Doctor, Manuel María Sanclemente; que atentó contra la vida del Presidente de la República, General Rafael Reyes, y que seguramente, continuará su serie de crímenes contra todo aquel que por sus condiciones superiores se coloque en situación de poner al país en marcha hacia la democracia; y

3. Que el alma de esta torva y tenebrosa agrupación es la llamada Compañía de Sacerdotes Jesuitas.

-FIN-

> NOTA: Las páginas de este libro apenas son un comienzo de la labor que nos hemos impuesto, la que seguiremos hasta el fin, cueste lo que cueste (Anzola, p. 258).

Las reflexiones que suscitan las conclusiones denotan un "yo acuso" que se convierte en manifiesto jurídico con elementos que fortalecen el debate del momento histórico en 1914, y del presente cien años después; es obvio el sentido directo buscando en el Partido Conservador la responsabilidad en el crimen, inclusive en otros hechos de tinte político presidencial, y ante todo queda fortalecida la teoría de que hay causales de premeditación con hilos oscuros donde Galarza y Carvajal son "títeres" de un acto preparado, sumando la participación de la "terrible" Compañía de Jesús, quienes despiertan sospechas del jurisconsulto por las constantes visitas al panóptico de algunos sacerdotes en actitud amigable y misericordiosa con los asesinos, noticia expandida que aparece reportada en diciembre de 1915 en un diario que se dice "liberal y defensor de los derechos del pueblo":

> Desde que los asesinos del General Uribe fueron trasladados al Panóptico, no han dejado los señores de sotana de estar en franco contacto con ellos, dizque confesándolos. ¿A qué se debe tanta familiaridad y confesión, tanta amabilidad y coqueteo con el antropófago de Galarza y el cocodrilo Carvajal? Dos fieras humanas que bien debieran estar aisladas por completo "como se aísla el veneno de las boticas". Pero es el caso que no hay escrúpulos en nuestros sistemas penales. Ahí están los asesinos del gran Uribe Uribe, gordos y bien tratados. En cambio, otros son tratados con el excesivo rigor que debía ser aplicado a los actores del drama sangriento (El domingo, 1915, p. 3).

El artículo debió servir de fuente documental para la teoría de *¿Quiénes son?*, poniendo en tela de juicio a la comunidad clerical, y ante todo manifestándose ante esa correlación Iglesia y Estado tan fortalecida desde la Constitución de 1886, de la cual los liberales fueron testigos directos e indirectos en la participación estatal, y en los vericuetos políticos y guerreristas que la caracterizaron.

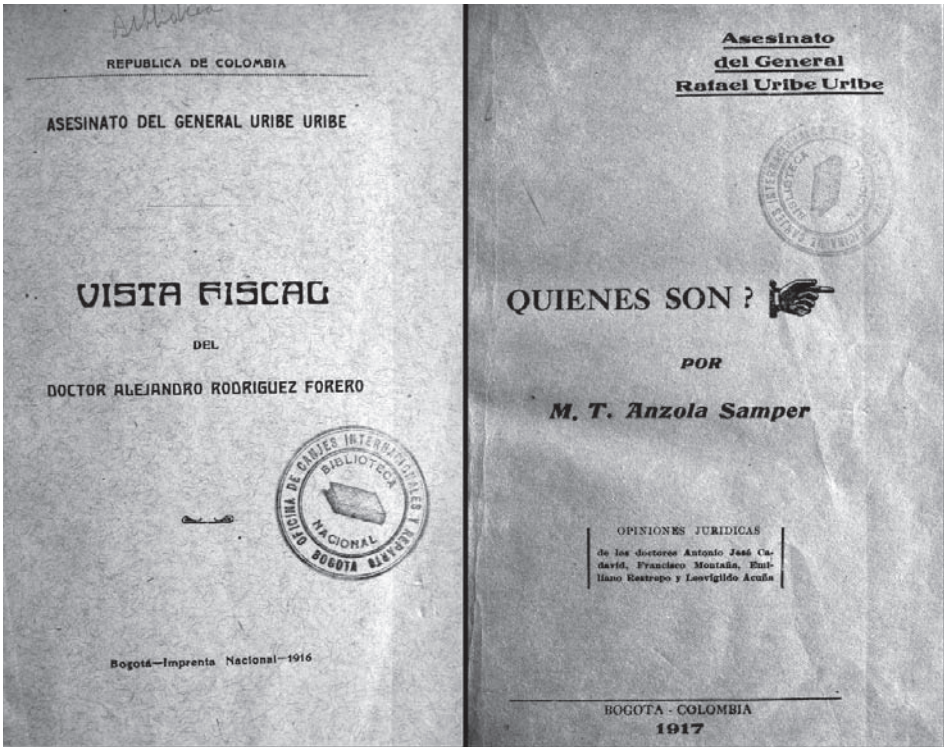
Los libros presentados van en contravía con escasa diferencia en su edición, publicación y divulgación; sirven de examen para el investigador de los casos judiciales más importantes de Colombia desde el punto político y mediático, además de convertirse en fuentes primarias para la historia de un asesinato que hoy crea incertidumbres y posiciona nuevas interpretaciones.

Textos que tal vez, para cualquier desprevenido guionista y cineasta, sirva para armar una historia fílmicamente repesentativa, tal cual como quisieron los Di Doménico con su obra mezcla de ficción y realidad sobre Rafael Uribe Uribe, los asesinos, y el contexto de una ciudad como testigo de una tarde lúgubre que no soportó los embates de una obra artística impactante, novedosa y riesgosa.

Tema inconcluso para la historia del cine colombiano

La historia del cine colombiano se hizo durante mucho tiempo por medio de crónicas, entrevistas y notas de prensa, transformándose en el momento que algún avezado cinéfilo decidió que llevábamos muchos años con el cine, y que merecía presentarse como tema de divulgación, agregando la experiencia y el ser testigo de ciertos momentos que marcaron su avance o retroceso, apareciendo

Libros que abordan las tesis del asesinato de Rafael Uribe Uribe: Asesinato del general Uribe Uribe, *Vista Fiscal*, de Alejandro Rodríguez Forero. (Bogotá, Imprenta Nacional, 1916); *¿Quiénes son?*, por M.T Anzola Samper (Bogotá, 1917). Biblioteca Nacional de Colombia.



el comentarista, el crítico y el historiador, tres vectores diferentes y un solo punto de análisis expresado en el séptimo arte y sus diversas características[16].

En 1974 encontramos un texto especial que intenta poner el panorama del cine colombiano desde el contexto histórico y en "secuencia crítica", aclarando de entrada:

> Tratar de construir una historia del cine colombiano es una empresa difícil. Principalmente si se trata de abarcar en el propósito incluso los tiempos mudos de nuestro cine. Pocos han sido los críticos e interesados que han recogido algunos datos de los tiempos primitivos, en su mayoría aislados, que no han llegado a constituir, ni mucho menos, una estructurada historia del cine colombiano (Mayolo y Arbeláez, 1974, p. 17).

La dificultad que expresan los autores es notable al constatar la información del periodo silente de nuestra cinematografía, y la escueta referencia a los hermanos Di Doménico sin mencionar su arriesgada obra sobre el asesinato del general Uribe. Sin embargo, debemos resaltar que el artículo se convierte en una novedad por su divulgación en la revista que propendía por ser una referencia clara en la crítica del cine.

Cuatro años después salen publicados en la *Historia del Cine Colombiano* algunos datos sobre **El drama del 15 de octubre**, cinta considerada la primera polémica del cine nacional: "Es la primera película sobre la cual existen documentos, fue filmada en 1915 por los Di Doménico. Su estreno, el mismo año de 1915, provocó una polémica que reprodujeron algunos medios impresos, con la ventaja de que simultáneamente nos informan sobre el contenido de la obra" (Martínez, 1978, p. 40).

El dato de esta cinta sumó a los diversos artículos que sobre el cine colombiano se publicaron en las siguientes décadas y en diversos medios dedicados a la historia de Colombia, historias regionales, artículos de revistas, tesis y reflexiones en ponencias que ubican la película como referencia indiscutible para contextualizar un periodo y dar información sobre nuestro pasado y sus riesgos fílmicos[17].

16 Revistas de cine, columnas de opinión en prensa, revistas culturales y gacetas dominicales sirvieron de mecanismos de información cinematográfica de las películas de cartelera, las escasas películas colombianas estrenadas y las entrevistas fortuitas de algún pionero de la exhibición en Colombia.

17 Ejemplos son Álvarez Luis A., (1989), *Historia del Cine Colombiano*, Nueva Historia de Colombia Tomo IV, Editorial Planeta; Duque Edda P., (1992) *La Aventura del Cine en Medellín*. Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores; Zuluaga Pedro A. (2008), ¡*Acción*! Cine en Colombia, Museo Nacional de Colombi; además de catálogos compilatorios y producciones fílmicas de

Además de las investigaciones de Leila El'Gazi, Jorge Nieto y Diego Rojas que han servido de referente para desentrañar esta historia, tenemos la reflexión de Hugo Chaparro sobre el periodo silente nacional y algunas de sus cintas, entre esas nuestro objeto de estudio, puesta en valor con seis características en su proceso de realización y exhibición: primero, por el uso de los asesinos del general como *criaturas de circo*; segundo, por el dinero que recibieron; tercero, por ser las *primeras estrellas*; cuarto, por el papel de la crítica; quinto, *ironía vs. censura*; sexto, por las decisiones de la familia Di Doménico (Chaparro, 2006, pp. 34-35). Después de cien años encontramos en los temas enumerados el esquema especial en el que nuestra película se desarrolla como obra pionera, especial y salida de cualquier canon de producción del periodo, alcance significativo y peligroso que con el tiempo podemos dilucidar en el escenario de la reflexión histórica.

Otra valoración enfoca la cinta como iniciadora de una serie de cuestiones aún vigentes en el cine colombiano desde 1915: "La representación de la violencia, la contradictoria recepción del cine nacional por el mismo público del país y los avatares de producción y distribución" (Suárez, 2009, p. 28); características de un proceso repetitivo y extenuante que desenfoca continuamente en obras significativas e irrelevantes, posicionando en algunos casos discursos inacabados en un país exhibido a través de sus realidades, con desiguales acogidas que ponen de manifiesto la obra de autor, o por el contrario la inmediatez de la noticia, tal cual como pudo ocurrir con los hermanos Di Doménico y su apuesta por narrar un acontecimiento escandaloso, político y reciente.

Di Doménico Hnos. & Co.: Por sus obras los conoceréis

Los hermanos Di Doménico, Francesco y Vincenzo, llegaron al país por Panamá en 1903, año de la separación de este departamento en la oprobiosa jornada que involucró el imperialismo estadounidense. Por este espacio geográfico, en la ciudad de Colón, tuvimos las primeras exhibiciones en 1897 con el señor Gabriel Veyre, emisario de los Lumière en América con el cinematógrafo[18].

orden informativo e histórico de exposiciones y textos institucionales como los de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

18 Sobre los Di Doménico se precisa que la primera "visita" fue para asuntos de mero comercio de telas y abarrotes. La segunda (1906) empezó con el *Italian Bazaar* y siguió luego (1909) con el trasiego del *Cinema Olympia* por el caribe, Venezuela y Colombia.

Barranquilla aparece en las referencias de la actividad exhibidora de Francesco en el Teatro Municipal por medio de su empresa *Cinema Olympia* durante el año 1910, ciudad de entrada de muchos expositores ambulantes del cine y camino inicial del periplo que lo llevaría a Bogotá:

> Como Francesco tiene ya 15 años cuando este nace (el cine), el encuentro pudo ser a finales del siglo pasado, en alguna feria que llevara el maravilloso invento a la provincia de Salerno, o quizás en el primer viaje a Martinica, o en África posteriormente, o en la corta luna de miel de 1902, o en esa temporada de 1905 y 1906 que pasó con María en Italia, antes del nacimiento de Marietta. En unas "memorias" escritas hacia 1933 para sus hijos, Francesco deja esta pista: "Yo no conocía el cinematógrafo, pero la idea de iniciarnos en este negocio surgió luego de que un italiano que pasó por Martinica, trabajo en Pointe-à-Pitre con muchísimo éxito en la época en que las películas más largas medían 20 metros y la luz se producía por medio de baterías, o mejor dicho, acumuladores". Por la duración de las películas a que se refiere, a lo sumo un minuto, este encuentro tuvo que ocurrir en los últimos cinco años del siglo pasado, cuando todavía las producciones predominantes eran pequeños cuadros o situaciones (Nieto y Rojas, 1992, p. 27).

El 8 de diciembre de 1912 –año y medio después de su llegada a Bogotá–, los empresarios del cine, buscan asociarse con los inversionistas de la empresa del Salón Olympia, compartiendo la pantalla con de un señor de apellido Pardo, los exhibidores así dan un salto importante inaugurando el *Salón Olympia* con la película *Novela de una joven pobre*, templo de relevancia mayor en la cotidianidad de la ciudad y sus momentos de ocio con capacidad para 5.000 personas,"indudablemente la vida de la ciudad giró en muchas ocasiones alrededor del salón. Para la Bogotá de estos años y en general para las costumbres ciudadanas en todo el país, fue definitivo el estilo de diversión instaurado a partir del Olympia"[19].

El amplio espacio del salón posibilitó que más adelante su uso pasara a otras actividades relacionadas al cine, escenarios para filmar con la marca certificada de la SICLA –Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana–, fundada el 14 de julio de 1914, con radio cinematográfico en nueve países del continente, agencias de compra en Europa, New York y las principales ciudades

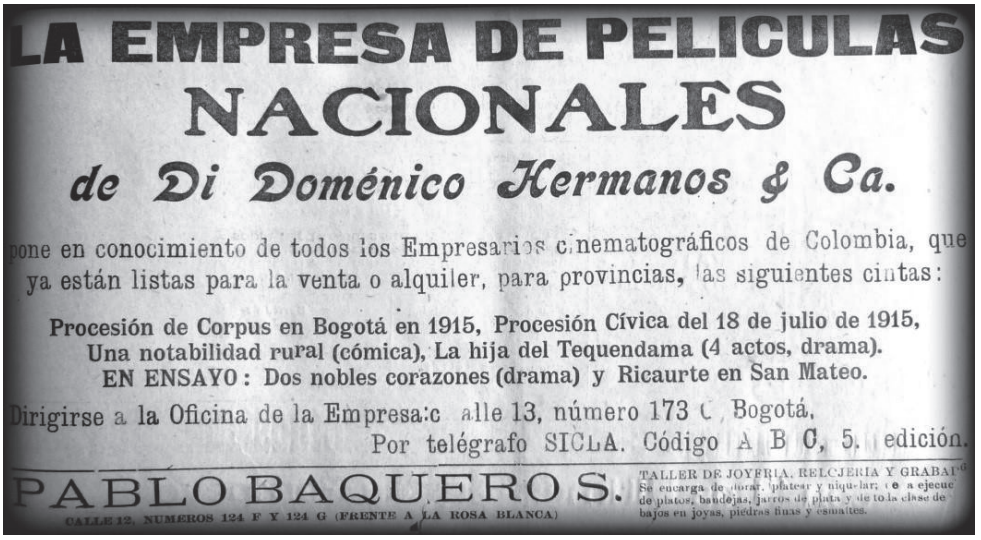
19 En el libro *Tiempos del Olympia*, en sus páginas 55-61, se lee: "La película realmente se llamaba El último de los Frontignac, aunque siempre se le identificó con el título del folletón de la inspiró, "La novela de un hombre joven pobre" del francés Octave Feuillet, prototipo de un drama mundano, "honrosamente característico del género".

del país con teatros de su propiedad; fortalecimiento de un circuito único donde el cine tenía un ciclo especial de exhibición. La SICLA fue otro de los pasos empresariales de los Di Doménico, momento especial para el cine colombiano por la posibilidad de tener nuestras propias obras, advirtiendo que el desarrollo es lento y escaso en comparación a otras cinematografías nacionales. La intervención como cineastas empieza con la que ellos consideraban era la primera cinta nacional, *Procesión de Corpus en Bogotá en 1915*, anunciada más adelante en la publicidad de su revista *Cinematográfica Ilustrada* para el alquiler o venta junto al anuncio de proyectos titulados la *Procesión Cívica del 18 de julio de 1915*, *Una notabilidad rural (cómica)*, *La hija del Tequendama (4 actos, drama)*, y *En Ensayo: Dos nobles corazones (drama)* y *Ricaurte en San Mateo*.

En la aventura por desarrollar un cine nacional es que nace uno los proyectos más ambiciosos, críticos y novedosos de nuestro periodo silente, **El drama del 15 de octubre**, obra perdida en las instancias físicas de una reproducción fílmica, pero reconstruida a partir de fuentes que nos entregan algunas huellas para entenderla como cinta relevante y básica de nuestros filmes silentes, retratando históricamente un hecho cruento, y ante todo reprochable en la vida política del periodo.

Veinte años habían pasado desde la aparición del cine en París en 1895, los emisarios del cinematógrafo habían filmado la realidad en documentales noticiosos y habían descubierto que podría dramatizarse con adaptaciones literarias e históricas de la mano con la ficción; se había pensado el cine como arte y las vanguardias lo asumían como un dispositivo cultural relevante; la comicidad

Recorte de prensa publicitaria Di Doménico Hermanos & Ca. Tomado de *Olympia: revista Cinematográfica Ilustrada*, N° 6 Vol. 1 (Julio 24 de 1915,Cúcuta). Biblioteca Nacional de Colombia.



de Max Linder; el monopolio de Thomas Edison en Estados Unidos; el western como género fílmico; las comedias de Keystone y Mack Sennett lanzando a la fama a Buster Keaton, Charles Chaplin, Harold Lloyd y Gloria Swanson, engrandecían el escenario del star system y la producción.

Temas y posibilidades que hacían parte de las latitudes de una empresa exitosa, mediática y básica en los nuevos entornos urbanos con los teatros para el divertimento, puntos de creación que hicieron parte del orden de exhibición y crítica en los templos capitalinos del arte en movimiento.

En marzo de 1915 se estrena en los Estados Unidos la película de D.W Griffith **El nacimiento de una nación**, marca exitosa en la producción cinematográfica por su excelente factura técnica y coherencia en las historias de representación en la formación del país norteamericano, que terminaba siendo polémica por su contenido ideológico "que exaltaba no solo al Sur, sino también al terrorismo del Ku Klux Klan" (Alsina, 1993, p. 119).

El período silente de nuestro cine tiene en **El drama del 15 de octubre** una historia atractiva para investigar, a pesar de no conocerla en su contenido, y solo reconocer un fotograma de su producción, escena en el cementerio central de Bogotá en el mausoleo del general con un plano que representa innumerables ofrendas florales, y en la parte superior, al lado del busto, una joven mujer caracterizada como alegoría que enarbola la bandera nacional en su mano derecha, envuelta "patrióticamente" en otra, sobresaliendo el escudo colombiano, erguida, y estirando su brazo izquierdo con algunos laureles; escena que podría ser la última de la cinta por su simbología, vanagloriando al líder como personaje patriótico y victorioso a pesar de su muerte, el cual, representado en su tumba, ejemplifica su paso al escenario eterno del recuerdo colectivo.

Investigar la historia del cine colombiano silente tiene las dificultades de las fuentes primarias básicas representadas en el material fílmico, por eso las memorias y artículos periodísticos del periodo son el sustento para desarrollar un texto representativo del momento analizado. Ir a los libros que han tocado el tema, verificar sus fuentes y asumirlas nuevamente con otros criterios en el montaje escrito, se convierte en ejercicio dinámico del historiador del cine colombiano, tal cual como ocurre en el hilo conductor de este texto. Así, se asume que lo narrado y analizado, ya conocido por otros investigadores fílmicos, aporta al conocimiento de aquellos lectores que descubren cómo "la idea de *El drama del 15 de octubre* no podía ser más audaz: presentar una documentación sobre los hechos del asesinato del general Uribe Uribe, justo al cumplirse un año del magnicidio" (Nieto y Rojas, p. 99).

El 11 de febrero de 1915 los empresarios del cine invitaban a la comunidad bogotana a participar de sus actividades fílmicas, lo hacían aclarando de entrada que "La casa Di Doménico quiere construir películas en Bogotá, pero no solo se ha encontrado con los obstáculos de que todo el mundo en cuanto ve la cámara se lanza a colocarse enfrente", sino que además había poca creatividad para presentar historias y argumentos propicios para el lienzo, agregando:

> Y por eso ha abierto un concurso para premiar con la enorme suma de doscientos francos el mejor argumento y con [inentendible]. El argumento tiene que venir escrito en elegante forma literaria y lo más condensado posible; no debe afectar las creencias ni la honra ajena; no debe ensalzar las hazañas de asesinos, bandidos y gentes de malas costumbres; tiene que tratar de un drama moderno en donde puedan ser tomados nuestros edificios y camellones, pero sin que haya necesidad de viajes muy largos para filmarlos, y además tiene que dar margen para que se tomen algunas escenas de un argumento que pueda servir para hacer la apoteosis de la vida política y de la muerte del general Uribe Uribe, y de campo a varias de las acciones en que el ilustre mártir sirvió a la patria (El Tiempo, 1915, p. 4).

Resulta contradictorio la nota al encontrar entre líneas la frase "no debe ensalzar las hazañas de asesinos, bandidos y gentes de malas costumbres", postulado que en definitiva convierte la película en centro de críticas y censura hasta sacarla del circuito de exhibición. ¿Por qué, si plantean esta condición de no representar ciertas situaciones, su filme las pone en escena? Realidad que podríamos entenderla desde la posibilidad mediática que vieron los Di Doménico en los asesinos del general Uribe, y las facilidades otorgadas por las autoridades carcelarias para acercarse a los delincuentes y ponerlos de nuevo en sintonía con su oprobiosa acción, esta vez actuando, posando y recreando los momentos del asesinato, realidad y ficción que se acerca al documental definido por John Grierson como aquel "tratamiento creativo de la realidad" (Grierson, 1989, p. 139).

El 8 de noviembre de 1915 se estrenó el largometraje sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe, filme que sumaba a las energías de la SICLA en la interacción entre exhibición y producción cinematográfica, y que emocionados publicaban: "Medellín. –Anoche fue estrenada la película que representa el asesinato del Gral. (Sic) Uribe Uribe. Esta película contiene dos largas partes. El éxito fue enorme. Próximamente la despacharemos a ésa. Didoménico" (El Espectador, 1915, p. 3). Drama de imágenes en movimiento representando un momento histórico que remarcaba la fecha en que Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal

decidieron poner fin a la vida del general, "cuya censura significó el retraimiento de los Di Doménico en sus planes de filmación y un retraso considerable en el desarrollo del cine nacional" (El'Gazi, 1999, p. 44).

Francesco Di Doménico aprovechó un momento especial del cual había sido testigo urbano en la algarabía, las noticias de prensa y el rumor callejero, para ponerlo en "la parrilla" de sus ideas cinematográficas, sobre todo si el triángulo asesinos y víctima se movía mediáticamente en el acontecer de la vida cotidiana en la capital colombiana con la sobrecogedora historia que de fondo podría tener el éxito fílmico:

> Francesco, tan prolijo en otros recuerdos, apenas dejó esta mención: "Filmamos también los funerales del General Uribe Uribe, su autopsia y a los sindicados, escondiéndonos en todos los rincones del Panóptico para poderlos tomar infraganti y no en pose forzada. La película desgraciadamente fue prohibida para su exhibición en toda Colombia, por medida de orden público" (Nieto y Rojas, p. 100).

Memoria selectiva debió tener don Francesco para evitar hablar del tema censurado que levantaba ampollas en los seguidores del político liberal, claramente reflejada en las memorias familiares por parte de su hijo Donato, quien afirmaba que el tema de la cinta sobre el asesinato de Uribe, era asunto sobre el que "se hablaba pasito" (Nieto y Rojas, p. 101). Voz baja para la altura de un documental sobresaliente en sus capacidades de representar a Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal en medio del drama que, visto con los ojos del presente, se asemeja a la intencionalidad de buscar glorificar a la víctima y a los victimarios, rara situación que en la práctica es reprochable, pero que, en la mente abierta de unos extranjeros –Francesco y Vincenzo– metidos en la empresa del cine, solo significaba arte, espectáculo y ganancias.

La fuente que reseña algunas noticias de **El drama del 15 de octubre** vino directamente de una revista de cine publicada en San José de Cúcuta, Norte de Santander, órgano de divulgación semanal de la empresa del Teatro Guzmán-Berti y del Gran Cine Pathé, competencia de los Di Doménico en la ciudad del oriente colombiano.

A escasos quince días de su estreno encontramos una referencia interesante que muestra de entrada el tipo de obras que Francesco Di Doménico filmaba en nuestro país, representadas en películas nacionales con "desfiles, procesiones, maniobras militares", y además con problemas porque "se ha metido en un verdadero lío al querer filmar todo el asunto del asesinato del general Uribe Uribe";

agregando la reseña que tomó en imágenes el retrato del general, la reconstrucción del ataque y su muerte, los discursos, las romerías, las hachuelas, los criminales, los detectives y hasta uno de los oficiales que implicaron en el hecho, agregando:

> Y cuando toda la gente estaba en el salón esperando el estreno, llegó una orden del señor gobernador de Cundinamarca, don José Ramón Lago, para prohibir la exhibición, en atención a los clamores de la prensa, que ha venido sosteniendo no solamente que la película es una mamarrachada, sino que es horrible para la sociedad y para la familia del general la filmación de ese crimen hasta en sus más repugnantes detalles. Hay que respetar a los muertos, para que ellos nos respeten a nosotros y después no se metan detrás de las puertas a esperar que pase cualquier idiota para gritarle.
>
> Y lo peor es que Galarza y Carvajal, que siempre se habían negado a dejarse retratar para la prensa, cedieron a los halagos del señor Di Doménico y se prestaron a cuanto él quiso. Muy pispos y muy paquetes, con sus trajes nuevos, con sus finos pañuelos de seda al cuello, se colocaron en cuantas posiciones y actitudes pidió el filmador. Y por aquel trabajo le dieron cincuenta pesos a cada uno.
>
> Esta fue la primera suma que ganaron los colombianos en el celuloide, pero desgraciadamente los galanes, los "estrellos" del panóptico, no tuvieron gran suerte. Solo obtuvieron la celebridad, pero no la riqueza porque la prensa tomó cartas en el asunto y resolvió que era una inmoralidad, algo repugnante, lo de estar ganando plata con el crimen. Y los pesitos que el señor director del panóptico les había quitado para guardarlos en la sindicatura, en espera de la salida de los dos asesinos y astros, fueron consignados, por orden del ministro de gobierno, doctor Abadía Méndez, en la tesorería general de la república.
>
> Así, pues, nuestros dos primeros actores cinematográficos trabajaron por cuenta del gobierno en su única cinta (El Tiempo, 1915, p. 3).

Opinión pública y jurisdicción política, suman a la prohibición del film, poniendo sobre el presente la marca de la censura que en ese momento atravesó las órdenes institucionales que vieron en la obra una ofensa al general Uribe, y el encumbramiento sin sentido de los propios asesinos del "drama", que bien puestos, y con sueldo de actores, proponen como aquellos nacionales que por

primera vez ganaron una suma de dinero en el celuloide. Sin embargo, por las noticias que encontramos, la cinta se exhibía todavía en el mes de diciembre, situación que corroboramos al encontrar una breve nota que enfatiza sobre una acción tan común en la exhibición de cine silente en nuestros salones, la orquesta como complemento musical de los intermedios, y que parece en **El drama del 15 de octubre** eran muchos, y sin las tonalidades musicales que acentuaran su suspensión: "Si la compañía, en bien de sus intereses, fijara un peso ($1) por entrada, y pusiera la orquesta, habría mucho entusiasmo y la concurrencia sería numerosa y constante. Si no se hace esto, el fracaso es seguro. Observadores" (El Tiempo, 1915, p. 5).

Otra referencia afirma que unos "empresarios extranjeros" siguen exhibiendo "el crimen del 15 de octubre y eso pasa a la contumacia":

> La Empresa Di Doménico Hermanos insiste en exhibir en esta ciudad la película titulada *El drama del 15 de octubre*. Dado el informe de nuestro repórter, tenemos que declarar que no rectificamos ni una sola de las afirmaciones que sobre la película citada hemos hecho. Si la autoridad cree que no es el caso de prohibirla, el público debe abstenerse de concurrir. El mejor remedio contra la película es el boicoteo, nos decía antenoche nada menos que el mismo Gobernador del Departamento. Además, resulta muy significativo que el General Diego A. de Castro, con hidalguía que él hace el honor, haya negado su teatro para la exposición de la cinta. Y se nos hace muy duro que, por el deseo de ganarse unos pocos pesos, empresa tan respetable como la de la *Universal* consienta en dar un espectáculo rechazado de manera tan ostensible por el propietario del otro teatro. Por último: *República* de ayer dice lo siguiente refiriéndose a la película cuyo ensayo presenció su director: "Aquello es una enorme lata que servirá indudablemente para descrestar a los incautos, a la sombra del nombre venerado de un caudillo irreemplazable. De aquí parte la inmoralidad que muchos le atribuyen al famoso film. Y si acaso el público barranquillero asiste al estreno de esa cinta, quedará convencido de la verdad de nuestro aserto". Tenemos la seguridad de que las señoras de Barranquilla no asistirán a la función en que la película inmoral se exhiba" (El Liberal, 1916, p. 5).

El texto es una invitación abierta a boicotear la cinta, con aseveraciones directas que incluyen al Gobernador, e intuyendo que el periódico barranquillero venía escribiendo sobre la película de forma crítica mencionando las autoridades como ejes de censura para intervenir. Además, dos acciones son puestas en tensión, la del *Teatro del Gral. Castro* que niega prestar su espacio para exhibirla,

y la del *Teatro Universal* que la proyecta. También tenemos la reflexión de otro personaje que asegura que la obra es "una enorme lata", escribiendo una línea que parece ser la expresión general del porqué el filme es visto con sospecha e inmoralidad en el uso de la imagen del general.

Hay que reconocer que la tensión suscitada recae en la exhibición de la obra, y lo que el público observó. El impacto sin lugar a duda deviene de las posibilidades que tuvo la sociedad barranquillera para acceder a la historia desde los empresarios extranjeros, y la línea de boicot que seguro venía desde Bogotá por la familia del general Uribe y los dirigentes políticos que deseaban que ese acontecimiento no fuera retocado desde el cine con la brevedad del tiempo en que se hizo.

El segundo texto resalta con el título de *La película inmoral,* su punto de programación es Cúcuta, en el *Salón de las Quintas,* y supuestamente después de que los Di Doménico han anunciado no exhibirla, obsesión a la cual, según el texto, no quiso ponerle coto el alcalde:

> Se da como excusa que a la película le han sido quitados los cuadros peores. Pero, en primer lugar, nosotros sabemos que en ella aparecen gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante, los miserables asesinos a quien la Empresa les proporcionó la ocasión de explotar su delito pagándoles *50 dollars* para que se dejaran retratar. Y en segundo, aunque no hubiera otra consideración, queda la muy respetable, la que todo caballero tiene que respetar, de que la distinguida familia del Gral. (Sic) Uribe ha pedido que no se siga exhibiendo la película. Verdad es que comercialmente, y si no fuera inmoral comerciar con cosas ilícitas, el argumento tiene escaso valor: pero moralmente, y teniendo en cuenta que el dolor de familia

Portada del semanario *El Cine Gráfico (*Mayo 5 de 1916, Cúcuta*)*. Publicado por la empresa del Teatro Guzmán-Berti y del Gran Cine Pathe. Biblioteca Nacional de Colombia.

COLOMBIA. NORTE DE SANTANDER

EL CINE GRAFICO

SEMANARIO, ORGANO DE LA EMPRESA DEL TEATRO GUZMAN-BERTI Y DEL GRAN CINE PATHE

Admite avisos a precios módicos. Se canjea. Vale cada ejemplar $ 0,02. No sirve suscriciones obligadas.

Intereses generales—Crónica política—Variedades—Su especialidad: los asuntos de cinematografía y cuanto se relacione con espectáculos públicos.

Propietarios: A. BERTI & Co
Admor. responsable: JUAN B. GARCIA..

Tampoco publica cuanto se le envíe, sino aquello que la Redacción juzgue conveniente. Acepta remitidos a $ 5 la columna

Imp. de "El Trabajo."

AÑO I. San José de Cúcuta, Mayo 5 de 1916 Nº 20.

> tan respetable debía ser sagrado, basta esa sola razón para que la película no sea exhibida. Pero hay otros detalles más deplorables todavía, sobre todo para nosotros los liberales. Es el primero, mientras que el Gral. Diego A. Castro, adversario político del muerto, cumple con el deber de hidalguía de respetar la súplica de la familia del General Uribe, y niega su Teatro para la exhibición, es en un salón, de propiedad de dos liberales, donde la película va a ser proyectada. Contraste doloroso que lo deja a uno asombrado. Y es el segundo, que, sin temerle a la indignación popular, se exhiba la efigie del Gral. Uribe, en las esquinas públicas, y en cartelones de reclame, ni más ni menos que si fuera al de un torero o de un cómico célebre. ¿Será que los Di Doménico creen cobardía la paciencia de todo un pueblo? Pues que anden con mucho tiento, porque están equivocados[20].

Pone en consideración argumentos "válidos" para seguir recalcando la inconveniencia de su presentación: recortes en la película, es decir, edición de lo que consideraron los productores hería los sentimientos del público, a pesar del recorte el texto considera que allí todavía quedan en la memoria fílmica los asesinos en pose actoral y naturales, sumándole el dato económico de honorarios pagados. La exigencia de la familia del general Uribe para que saquen de exhibición la cinta con ejemplo tácito vinculado al valorar moral; la presentación de la obra en un teatro cuyos dueños son partidarios del liberalismo en comparación al caso de Barranquilla que evitó pasarla; finalmente, la exposición de la imagen como hecho notorio para publicitar **El drama del 15 de octubre**, en paredes, esquinas y sitios de observación urbana capitalina, rasgo distintivo que podríamos comparar con otros criterios a los carteles pagados por diversas instituciones invitando a las exequias del líder liberal.

El texto entrega datos relevantes para ir dilucidando las razones de la animadversión hacia la película. Uno de ellos, que a juicio puede ser el más importante, es la participación de Jesús Carvajal y Leovigildo Galarza en el docudrama, dándoles el estatus de actores centrales que devengaron un sueldo, mostrándose en poses determinadas guiados por la dirección, caracterizaciones que de seguro despertaron la rabia y el desconsuelo de algunos partidarios, suscitando reclamos airados y el retiro de la sala.

20 "La Película inmoral". Dos pequeños textos complementan la edición de *El Cine Gráfico* del 5 de mayo de 1916. Primero, la que afirma que un grupo de jóvenes pretendió protestar frente a las instalaciones del *Salón de la Quintas* contra la exhibición de *El drama del 15 de octubre*, la cual fue evitada por la policía sin mayores complicaciones. La segunda, firmada por Héctor Parias (Hipólito Pereira), anunciando la contestación de los Di Doménico en su revista de divulgación a los comentarios realizados sobre la obra, sin especificar, temas, argumentos, críticas y respuestas.

El último artículo directamente referencia la relación de la empresa Di Doménico con los protagonistas de su obra, los cuales aparecían "de manera muy complaciente", anunciando que dicha película fue enviada a todo el país, y que pocas fueron las poblaciones que toleraron su exhibición sin protestas, prosiguiendo:

> En Bogotá se preguntaba todo el mundo admirado cómo habían logrado los constructores de la **Films,** que los dos sindicados se presentaran tan voluntaria y descaradamente a que se comerciara con sus imágenes. Todos sabíamos la respuesta negativa y grosera que Galarza y Carvajal dieron en repetidas ocasiones a algunos fotógrafos de la prensa que se acercaron a retratarlos.
>
> ¿A qué pues se debía este cambio? He aquí lo que un chico de la prensa se propuso a averiguar y consiguió al fin: Los señores Di Doménico Hermanos y Compañía, dueños del Cinema Olympia, se propusieron llevar a las sábanas del Cine una reconstrucción, aun cuando imperfecta, del crimen del Capitolio. Al efecto fotografiaron los sitios principales del sangriento drama, y consiguieron la aceptación de algunas de las personas, médicos, etc, que intervinieron en el asunto.
>
> Faltaba solo que los protagonistas dieran su asentimiento para quedar en la cinta ¿Cómo hacerlo? La prensa bogotana no había conseguido sino rotundas negativas. Pensaron entonces los señores Di Doménico que ofreciendo a Galarza y Carvajal alguna suma de dinero, conseguirían su objeto. Se dirigieron al Panóptico, y después de conseguir la correspondiente licencia con el director del establecimiento, se pusieron al habla con los dos criminales. Después de iniciarles el negocio, convinieron en aceptarlo por la suma de 50 dólares.
>
> Al día siguiente los empresarios del Cine se presentaron con sus aparatos y hallaron tanto a Galarza como a Carvajal trajeados con sus mejores ropas y arreglados de manera correcta.
>
> Con gran facilidad y complacencia se prestaron a todas las posiciones que desearon los operadores. Terminaron tranquilamente sus cigarrillos y cumplieron a contentamiento el compromiso[21].

21 "Galarza y Carvajal explotan su triste celebridad - La película El drama del 15 de octubre - El proceso sube al tribunal", *El Cine Gráfico*, Cúcuta Mayo 12, 1916: 3. La palabra en **negrilla** corresponde al texto original. La última parte del artículo expone lo concerniente a lo jurídico, y el dinero pagado a los reos, el cual había sido consignado al síndico del presidio para luego ser denunciado por el Fiscal del Juzgado Segundo Superior quien recomendó la retención de la suma y su traslado al Tesoro Nacional. Sin embargo, entró en pugna la recomendación ante la afirmación del doctor Garzón que, según su opinión, los cincuenta dólares si debían ser entregados a los victimarios del General Uribe.

El asombro suscitado por la aceptación de los asesinos del general Uribe al participar en la película es notable en la capital colombiana por las negaciones de los implicados en momentos donde la prensa quiso entrevistarlos y retratarlos. Por lo tanto, el ofrecimiento monetario hizo el milagro y los señores Galarza y Carvajal se ofrecen con sus mejores trajes para obedecer los requerimientos de sus jefes fílmicos. También descubrimos vía periodística que se hicieron registros del espacio público donde se dieron los hechos, y que algunos personajes, que fueron testigos del aciago momento, participaron.

A propósito de la participación en la obra de un etcétera largo, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo lo hicieron? ¿Con qué capacidades actorales? ¿Solo fueron imágenes con su respectivo mensaje en placas intertextuales al estilo del cine silente? ¿Participaron los médicos que atendieron al general en sus últimos momentos y en la autopsia? ¿Se prestaron las autoridades policiales y judiciales para recrear cómo fue la investigación? ¿Galarza y Carvajal fueron fieles en la acción de interpretar el ataque a Rafael Uribe Uribe?. Preguntas difíciles al no poder responderlas con la fuente fílmica, únicamente con escuetos y pocos registros documentales de prensa y revistas que aportan al entusiasmo del investigador que interpreta, conjetura y concreta con la propuesta de identificar ciertos puntos históricos de una obra interesante, misteriosa y vanguardista de línea política, social y con visos dramáticos de fondo que ponían a la sociedad bogotana como eje acompañante.

En su acucioso artículo sobre **El drama del 15 de octubre**, Leila El'Gazi nos entrega otras pistas sobre su contenido y exhibición:

- Inicialmente nos indica que la cinta empezaba con el retrato de general. De esta particularidad agrega que "En Girardot fue disparado por mano desconocida un tiro de revólver sobre el retrato del extinto, impreso al principio de la película en cuestión"[22], lo que, para el subdirector técnico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Rito Alberto Torres, simbolizó la doble muerte del autor, la física en el Capitolio y la fílmica ante el energúmeno asistente "de armas tomar".

- Después, la escena médica que exponía las atenciones quirúrgicas antes de morir y que provocaron airadas reacciones en el público.

- Pasando imágenes del entierro en el cementerio central de Bogotá, escenas filmadas por Vincenzo Di Doménico que mostraban "el féretro saliendo de la basílica para ser conducido al cementerio, el desfile del

22 Algunas referencias que la autora pone entre comillas aparecen sin la respectiva fuente.

pueblo colombiano, los carruajes con coronas, los oradores pronunciando sus discursos ante la tumba, la policía, el ejército, las descargas de fusilería".

- Según la autora, la segunda puesta en escena exponía a Galarza y Carvajal, cuadros fílmicos que muestran a los sindicados en movimientos que ya hemos citado en páginas anteriores, y que debemos suponer se componían de poses directas en primer plano de sus rostros, y el asesinato con un actor en el papel del general Uribe.

Asesinos de Rafael Uribe Uribe. Fotografía tomada del libro *Historia de la fotografía en Colombia* de Eduardo Serrano, Museo de Arte Moderno (1983, Bogotá). Villegas Editores.

Fotograma de **El drama del 15 de octubre** *(*Di Doménico, 1915*)*.
Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

- Por último, Leila El'Gazi deja entrever que hubo una segunda parte de la película a la cual agregaron otras escenas, entre ellas imágenes de los homenajes rendidos a Uribe Uribe en el primer aniversario de su muerte finalizando con la alegoría sobre la tumba, escena que hemos expuesto y que se relaciona como el único fotograma que existe de la cinta (El'Gazi, p. 44).

La delgada línea entre realidad y ficción queda representada en la película de los hermanos Di Doménico: imágenes cotidianas de Bogotá con material fílmico de obras noticiosas como los funerales del general; la presentación de personajes de la vida nacional y amigos del inmolado; los asesinos en el panóptico de forma natural, cotidiana y en plena actuación para mostrar su acción. Realidad, porque se basó en una historia reconocida de conocimiento general; ficción, ante las posibilidades que desconocemos por las cuales pudo convertirse al mostrar algunos elementos por fuera de contexto de la vida pública nacional.

Políticamente incorrecta, la cinta marca un periodo de nuestra cinematografía que empezaba con rasgos únicos de representación de una sociedad particularmente entregada a los apasionamientos de orden partidista, tesis que los investigadores del crimen del general Uribe ponen desde la oralidad y la

escritura de sus informes, y los cineastas desde el lienzo a través de las imágenes en movimiento[23].

La película analizada ha buscado exponer los intríngulis que origina una obra perdida y valorada de nuestro período silente por sus connotadas características de realización que podrían ser únicas en el mundo. Huérfanos de un patrimonio audiovisual que posibilite tener el acceso a muchas de nuestras realizaciones pioneras, nos vemos abocados a la reconstrucción histórica por medio de la búsqueda del dato perdido, o ya relacionado para reinterpretar y posicionar nuevamente el objeto de estudio.

Cumplido en parte el objetivo, se espera que llevemos **El drama del 15 de octubre** a una red de conocimiento amplia para difundirla como cinta de características excepcionales en el panorama histórico y cinematográfico latinoamericano. Hecho de sangre político en el contexto de la vida pública que para 1914 disfrutaba de cierto apaciguamiento de los devenires guerreristas tan comunes en el siglo que lo antecedió.

Los pioneros, palabra tan común para referirnos a los primeros cineastas y exhibidores cinematográficos en Colombia, están representados en este caso por los extranjeros italianos de apellido Di Doménico, soñadores empresarios que pusieron sin temor su capital económico y cultural, arriesgando y comprometiendo su accionar con el séptimo arte en un solo acto, aquel que mostró cómo los colombianos se habían acostumbrado a solucionar parte de sus desavenencias e insatisfacciones políticas por medio de la violencia.

Moviéndonos por las bases de la historia, y acercándonos a las fronteras de la crítica del cine, encontramos en la siguiente reflexión un punto de relevancia para entender las consecuencias del boicot aplicado al *drama* que nos convoca:

> Las fuerzas reaccionarias lograron lo suyo y por medio de las juntas de censura departamentales la película fue prohibida, y después destruida y olvidada, hasta convertirse ahora en una anécdota pintoresca y macabra a la vez. Porque lo que se prohibió entonces fue el cine como motor de progreso, como testigo y juez, y se le condenó al triste papel de ilustrador de la moral pública y las buenas y sanas costumbres (Zuluaga, 2004, p. 138).

23 En Medellín se gesta otra película con el tema de Rafael Uribe Uribe en el año 1928. Titulada: *Rafael Uribe Uribe o el fin de las Guerras Civiles en Colombia* (*Caminos de Gloria*) Ficha técnica: 1928, Blanco y Negro –35 mm–, Ficción, Silente. Exhibida el 10 y 21 de diciembre de 1928 en el Teatro Junín y Circo España de Medellín. Dirigida por Pedro José Vásquez, producida por Bolívar S.A. Ver en anexos un texto de Hernando Salcedo Silva sobre esta obra.

El posicionamiento que realiza Zuluaga sobre el cine como motor de progreso, testigo y juez, en el que parecía el cine se encaminaba con el docudrama del 15 de octubre, es interesante desde el punto de vista práctico y artístico en el que los cineastas italianos se ubicaron para realizar su obra. En una sociedad tan conservadora como la de principios del siglo XX, el rollo fílmico de un asesinato debió parecer salido de los cánones "de la moral pública y las buenas y sanas costumbres" en las que al final se quiso encasillar el cine que llegaba a las salas colombianas, y que por solicitud de las juntas de censura debía en sus contenidos ofrecer ciertos criterios de valores morales para el sentir educativo del ciudadano, la familia y la sociedad.

El proceso llevado en la propuesta de mostrar a Rafael Uribe Uribe por medio del cine, y lo que ocasionó una de sus obras más polémicas con respecto a la censura, la crítica y el orden institucional, demuestra lo sensible que puede resultar transformar ciertos acontecimientos en productos de consumo cultural. Desde el presente sentimos la insatisfacción de no poder observar la película en sus partes centrales, contentándonos con una reconstrucción valorada por comentarios subjetivos de escritores que reseñaron la cinta en prensa y revistas del momento, movidos por convicciones políticas o de competencia, tal cual como ocurrió con *El Cine Gráfico* de Cúcuta.

Pero también es una reconstrucción ficticia que deja escapar la imaginación sobre el cómo pudo haber sido, y las manifestaciones individuales y colectivas del público ante las imágenes que presentaba a unos delincuentes en pleno acto criminal. Debieron escucharse vivas, aplausos, rechiflas, quejas y uno que otro conflicto llevado a las manos por las afinidades conservadoras o liberales.

En medio del gusto por el cine colombiano y sus historias recónditas, **El drama del 15 de octubre** despierta interés por ser anónima e irreconocible en su puesta en escena; y tal vez, en el sueño del cinéfilo e investigador del patrimonio audiovisual colombiano, existe la pequeñísima esperanza de encontrar en algún sitio, cinemateca, bodega de películas, teatro olvidado o colecciones privadas, los rollos suficientes que den cuentan de la historia de una película extrañamente fascinante, documental y posiblemente especial en su contenido.

El centenario de la batalla de Boyacá: Un proyecto en "átomos volando"

En 1915 se avisa en un pequeño recuadro publicitario de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana –SICLA– sobre el alquiler o venta de

algunas cintas, entre esas un ensayo titulado *Ricaurte en San Mateo*; la historia que deseaban llevar al cine era la vida de un personaje vinculado a los sucesos independentistas con honores en el himno nacional decimonónico y regeneracionista[24]; claro está que, a la luz de los acontecimientos, sabemos que de la realidad a la ficción hubo un paso en esa historia, la polémica suscitada por la muerte del neogranadino ha sido debatida y puesta en duda a partir de los datos expuestos por el general francés Luis Perú de Lacroix sobre el libertador[25].

Finalizando el año 1916, la empresa de los Di Doménico seguía invitando e incentivando al público a un "concurso de películas", esta vez composiciones literarias en honor a la actriz Francisca Bertini[26]. Paralelo, se hacían la pregunta: ¿Se pueden hacer películas en Colombia con asuntos netamente nacionales?

> Cuestión es esta que nos ha interesado desde hace mucho tiempo. Desde ahora afirmamos que ello es posible. La vida es tan múltiple, tan variada, y tan compleja en este país como en cualquier otro. Los asuntos cinematográficos que todas las noches vemos pasar por el telón nos indican que los pasajes, dramas, comedias, en él desarrollados, se suceden aquí todos los días, y que ninguna de aquellas escenas emocionantes, ninguno de aquellos idilios ha dejado de interesar nuestro espíritu durante la existencia. Algo de todo aquello lo hemos vivido, algo de todo aquello ha hecho palpitar nuestro corazón. Son escenas vividas real y sinceramente, y en las cuales más de una vez hemos sido actores aun sin darnos cuenta (Películas, 1916).

El "estado de ánimo" de la cita es indudablemente vinculante a un conocimiento especial del cine y su espacio geográfico donde los empresarios se movían sagazmente y se posicionaban en el mercado de la exhibición y producción, por lo tanto, las comparaciones que realizan con el cine italiano van con conocimiento de causa. También amplían sus ideas sobre las facilidades de realizar cine, y las opciones de registrar nuestras regiones, con una pregunta concluyente: ¿en dónde está el secreto del éxito cinematográfico si no es en la belleza, en el arte?, lanzando inmediatamente una tesis que encasilla el cine colombiano en el camino de ser, si su explotación es "artísticamente desarrollada, bellamente

24 Estrofa once: "Del hombre los derechos Nariño predicando, El alma de la lucha Profético enseñó. Ricaurte en San Mateo en átomos volando " Deber antes que vida", Con llamas escribió.

25 Para entender y leer sobre el tema ver: Perú de Lacroix (1987), *Diario de Bucaramanga*, *Vida pública y privada del libertador*, Caracas: Ediciones Centauro; y Salamanca R., Rafael (1968), *El sacrificio de Ricaurte en San Mateo*, *Un intento para explicar la versión del* "Diario de Bucaramanga" En: Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. 11, Núm. 10.

26 Francesca Bertini, 1892-1985, para algunos la más representativa actriz del cine italiano de su época.

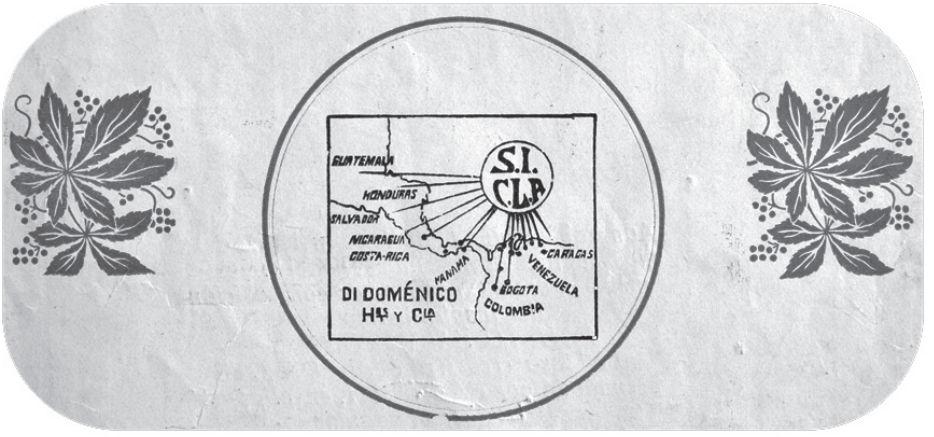
interpretada, científica y técnicamente comprendida", como la más importante del continente con magníficos resultados hasta ese momento.

El negocio del cine es claramente expuesto en el órgano de divulgación que tiene la empresa de los italianos: noticias cotidianas, el cine de las regiones, las próximas películas, y un resto de sesiones, hacen parte de la revista –mensual– *Películas*, sumado a las agencias de explotación en algunos países el continente, agencias de compra en Europa y Estados Unidos, teatros propios, y hasta un curso para futuros operadores cinematográficos. Todo este panorama empresarial es un plus significativo combinado a esa perspectiva constante de tener las posibilidades de la realización cinematográfica, así sean simplemente sobre el papel, tal cual como ocurrió con la idea de recrear una de las batallas cruciales de la independencia.

El centenario de Boyacá: Obra de propaganda de uno de los pasajes más gloriosos de la historia americana

En enero de 1919, la revista *Películas* lanza una propuesta dirigida a realizar una producción dedicada a conmemorar el centenario de la batalla de Boyacá, ocurrida el 7 de agosto de 1819. La idea venida de Francesco Di Doménico se enfoca en construir una "cinta cinematográfica que reproduzca con la mayor fidelidad posible, en costumbres, vestidos, etc., aquella época de la historia

Publicidad de la SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana), tomada de *Películas: revista de arte y cinematografía* (Nov-dic, 1916, Bogotá), Imprenta Olympia de Di Doménico Hermanos. Biblioteca Nacional de Colombia.



colombiana"; el director no lo ve imposible, le adjudica ventajas para la educación, y ante todo especifica el éxito de la historia aprendida por medio del cine y su éxito metodológico en Europa (Películas, 1919).

Remite un mensaje directo al gobierno colombiano, y a la junta del centenario de Boyacá, sobre el apoyo que este tipo de iniciativas tienen en su país natal, resaltando que no solo están dirigidas a la historia patria, sino a otras ciencias; por eso la editorial recalca que se debe apoyar la idea," a fin de que al llevarla a la práctica resulte lo mejor posible y sobre una base perfecta de fidelidad", y para eso no vacilan en afirmar lo costosa que puede resultar por el deseo de llevar la producción al propio "campo de batalla" donde se desarrolló esta gesta, incluyendo los llanos orientales.

A pesar de afirmar que "no nos hacemos ilusiones sobre el particular", los Di Doménico informan que ya el argumento se encuentra en manos de un "historiador bogotano de fama y autoridad completa", con esbozos, y las que serían las escenas principales del filme, recomendando al final que estas pasen por la Academia de Historia para una evaluación minuciosa sobre temas centrales vinculados a acciones y personajes:

> Juramento de Bolívar sobre el Monte Aventino de libertar la América; encuentro entre Morales y Llorente el 20 de julio; Congreso de Angosturas; 1813, entrevista entre Camilo Torres y Bolívar en Bogotá; reunión en la aldea de Setenta, de Bolívar y sus compañeros a fin de decidir la campaña y la invasión de la Nueva Granada; marcha por las aldeas de Mantecal y Guasdalito, y paso del río Arauca; reunión con Santander en Tame; paso de los Andes y combate en el desfiladero de Paya, y triunfo de los patriotas; descenso de la cordillera y llegada a la provincia de Tunja, y combate de Gámeza; paso del río Sogamoso y combate en el Pantano de Vargas; nuevo paso del río Sogamoso y combate de Bonza; marcha hacia Tunja y ocupación de la ciudad; encuentro entre Bolívar y Barreiro en el Puente de Boyacá y combate; marcha de Bolívar a Bogotá; anuncio a Sámano de la derrota de Barreiro, y su huida de la ciudad; entrada de Bolívar a Bogotá y recepción solemne en la plaza mayor, y finalmente un cuadro alegórico (Películas, 1916).

Las innumerables escenas que pudo tener esta obra, junto a los hechos, personajes, locaciones y demás aspectos de producción, le dan un tinte de monumentalidad, viso inequívoco de reactivarse y dejar atrás la experiencia no tan satisfactoria del retrato fílmico que hicieron sobre el asesinato de Rafael Uribe

Uribe. Inclusive, se busca cierto "salvoconducto" al querer vincular al Estado como patrocinador de esta posible manifestación artística, y asentir que sería exhibida en todas las poblaciones colombianas, y en los circuitos internacionales que participaban como agencia, lo que de antemano garantizaría un público exaltado ante el hecho patriótico de ver a nuestro libertador ensanchado en sus luchas independentistas.

Ahora, en términos creativos, esta película pudo haberse inscrito en esa categoría pictórica de los "cuadros de batalla", explicada por Peter Burke como una representación que plantea problemas muy difíciles –citando a John Hale con la expresión "las batallas dispersan, el arte condensa"–, en el camino de solucionar el tema de la dispersión, concentrando la atención del espectador en las acciones de pocos individuos (Burke 2005, p. 185). Esta disertación viene al caso en contexto a la propuesta de la SICLA, en el sentido de dilucidar las dificultades que trae la propuesta, ante la poca conexión del gobierno ante el uso social y educativo del cinematógrafo, y los problemas de pensarse una producción de interés nacional con los "escasos" recursos económicos del tesoro público.

Además de publicar en otro de los números de la revista parte de las misivas cruzadas entre Francesco Di Doménico y la Academia de Historia, en ese subgénero ya definido por el director de reconstrucción histórica, y las influencias que puedan tener ante el gobierno nacional, nos dan nombres de la comisión de historiadores que atenderán ese asunto sobre la "cinta cinematográfica de la Historia de Colombia" (Películas, 1919)[27].

Sin recibir durante el resto de los números de la publicación noticias sobre este filme y sus posibilidades, vemos una nota sugestiva y meliflua, justo en las celebraciones del centenario, invitando a la alegría de la fiesta patria, y los movimientos que se dieron en el país, sin una línea que recordara o enfatizara sobre la propuesta fílmica ya citada. De ahí en adelante, no se encuentran más registros que nos den elementos de análisis para saber las discusiones que se dieron, o la cancelación definitiva de este sueño cinematográfico de gran envergadura.

Finalmente, el resultado de ver en la empresa de los hermanos Di Doménico esa capacidad de pensarse el séptimo arte como bastión corporativo y de entretenimiento, y sobre todo ligarlo a nuestro contexto y realidades con historias cercanas y lejanas de nuestra historia, los ubica especialmente en esa delgada línea del riesgo, la premura, y el éxito, un hecho central y distintivo de nuestra historia del cine colombiano.

27 "La Academia de Historia y la S.I.C.L.A.", los escogidos para este proyecto fueron Adolfo León Gómez, Emilio Cuervo Márquez, Eduardo Posada y Ernesto Restrepo Tirado.

Una heroína sobre el papel: Policarpa yace por salvar la patria

La historia y sus acontecimientos se convierten en insumo de posibles narraciones para ser apropiadas, pasando por la escritura novelada que recoge un hecho particular, la adaptación teatral, el cinematógrafo, las series televisivas e inclusive los cómics. Un camino creativo que tiene abordajes complejos en el posicionamiento de la obra y las posibles desviaciones de la compleja realidad que tiene ante el espacio de los documentos y los vestigios que le aportan a la realización audiovisual; un camino "sospechoso" y problemático como nos lo presenta la siguiente cita: "Algunos historiadores observan con prevención, cuando no con desconfianza, el cine de carácter histórico, porque creen que las películas no pueden reflejar exactamente los hechos históricos, y falsifican la historia, pero también, seguramente, porque el cine es un medio que el historiador no controla" (Uros, 2007, p. 6).

Portadas de *Películas: revista de arte y cinematografía* (Ene-Dic, 1920, Bogotá). Archivo: Biblioteca Nacional de Colombia.

Reflejar exactamente los hechos históricos es un debate constante en el que se ve inmerso quien sustenta el oficio de historiador, la incertidumbre se apodera al descubrir que el tiempo artístico es desigual al tiempo histórico, lo que ocasiona la fugacidad de un proceso indistinto si es de corta, mediana o larga duración. Por lo tanto, la creatividad fílmica en este caso se ve inmersa en evitar anacronismos y desaciertos básicos en la contextualización de un periodo, o poniendo a un personaje por fuera del marco analítico en el que ha sido presentado por los caminos intelectuales de sus cronistas y autores.

El caso que presentamos, aunque no llegó al movimiento de la imagen, está dirigido a un libreto para ser llevado a la pantalla (Ramírez y Meza, 1925, p. 23), teniendo como eje central la biografía de una de las heroínas de nuestro periodo independentista en la denominada "patria boba", lo cual de antemano certificaba exitosamente un vínculo directo entre el pasado decimonónico en su centenario, y el cine[28] como manifiesto relevante de nuevos tiempos dentro del entramado de la vida literaria y artística de nuestro país, con un antecedente ambicioso que quiso entrar de lleno a la superproducción sobre el campo de batalla"[29].

El libreto para la filmación de la película Policarpa Salavarrieta es narrada en este documento en dos partes: la primera con 33 cuadros[30] y 24 letreros; la segunda, con 23 cuadros y 19 letreros. De entrada, los autores especifican que son "hechos históricos ocurridos del año de 1795 al de 1817, algunos de ellos íntegramente ligados a la guerra de la independencia de la Nueva Granada", exponiendo el retrato de La Pola[31], y el espacio geográfico del pueblo de Guaduas

28 Los autores anuncian en sus últimas líneas que "próximamente serán impresos otros libretos para la filmación de algunos otros hechos de los más culminantes de la Independencia de la Nueva Granada".

29 "La muerte de ésta, que con toda justicia se ha llamado HEROÍNA, que aturdió con su firmeza aun a sus mismos verdugos, fue deplorada por todo corazón sensible, exaltó los ánimos de los patriotas; y a su memoria, religiosamente conservada, el pueblo agradecido le ha levantado estatuas". Texto que aparece después del FIN, llamado "letrero" en este texto, y que, en el cine silente, ya en movimiento, y exhibición, se denomina intertítulo.

30 Los cuadros son la puesta en escena, el movimiento actuado, el registro de la imagen fotográfica según la expresión del momento.

31 Su nombre completo era Gregoria Polonia Salavarrieta. hija de Don Joaquín Salavarrieta y de Doña Mariana Ríos Chamorro, mujer de origen boyacense. De su padre se sabe que llegó a Guaduas hacia 1781 en calidad de miliciano comunero junto con José Antonio Galán, uno de los líderes más importantes del levantamiento comunero que vería la luz en aquellos poblados de Santander –El Socorro, Coromoro etc. Por otro lado, hay un amplio abanico de nombres y denominaciones que acumuló nuestra heroína en cuestión a lo largo de su vida, se sabe que su hermano Bibiano, la llamaba Policarpa, su padre se dirigía a ella por el nombre de Polonia, de igual modo se conocen algunos nombres encontrados en pasaportes falsos que datan de la época en la que servía como espía de la causa patriota; "En un falso pasaporte de 1817 se le denomina Gregoria Apolinaria". Sin embargo, Policarpa era conocida por sus amistades más cercanos bajo el sobre nombre de "La Pola". Ver: Robledo, Beatriz E. (2009), ¡*Viva La Pola*! *Biografía de Policarpa*

donde entra en acción la protagonista como maestra de escuela y un tablero sugestivo con tres conceptos: patria, igualdad y libertad.

Tenemos un desarrollo eficaz del orden literario que expone los momentos centrales de esta mujer libertaria: el dolor familiar por la muerte de su padre; su traslado a Santafé con Bibiano –hermano menor de la protagonista–; su llegada a la casa de la señora Andrea Ricaurte de Lozano; el reencuentro con sus hermanos –sacerdotes agustinos– mayores; la entrada de personajes centrales en su vida como José Hilario López, Alejo Sabaraín, Ambrosio y Vicente Almeida; escenas que dejan entrever su papel como espía de la lucha independentista a través del ir y venir de documentos, conectando esas acciones con su enamoramiento hacia Sabaraín; su alternancia entre el trabajo casero como modista y mujer revolucionaria; la noticia de patriotas que han huido de San Bartolomé; el diálogo con el negro José Ardila, mensajero de la insurgencia, y su posterior captura; la decisión fallida de partir hacia los Llanos con un grupo de hombres entre los que se encuentra su amado, y la captura de estos por tropas realistas; la persecución que sufre en la capital; la aparición de Juan Sámano, antagonista de nuestra heroína junto al sargento Iglesias quien define en esta parte su papel como el carcelero de la Pola.

Revisando diálogos y propuesta fílmica, se notan las siguientes características: "Letreros" extensos con "cuadros" breves, o exiguos intertítulos con puestas en escena largas; con una particularidad que recomienda cambiar la forma de llevar la actuación o el desenlace de la narración al expresar que "toda esta escena, en movimientos rápidos":

> CUADRO
>
> Corredor o pasadizo que va a la cocina, donde se ve una olla sobre un fogón con mucho fuego. Doña Andrea va por el pasadizo; encuentra con un centinela colocado allí; saca algunas monedas; se las da sugestivamente y sigue; entra a la cocina, hace que avive más el fuego, y muy de prisa saca los papeles que ocultos lleva y los arroja a las llamas (Ramírez y Meza, p. 15).

Suponiendo que el espectáculo cinematográfico expuesto con esta obra debía tener un interludio, podríamos "arriesgar" que esta primera parte pudo haber tenido –si se hubiera realizado– entre 30 y 40 minutos de metraje, para dejar en vilo al espectador y empezar el desenlace, el cual se constituía especialmente del consejo de guerra verbal que pone en conversación a Sámano y

Salavarrieta, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Educación. Fundación Gilberto Alzate Avendaño; Castro C. Beatriz (1995), *Policarpa Salavarrieta*, En "Las mujeres en la Historia de Colombia", Colombia, Editorial Norma, Tomo I.

Policarpa; el veredicto que la condena al pelotón de fusilamiento; su discusión patriótica con el clero que desea que perdone a sus enemigos; por último su trayecto al patíbulo:

> LETRERO
>
> ¡Viles americanos! ¡Volved las armas contra los opresores de la patria!
>
> CUADRO
>
> El anterior. Policarpa es atada con cuerdas y vendada, lo mismo que cada uno de sus compañeros de destino. Medio arrodillada en el banquillo, descubierta gran parte de su espalda, la presenta a la compañía encargada de fusilar a esas víctimas del poder español y defensores de la Patria. Los fusileros, a conveniente distancia de los sentenciados, y a la voz de mando del oficial que los comanda, descargan sus armas que dejaron oír como un horrendo trueno, repercutido en terríficas ondas, y disipada la espesa bruma producida por los fogonazos, vense en los banquillos a todas las víctimas, ya sin muestra de aliento: unos inclinada la cabeza y parte del cuerpo hacia un lado; otros inclinados hacia adelante, rota la columna vertebral, tocando su rostro las rodillas, y los otros con la cabeza caída hacia atrás, como buscando la infinita misericordia de las alturas para demandar justicia, negada por los hombres (Ramírez y Meza, p. 23).

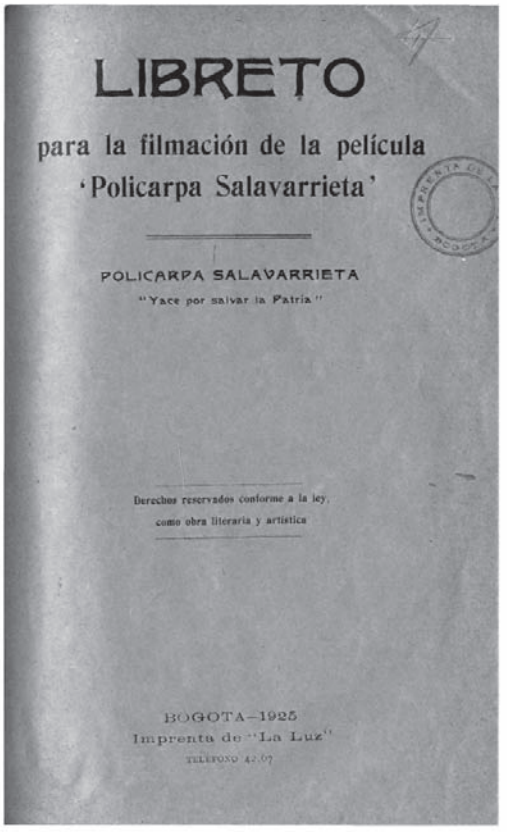
La segunda parte es pensada por los autores de manera particular en aspectos del montaje, a pesar de excederse en la presentación de algunos letreros que pudieron haber sido extenuantes para un lector cinematográfico, lo que ya de antemano se dispone para un público letrado, proponiendo para algunas escenas las siguientes características:

- Un carácter cruel y jocoso.
- Mientras la escena del salón del gobernador se desarrolla, así como las del juicio de guerra donde los protagonistas son los mismos, se resaltan algunas frases: "Ojalá este escrito aparezca en letra grande –mayúscula– sin desvanecer la escena en la que está"; "estas palabras dichas por La Pola, como contestación a las preguntas de Sámano, ojalá fueran puestas en letrero bien visible del público, sin desvanecer o cortar el cuadro escénico"; "bien visible el letrero y ojalá sin perder la escena".

El montaje que desean a partir de esta nota paralela en los "letreros y cuadros", es cercano al tener sobre la misma escena o fotograma, subtítulos que no corten la intensidad del filme y el desarrollo crucial del acontecer heroico que nos narran, suponiendo que en manos de un director avezado, estas escenas debieron ligarse al contenido musical de una banda que supiera penetrar en los sentidos del público y su exaltación patriótica, todo el hecho cinematográfico llevado primariamente al encuentro con las emociones.

Trayendo el esquema que nos propone Eduardo Subirats para una de las películas que analiza en su libro *Proceso a la Civilización*, en el tercer capítulo titulado "La emancipación imposible", con el análisis de la película de Tomás Gutiérrez Alea **La última cena** –1977–, podemos afirmar que en este guión es evidente "el conflicto que subyace a las relaciones coloniales de clase", claramente vinculante en la biografía de una mujer combativa del régimen colonial impuesto por la corona española, expresado en sus virtudes y luchas en contra de

Libreto para la filmación de la película **Policarpa Salavarrieta**, 1925. Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia.



LIBRETO

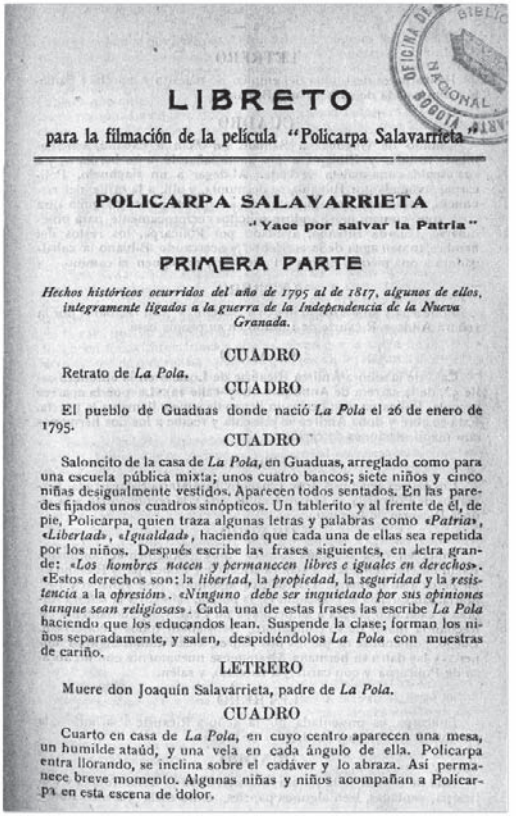
para la filmación de la película
'Policarpa Salavarrieta'

POLICARPA SALAVARRIETA

"Yace por salvar la Patria"

Derechos reservados conforme a la ley,
como obra literaria y artística

BOGOTA—1925
Imprenta de "La Luz"



LIBRETO

para la filmación de la película "Policarpa Salavarrieta"

POLICARPA SALAVARRIETA

"Yace por salvar la Patria"

PRIMERA PARTE

Hechos históricos ocurridos del año de 1795 al de 1817, algunos de ellos, íntegramente ligados a la guerra de la Independencia de la Nueva Granada.

CUADRO

Retrato de *La Pola*.

CUADRO

El pueblo de Guaduas donde nació *La Pola* el 26 de enero de 1795.

CUADRO

Saloncito de la casa de *La Pola*, en Guaduas, arreglado como para una escuela pública mixta; unos cuatro bancos; siete niños y cinco niñas desigualmente vestidos. Aparecen todos sentados. En las paredes fijados unos cuadros sinópticos. Un tablerito y al frente de él, de pie, Policarpa, quien traza algunas letras y palabras como «*Patria*», «*Libertad*», «*Igualdad*», haciendo que cada una de ellas sea repetida por los niños. Después escribe las frases siguientes, en letra grande: «*Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos*». «Estos derechos son: la *libertad*, la *propiedad*, la *seguridad* y la *resistencia* a la *opresión*». «*Ninguno debe ser inquietado por sus opiniones aunque sean religiosas*». Cada una de estas frases las escribe *La Pola* haciendo que los educandos lean. Suspende la clase; forman los niños separadamente, y salen, despidiéndolos *La Pola* con muestras de cariño.

LETRERO

Muere don Joaquín Salavarrieta, padre de *La Pola*.

CUADRO

Cuarto en casa de *La Pola*, en cuyo centro aparecen una mesa, un humilde ataúd, y una vela en cada ángulo de ella. Policarpa entra llorando, se inclina sobre el cadáver y lo abraza. Así permanece breve momento. Algunas niñas y niños acompañan a Policarpa en esta escena de dolor.

antagonistas hombres que hacen parte del gobierno y la milicia, y ahí otra característica que expone este autor: la violencia como representación inherente al poder (Subirats, 2011, p. 285).

La Pola, puesta como objeto de representación, hace parte de ese cine colombiano y sus propuestas "fallidas" ante la realización audiovisual del género cinematográfico dedicado a la biografía, una de las líneas más eficaces y vigentes para seguir resaltando temas del pasado, síntoma directo de esa relación entre el cine y la literatura, y ahí, la crónica histórica, el héroe encumbrado del mito fundacional de los Estados, pasando del óleo, el poema y la estatuaria, a un escenario más ordinario, de multitudes, de hallazgos insospechados ante las posibilidades que el cine entrega, como los agravios venidos por la expansión geográfica y el imperialismo rampante de finales del siglo XIX e inicios del XX.

Garras de oro: La venganza de Colombia o la muerte política de Teodoro Roosevelt[32]

La película **Garras de oro** –1926– de P.P Jambrina, seudónimo de Alfonso Martínez Velasco, se instaura dentro de las denominadas cintas antiimperialistas latinoamericanas con el rótulo de ser "posiblemente" la primera en poner evidencia, bajo la caricaturesca figura del Tío Sam, la pérdida de Panamá en 1903 bajo el criterio de la denominada "política del garrote"[33] de Theodore Roosevelt. Su entrada, relación y contexto en la historia del cine colombiano, le ha valido posicionarla en el canon de películas que por su importancia han sido puestas en el lente crítico, historiográfico y académico del país[34].

Es el caso del proceso que ha tenido la intervención de esta película desde los años ochenta del siglo pasado: el encuentro de un documento en los archivos nacionales de Washington en 1985 por parte del historiador Jorge Orlando Melo que daba información sobre este filme y su posible tema injurioso; la "misteriosa" entrega de esta cinta ese mismo año en soporte de nitrato de celulosa a Rodrigo Vidal en Cali, quien la pasó a la Cinemateca Distrital de

32 Título inicial de lo que fuera luego la película "Garras de Oro". Guion teatral autoría de José Vicente Navia, quien aparece como socio de la empresa constituida para esta obra: *Cali Film*. Ver: Ospina L. Juan Sebastián (2015), *Herida abierta en un continente: entrevista a Ramiro Arbeláez*, Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, n. 1.

33 La "política del Gran Garrote", viene del proverbio africano: "Habla suavemente y lleva siempre a mano un gran garrote; así irás lejos".

34 En el Boletín Informativo Nº 3 –marzo 1990–, de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Jorge Nieto expone el hallazgo de esta cinta por primera vez en tres partes tituladas: el maravilloso azar, fragmentos, se nos aparece la virgen.

Bogotá para su resguardo, y esta su vez a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para entrar en un proceso de restauración junto al Departamento de Cine del Museo de Arte de New York en los noventas.

Suárez y Arbeláez en sus disertaciones proponen tres rasgos distintivos que la alejan de otros largometrajes del periodo, partiendo de su intención política y de la dirección de los elementos fílmicos que la definen:

> En primer lugar, las películas de la época, o eran adaptaciones de la literatura de ficción o sus argumentos copiaban con esmero las historias típicas de los dramas decimonónicos, imitando los tableaux europeos. Garras de oro se refiere a un hecho histórico que para ese momento (1.926) aún era una herida reciente para los colombianos y que, en realidad, se trata de un evento crucial no solo para las relaciones entre los Estados Unidos y América Latina. En segundo lugar: el tono anti-imperialista que se adopta desde la primera escena donde se representa el despojo de Panamá por parte del Tío Sam –caricaturescamente interpretado con garras en las manos– y que continúa en el epílogo con la representación de la indemnización de 25 millones de dólares que recibió el gobierno colombiano. En tercer lugar: el hecho de ser, hasta ahora, la primera película colombiana con escenas coloreadas a mano: mostrando la bandera colombiana que ondea al viento y con el tricolor definido. Frente a sus contemporáneas, sobresale también por la habilidad en la construcción de la intriga, la competencia narrativa,

Alfonso Martínez Velasco *(1893-1945)*. Fotografía tomada del documental **Garras de oro - Herida abierta de un continente** *(*Ramiro Arbeláez - Oscar Campo, 2015*)*. Archivo*:* Ramiro Arbeláez

> la dirección artística y la madurez en la utilización del lenguaje cinematográfico, sean estos aspectos de responsabilidad de caleños o italianos (2011, P. 97).

La relación cine y literatura es nula, parangón claro ante lo que los exhibidores y espectadores estaban acostumbrados en el periodo, abogando al sentimiento histórico, a la memoria, al pasado reciente con una marca dolorosa que pone el dedo en la fístula y busca resarcirse mostrando el intervencionismo con la figura jocosa del Tío Sam[35]; sumando esos ingredientes, el hecho narrado recoge otros ingredientes haciendo del fulgor patriótico algo notable, mezcla exacta para tocar las "entrañas" del público.

Actualmente la cinta se redescubre constantemente para aquellos aficionados en la filmografía nacional, sobre todo jóvenes estudiantes de cine que ven

35 En el año 2017 se cumplieron 100 años de la aparición de esta figura icónica del imperialismo, su referencia hace parte de la entrada de los Estados Unidos a la Primera Guerra Mundial, estrategia publicitaria de autoría del ilustrador James Montgomery Flagg, dibujando a un hombre de edad, con larga barba y el ceño fruncido que apuntaba con el dedo "I want you for U.S Army" – te quiero a ti en el ejército de Estados Unidos. Ver la nota: https://www.bbc.com/mundo/noticias-39487191.

Fotograma de **Garras de oro** *(*P.P. Jambrina, 1926*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

interesados, y en parte emocionados, cómo una historia directa sobre el hecho imperialista norteamericano se mezcla con la situación política del país, por eso los diversos espacios académicos representados en salones de clase, seminarios, congresos, encuentros, reuniones, charlas de café, etc., suman al encuentro constante de repetición para describir, narrar, analizar y poner en contexto una parte del rompecabezas de nuestro periodo silente cinematográfico[36].

Símbolo antimperialista y nacionalista

El cine colombiano ha tenido dentro de su historia cinematográfica películas que han exaltado directa o indirectamente algunos símbolos que han permeado el imaginario nacional, con posturas políticas, folcloristas, denunciantes, o simplemente aquellas dirigidas al espectador bajo ciertos lugares comunes que se convierten con el pasar de los años en encasillamientos bajo criterios expresados en sus historias narradas. Partiendo de la definición sobre la nación o el nacionalismo como artefactos culturales de una clase particular (Anderson, 2007, p. 21), identificamos que símbolos como la bandera, el escudo y el himno nacional, funcionaron y tal vez funcionan en algunos casos, como cohesionadores de una identidad, complemento de un mismo idioma y del hábitat donde converge. La bandera, en acciones patrióticas vinculadas a escenarios gubernamentales, escolares y de "adorno" en espacios comunes expresados en celebraciones festivas; el escudo, con innumerables símbolos en desuso o "perdidos" que pocos conocen y que hacen parte de nuestro pasado decimonónico; finalmente, el largo himno fundacional regeneracionista que reivindica el nacimiento de un país y que obligatoriamente lo escuchamos en horas pico, al inicio de los actos protocolares del fútbol profesional con besos y gestos de victoria ante la cámara de nuestros deportistas, o simplemente como antesala locutora del presidente de turno.

Para Anderson la nación es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana, y es imaginada "porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión" (Anderson, p. 23). Esa comunión varía en muchas

36 Ver otros textos: Buenaventura, Juan Guillermo (Sin datos de año) *Colombian Silent Cinema*: *The Case of Garras de oro*, tesis de Maestría en Artes de la Universidad de Kansas disponible en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Galindo C. Yamid, *Garras de oro*: *Un film silente y político sobre la pérdida de Panamá*, Revista Historia y espacio, Departamento de Historia, Universidad del Valle, N.º 20, enero-junio, 2003.

características, las cuales podemos identificar en Colombia por medio de sus regiones; pero nos congrega bajo otros aspectos, sobre todo los sociales, institucionales, culturales y deportivos, con ciertas reglas comunes vinculadas a una constitución política, el conflicto armado o algo tan sencillo y popular como la selección nacional de fútbol, lo mismo va de las quejas ante los asuntos políticos como a los fracasos deportivos. La nación que propone Anderson tiene singularidades que no son ajenas al mundo global: primero, es una nación que se imagina *limitada* con fronteras finitas y elásticas; segundo, se imagina *soberana*, un sueño histórico vinculado a la Ilustración que confluyó en el anhelo de las naciones en ser libres; finamente, como *comunidad*, identificada con el propósito de un compañerismo profundo en términos horizontales, de ahí muchos de los conflictos mundiales (Anderson, pp. 24-25).

Si entendemos la cinematografía nacional inmersa en las características que nos propone Anderson, descubrimos que es vinculante en sus rasgos: *limitada* porque trasciende los espacios de su entorno local, claro está, con temas netamente locales y repetitivos; *soberana*, porque –actualmente– hace parte de un ente independiente con breves asomos de industrialización ligados a una *Ley* estatal, y buscando cierta internacionalización; ligada a una *comunidad* minoritaria, que busca su espacio a pesar de los diversos problemas en su producción por la alta competencia de una cinematografía extranjera que tiene mejores circuitos de exhibición. Por lo anterior, el ejemplo propuesto se representa con la película silente *Garras de oro*, recogiendo algunas escenas nacionalistas que profundizan sobre un acontecimiento político e histórico importante para el país a inicios del siglo XX, la pérdida de Panamá en 1903[37].

La primera parte de esta película inicia con una fecha trascendental, 3 de noviembre de 1903, día en el que se independizaron los panameños del resto de Colombia, pero con una escena de denuncia marcadamente dirigida en su crítica a los Estados Unidos: un hombre que inmediatamente reconocemos como el Tío Sam por su vestuario, entra con sus manos estiradas, sigiloso, con desconfianza, mirando hacia atrás, para raptar un espacio geográfico ubicado sobre el mapa colombiano, Panamá.

37 Sobre este tema revisar: Cachiotis, Jorge Enrique (1989), *Gobierno, Prensa y Opinión Ante la Separación de Panamá* 1903-1904. Tesis de Grado de la Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia. Cali; Lemaitre, Eduardo (1989), 1903: *Panamá se Separa de Colombia*, Nueva Historia de Colombia. Tomo 1. Editorial Planeta; Terán Oscar (1979), *Del tratado Herrán-Hay al tratado Hay-Bunau Varilla. Panamá, historia crítica del atraco yanqui mal llamado en Colombia* "la pérdida de Panamá" y en Panamá "nuestra independencia de Colombia", Carlos Valencia Editores, Bogotá; Díaz E., Ovidio (2003), *Declaración de independencia de Panamá, un memorial de agravios sobre la administración colombiana*, Credencial Historia. Bogotá. Edición 164.

Fotograma de **Garras de oro** *(*P.P. Jambrina, 1926*)*. Archivo*:* Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

En las últimas escenas, con la trama resuelta, aparece un intertítulo que indica lo que le acontece al personaje de nombre Paterson en su hogar –dirigido a "la felicidad" como invitada–, enseguida una escena donde una mujer toca en el piano el himno nacional[38], y tres niños en fila desfilan en la sala, uno de ellos lleva una pequeña bandera, mientras que una persona adulta hace ademanes de saludo a este símbolo; luego, un intertítulo anunciando: "Hoy es 20 de julio, la fecha clásica de Colombia, y esa música es el himno nacional de mis hijos….". Los niños otra vez en escena –primer plano– sonrientes, más el personaje con su saludo estilo militar, y seguidamente la palabra "firmes", los niños nuevamente en escena, uno de estos responde el saludo y aparece la bandera colombiana en movimiento, a colores –efecto primario en el cine nacional–, pasando a la estrofa:

38 Se advierte que la sonorización de la copia que comercializó la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en su colección de cine silente es reciente y correspondió a un proyecto con la Universidad de los Andes.

¡Oh gloria inmarcesible

Oh júbilo inmortal...

En surcos de dolores,

El bien germina ya...,

Un adulto en posición de saludo, plano medio, y luego la estrofa:

Cesó la horrible noche,

La libertad sublime,

Derrama las auroras de su invencible luz...,

Lo niños nuevamente en acto, sonrientes, cargando la pequeña bandera nacional, un saludo a la bandera, sigue otro título:

Así fue...; así cayó el prestigio del más orgulloso *emperador republicano* de los tiempos modernos; así se oscureció una página del libro de América...; así fue la venganza de la "hormiga, contra el "elefante...

6 de abril de 1916

Una mujer representa la justicia y su balanza se sobrepone al mapa colombiano que no tiene a Panamá, entra nuevamente el Tío Sam, quita de uno de los platillos el mapa del antiguo departamento colombiano –entra magnificado el pequeño mapa entre las garras del personaje, indicándonos el espacio geográfico–, lo regresa a su lugar; luego, empieza a colocar sobre el otro platillo las bolsas con dinero que no logran, en sus dos primeras apuestas, nivelar la balanza, el Tío Sam asombrado se retira, mira con asombro, pone otra bolsa, se queja y entra en primer plano el número 25.000.000, suma por la cual los Estados Unidos indemnizaron a Colombia por la afrenta.

Tal vez el escaso público que alcanzó a observar la cinta se sintió indignado ante la escena imperialista relatada, por lo tanto, los abucheos y consignas en contra aparecieron. Caso contrario a las escenas donde el valor patriótico se enalteció: la bandera, el himno y la famosa indemnización, con reacciones dirigidas a los aplausos, vivas y consignas antiimperialistas[39]. ¿Qué significa la bandera

39 Un ejemplo en otro escenario y contexto se presentó en la exhibición que se realizó de *Garras de oro* en el ciclo Memoria Recuperada de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el 19 de agosto del año 2011 en las instalaciones del Biblioteca Luís Ángel Arango, uno de los asistentes, ante la escena de los niños con la bandera, y el fondo musical del himno nacional, aplaudió y lanzó vivas, claro efecto del sentimiento patriótico que permeó al asistente.

como símbolo nacional en la película? La respuesta vendría por el lado nacionalista de vincular al país bajo una fiesta clásica como el 20 de julio, que denota un hecho fundacional como el acto de independencia de la colonia española en 1810, sumándole de fondo el acto de tocar con el piano las notas del himno, involucrando en su intertítulo dos de sus estrofas en la narrativa propuesta; si originalmente no se escuchó esta melodía nacionalista ahora, en su restauración sonora, suma en intensidad.

Por el contrario, la puesta en escena de un símbolo antiimperialista como el Tío Sam al inicio y final de la película, ubicando al espectador ante una situación violatoria y reparadora. Asuntos como llamar *Yanquilandia* al país del norte, suma al guion crítico, e igualmente lo hace una escena donde aparece el "emperador republicano" Theodore Roosevelt sobre un caballo en posición dominante mostrándonos tal vez su postura *política del gran garrote* puesta en marcha entre los años 1901-1909. Nacionalismo y antiimperialismo mezclados, se convirtió en una fórmula afortunada para la realización de **Garras de oro** con una situación interna como telón de fondo. El haber sido filmada bajo un seudónimo, censurada, escondida y prohibida por el propio gobierno norteamericano, la sobrepone con los ojos del presente como una de las joyas cinematográficas

Fotograma de **Garras de oro** *(*P.P. Jambrina, 1926*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

latinoamericanas que reflexiona sobre un asunto que no es ajeno en la región: la intervención de los Estados Unidos en nuestros países bajo el manto de la solidaridad.

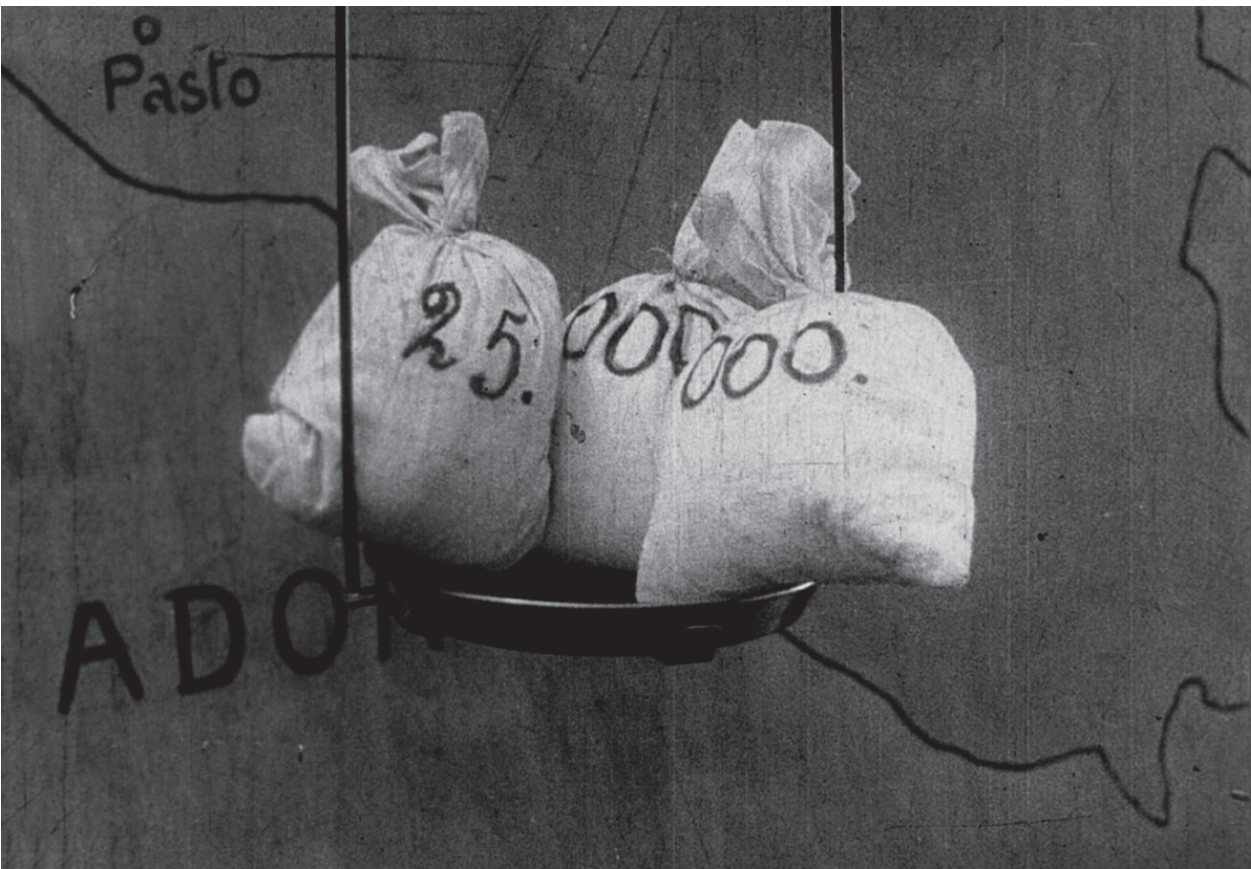
Nazly Maryith López Díaz (2006, pp. 75-79), en su investigación sobre el cine silente de los años veinte, expone una serie de puntos que nos sirven para identificar las características de este filme y sus mensajes argumentativos, en su orden:

- Algunos intertítulos envían un discurso nacionalista.
- Los conceptos de soberanía y pueblo, ausentes en la construcción de la idea de nación a través de las otras cintas, refleja el matiz político de la película.
- Contextualiza históricamente, a través de un editorial, el hecho por el cual está realizada la película.
- Se presenta una imagen deformada del poder del estado colombiano, a través de sus gobernantes, es decir, la institucionalidad actúa negativamente.
- La inclusión de los emblemas patrióticos, alude superficialmente a la colombianidad: "ya que la presencia de la heráldica por sí misma no es conducente a una interpretación de los aspectos adicionales que caracterizarían la nación colombiana y en ella la esencia del conglomerado del que es reflejo".
- Los personajes colombianos pasan a un segundo plano, ya que los "yanquilandeses" son los encargados de pelear por nuestros derechos, a través de un diario y una historia amorosa insípida e irrelevante. Como afirma la autora, "los personajes realmente importantes en **Garras de oro** son los pertenecientes a una sociedad que no es la colombiana".
- Hay una desazón frente al orden instituido, ausente en las otras películas reseñadas.
- Para la autora, **Garras de oro** "refleja una idea de nación desde la incertidumbre e incredulidad en lo que es, merece y construye el conglomerado. Descalificada la organización y la voluntad común que le otorga permanencia, la profusión de emblemas y el discurso vindicativo de la ofensa a la soberanía pierde su razón de ser, tanto como el llamado a la generación de sentidos de pertenencia y amor patrio a que se apela desde inicio mismo de la cinta".

En contravía a este último punto, precisamente el uso de emblemas y abierto discurso antinorteamericano en diálogos e imágenes, la va delineando en la certeza de que geográficamente –el uso del mapa es clave al inicio y final– es independiente y lucha ante un agravio. Posicionamiento territorial, símbolos patrios y hechos históricos, en perspectiva documental, ficcional y satírica, marcan el camino denunciante que se logra efectivamente.

Volviendo a Benedict Anderson, en el capítulo *La Memoria y el Olvido*, con su acápite *Las Biografías de las Naciones*, nos explica, partiendo de las "amnesias características" por los cambios de conciencias profundas en las naciones, la aparición de las narrativas (Anderson, pp. 283-286), poniendo como ejemplo la reproducción mecánica expresada en la fotografía. Llevando a otro espacio la propuesta del autor, esas biografías de las naciones están expuestas en la biofilmografia que hacen parte del patrimonio fílmico nacional, allí podemos descubrir diversos rasgos del concepto de nación expresado en lo que se filmaba como documental o ficción, por ejemplo: las primeras narraciones en soporte fotoquímico expresadas en la representación en imágenes fijas del atentado al presidente de la república Rafael Reyes y la ejecución de los capturados; **La fiesta del corpus** (1915); **El drama del 15 de octubre** (1915); **El congreso**

Fotograma de **Garras de oro** *(*P.P. Jambrina, 1926*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



mariano (1919); **El entierro del general Benjamín Herrera** (1924); **Manizales City** (1925); un documental sobre la guerra con el Perú titulado **Colombia victoriosa** (1933); **Ferrocarriles nacionales** (1933); **Los primeros ensayos del cine parlante nacional** (1938); **Alas de Colombia** (1944); **Los halcones de la ruta** (1952); el cine de ficción folclorista de empresas como *Ducrane Films* y *Patria Films* en la década de los cuarenta; el documental político denunciante de los sesentas y setentas; finalmente, la era Focine y algunas obras en el espacio de una nueva Ley de Cinematografía[40].

Si revisamos las obras citadas, o aquellas que hemos visto como espectadores, identificamos elementos que representan diversos aspectos sociales que el ciudadano apropia en su representación de Colombia como nación. Allí en ese aspecto cultural vinculado al cine, notamos particularidades nacionalistas en ejemplos tan concretos como el título de una película estrenada en el año 2004 titulada **Colombianos, un acto de fe** del director Carlos Fernández de Soto.

Escenarios de exhibición y análisis

A partir de la experiencia se plantean tres escenarios de representación y exhibición de **Garras de oro**, diversos momentos en el proceso de formación académica y profesional que involucran al público. Lo anterior, como ejercicio de observación primaria que posibilita entender las formas de asumir el mensaje de la obra en particularidades directamente relacionadas con estados de ánimo y contextos de la recepción en el marco de un hecho fílmico e histórico particular.

- *Momento silente en video casetera*

Al cumplirse 100 años de la separación de Panamá en el año 2003, se fue creando el ambiente académico para realizar un evento que pusiera en evidencia algunos puntos de trascendencia histórica con respecto al contexto de la época, los influjos políticos y las divergencias regionales presentadas en el marco de la denominada "hegemonía conservadora" venida desde el siglo XIX. Para esa coyuntura histórica, el Departamento de Historia de la Universidad del Valle

40 La Compañía de Fomento Cinematográfico –Focine–, funcionó como una apuesta estatal entre los años 1979-1993, adscrito al Ministerio de Comunicaciones. Para entender este período, ver el documental de Luis Ospina (2007) **De la ilusión al desconcierto**. Con respecto a la ley 814 o Ley de Cine, su aprobación se da en el año 2003 después de diversos debates político y ejemplos legislativos traídos del exterior, su accionar posibilitó la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.

y el Área Cultural del Banco de la República en Cali, organizaron el seminario Panamá, Reflexión Histórica sobre los Sucesos de 1903. Descubriendo al presentar la película, como complemento a las conferencias de los expertos, que gran porcentaje del auditorio, sino todo, desconocía que la cinta de *Cali Films* se instauraba dentro del repertorio de nuestro cine como obra de denuncia geopolítica, lo que significó en gran parte de su exhibición el murmullo constante de

Acostumbrando el cuello. Censura a **Garras de oro**. *Fantoches: revista humorística (*18 de febrero 18 de 1928, Bogotá*)*. Biblioteca Nacional de Colombia.

aquel que ve espacios, mensajes y momentos especiales en la narración de algo desconocido y que lo toca como espectador.

La restauración inicial de **Garras de oro** quedó en su proceso primario de mudez, por eso las circunstancias de tener un auditorio lleno y conversador, sin la "paciencia" del espectador cinematográfico extremo que sin pensarlo se ata a la silla sin contemplación y parpadeo, siendo interesante y atractivo para descubrir que el secreteo conectaba constantemente las imágenes en movimiento con lo escuchado en las conferencias que la antecedieron.

- *Momento sonoro y digital*

En el año 2011 la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (de ahora en adelante FPFC) organizó una retrospectiva de cine colombiano titulada *Memoria Recuperada*: Ciclo de Cine Restaurado que puso de manifiesto nuevamente un escenario público de exhibición con obras relevantes en la historia del cine nacional. El público, mezcla de niñez, juventud y adultez, acompañó toda la muestra con el interés relativo de quien conoce por primera vez nuestro patrimonio audiovisual.

Quienes estuvimos en la presentación y exhibición de Garras de oro, notamos cómo el escenario cambia cuando la musicalización acompaña los fotogramas, labor que la FPFC logró en comunión con egresados y profesores del Departamento de Música de la Universidad de los Andes, con el criterio musical de Marco A. Ruiz; posibilitando otras sensaciones, otros momentos y ante todo sacando de sus asistentes ciertas emociones patrióticas escondidas en el fondo de su "puesta en escena de la colombianidad" como indica el libro de Nazly López.

El imperialismo "yanqui" a través del Tío Sam quitándonos –como a quien le amputan un miembro de su cuerpo– el mapa del departamento de Panamá del resto de Colombia; la bandera nacional coloreada a mano; y la breve marcha de unos niños el 20 de julio con las notas de nuestro himno bellamente musicalizadas, crearon un efecto fervoroso en nuestros más viejos espectadores a través de la queja y el ¡viva Colombia!, con los respectivos honores respetuosos de pararse ante el emotivo acto.

- *Momento del performance fílmico y musical*

La puesta en escena del grupo *Le Balcon*, ensamble de música contemporánea (Francia) en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango, significó acercarse un poco a los tiempos de exhibición de los primeros treinta años del cine a principios del siglo pasado, cuando en algunos salones se proyectaban las películas silentes junto al complemento musical de una banda que

asumía los momentos más cruciales de la obra con los acordes emocionados de una partitura hecha para cine.

La edición realizada a **Garras de oro** para la sonoridad estridente de los minutos que soportamos en la sala pone otra forma de entender la relación espectadora, obra fílmica y música, en este caso observando en tres espacios de la sala la película que ha sido retocada y reinterpretada con escenas que no hacen parte de lo que conocemos actualmente en la copia restaurada. Le Balcon se ubica como parte de la película, los espectadores vemos al director de orquesta transformado en Tío Sam, dirigiendo de forma espontánea su grupo de músicos y cantantes, entrando en la transparencia de un telón que los posiciona indirectamente ante el hecho narrativo de un trasfondo cultural, histórico, político y social, donde Colombia y Estados Unidos se ven involucrados:

> En este último sentido surgen algunos elementos controvertibles en el montaje de Carreño y Nieto, me concentraré en uno: tener al director musical –ya de entrada una figura aristocrática… fascista, de hecho, según la descripción de Elías Canetti– disfrazado de Tío Sam genera una sensación intolerable. En primera instancia los intérpretes y por extensión el público, caemos todos bajo su escrutinio y dominio despótico… el de cualquier director, claro, pero en este caso es peor aún, pues es el mismo Tío Sam fantasmagórico que vemos en la película, primero despedazando físicamente y luego comprando moralmente el país. Los pocos momentos de independencia que algunos logran, por ejemplo, en el numeral XII, son efímeros y todos vuelven a caer bajo el mandato del director. Pero recordemos, además, que este numeral es el que cita a Bach y que el nombre de la cantata que cita es "Lo que Dios hace, bien hecho está". Esto sugiere que la estructura de poder que está siendo representada (vinculada finalmente a la "Doctrina del destino manifiesto" que argumentó el expansionismo estadounidense desde el siglo XIX) existe por designio divino y su validez resulta, por definición, incuestionable (Programa de mano, 2015).

Adrede, y en burla, aceptamos la tiranía musical del director con su caricaturesca figura que relacionamos llanamente con los dos instantes de suspenso que tenemos al observarlo inmisericorde y asombrado con sus garras de oro en la cinta de P.P. Jambrina. Por lo tanto, en ese "destino manifiesto" que parece todavía vigente en pleno siglo XXI, nos encontramos con otro instante del sentir fílmico, con las emociones de los vecinos de al lado y al frente, descubriendo en

Le Balcon y su espectáculo de cine-concierto *(*15 de marzo, 2015*)*. Archivo*:* Biblioteca Luis Ángel Arango.

uno de los casos –sin sonrojarse– a la salida del acto, que las náuseas estuvieron presentes en algunas partes del espectáculo, tal vez las mismas que tuvieron los representantes de la empresa filmadora en 1926 para atreverse a retratar al yanqui más vistoso del Panamá colombiano en la repartición imperialista.

Por último, el susurro académico, el efecto patriótico y el fastidio antiimperialista representan tres momentos de asumir el hecho fílmico de una obra particularmente especial por su connotación histórica, y el "detrás de cámara" de su realización, exhibición y censura. Tema de inclusión que viene desde el siglo pasado y que posibilita actualmente seguir su estela con viejos y nuevos marcos de referencia en eso que acertadamente distinguimos como interdisciplinariedad en constante estado de conversación, trabajo en grupo y divulgación.

Herida abierta de un continente

Aproximarnos a nuestro pasado cinematográfico por medio de escenas que perduran en el tiempo a través de su protección, preservación y restauración, posibilita conocer un periodo especial de nuestra historia, posicionando pesquisas de diverso orden en la constante revisión de filmes que en el presente están al alcance de nuestra apreciación, por su difusión patrimonial con elementos de análisis que dan crédito de una época con particularidades enfocadas en la vida cotidiana, sus costumbres, tragedias y encantos: ficción o realidad con el país de fondo.

El documental **Garras de oro - Herida abierta de un continente** (2015), realizado por Ramiro Arbeláez y Óscar Campo, entrega al espectador claves fílmicas e históricas con diversos espacios geográficos que ponen de manifiesto las movidas de una película que despierta muchas incertidumbres por su contenido político, sus espacios de exhibición y el trasfondo de su puesta en escena y censura.

Este documental de corte histórico tiene pocos antecedentes en nuestro país, citaré dos casos: primero, **En busca de María** –1985– de Jorge Nieto y Luis Ospina, recreando la realización de nuestro primer largometraje titulado **María** –1922– de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, con aportes directos de algunos de sus actores, y la búsqueda patrimonial de recordarla ante sus escasos 25 segundos representada en 4 planos. Segundo, la colección **Historia del cine colombiano** realizada por la FPFC en 14 capítulos,

Fotograma del documental **Garras de oro - Herida abierta de un continente** *(*Ramiro Arbeláez - Oscar Campo, 2015*)*.

serie representativa que posibilita tener un panorama interesante de nuestras imágenes en movimiento desde *Los Pioneros* (1897-1922), hasta *Cine Colombiano* (2004-2008).

Arbeláez traspasa el límite de la investigación histórica del dato, el documento, su análisis e interpretación, al del encuentro con otros autores que han tendido vínculos con la obra intervenida; lo hace con el realizador y docente Óscar Campo para dilucidar temas y allanar caminos en clave cinematográfica, minutos suficientes para ver nuevamente **Garras de oro**, e ir aparejando el rompecabezas que propone Ramiro con su voz en off, y las apariciones precisas que entregan opiniones para entender por qué una película colombiana muda despierta tantos gustos en el engranaje de una producción nacional que en los años veinte del siglo pasado apenas alcanzaba unas escasas obras. Con las primeras imágenes de la cinta silente, el documental nos pone en contexto con su descubrimiento, realización y contenidos, tesoro que durante más de 50 años estuvo escondido, resurgiendo de la destrucción del nitrato de celulosa en los años ochenta. Entra Luis Ospina en diálogo con Arbeláez para advertirnos sobre lo que él observó en la moviola de la FPFC con Jorge Nieto, visos particulares a ojo de buen cinéfilo que marcan ya una huella en su realización.

Su encuentro, resguardo y preservación se resume desde el espacio de la FPFC con el subdirector técnico y dos especialistas que entregan datos importantes en torno a una de las escenas de la cinta donde aparece la bandera colombiana coloreada a mano. Antecedente representativo para ubicar la capital colombiana como centralidad de nuestro patrimonio a través de sus instituciones, ejemplo concreto la Biblioteca Nacional y su acervo documental como base de estudio para dilucidar un nombre y su acción: P.P. Jambrina, **Garras de oro**, y allí el historiador tras la referencia.

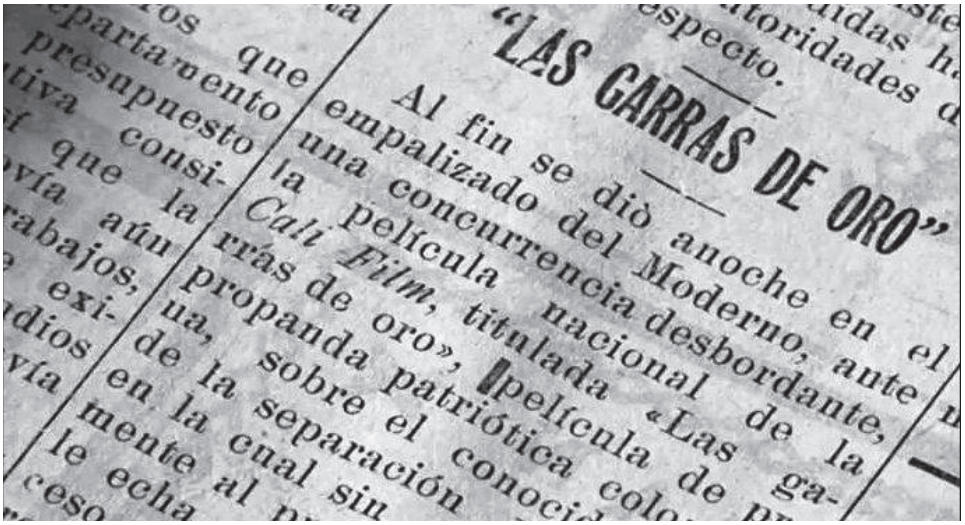
El hombre, tocado con la "varita mágica" del preservador, aparece en función de relatar su encuentro con las latas oxidadas que guardaban la cinta caleña. Rodrigo Vidal desde una de las butacas del teatro Jorge Isaacs, le cuenta a Ramiro lo ocurrido cuando recibió una misteriosa llamada que lo ponía en dirección de descubrir otra cinta colombiana, relato lleno de sigilo que deja escapar una tesis del por qué fue censurada en su momento la película, y su conexión con otros acontecimientos de orden público, político y religioso vividos en 1928 con el incendio del Teatro Moderno[41].

41 Sin embargo, Arbeláez en una entrevista realizada por Juan Sebastián Ospina León, pone en duda la tesis de Vidal y hace algunas aclaraciones sobre ese episodio. Ver: Vivomatografías, Revista de estudio sobre precine y cine silente en Latinoamérica, Año 1, N°1, diciembre de 2015. 203-217. http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/33.

Arbeláez se presenta en su espacio académico y laboral, la Universidad del Valle y su sede en el barrio Meléndez de Cali, visualizada a través de lo que dicen sus paredes, llena de mensajes políticos y antimperialistas. Contexto que sirve para que él nos hable de la historia del cine en la capital vallecaucana, presente uno de los barrios más representativos, y ate con ello una tesis sobre la pérdida de Panamá y el crecimiento de su ciudad, momento cumbre para presentar a Alfonso Martínez Velasco, el hombre tras la firma Jambrina, y conversar con su hijo, valor agregado para entender a su padre y algunos de los vericuetos en los que se vio inmerso en la sociedad caleña de las primeras décadas del Siglo XX.

Estados Unidos, el país de los "yanquilandeses", entra en escena con el contexto internacional que involucra *Garras de oro*, y los esfuerzos por evitar su exhibición en Latinoamérica, noticia que ya el historiador Jorge Orlando Melo había puesto en circulación, y que Juana Suárez, Óscar Campo y Ramiro Arbeláez puntualizan con la visita a los Archivos del Departamento de Estado en Washington. Un segundo movimiento en el "país de los rascacielos", es la participación de Suárez y Arbeláez en el XVI Encuentro de Colombianistas en la Universidad de Virginia en el año 2009, oportunidad para exhibir la película y dialogar sobre su importancia histórica, momento que parece decepcionante para el profesor Arbeláez por el escaso público que asiste, pero que tiene su recompensa al tener a alguien que valora y reconoce en la investigación realizada un punto alto de intervención desde su posición de espectador. Por último, la exhibición del filme en el Simposio de Películas Huérfanas en New York en el año 2008 y las apreciaciones de un especialista en el tema, Dan Streible.

Fotograma del documental **Garras de oro - Herida abierta de un continente.** *(*Ramiro Arbeláez - Oscar Campo, 2015*)*.



En la película vemos la caricaturesca figura del imperialismo gringo decimonónica quitando del mapa el departamento de Panamá, escena perfecta que no ahorra en elementos simbólicos para explicar sencillamente el despojo, elemento discursivo que explica lo que el historiador panameño Ovidio Díaz Espino ha investigado sobre los falsos patriotas que supuestamente fortalecieron la idea de independizarse de nuestro país, explicación que muestra el tejemaneje del gobierno estadounidense y sus implicaciones políticas que dieron como resultado su soberanía sobre el Canal. Para el espectador, podría ser uno de los momentos cumbres donde los directores del documental nos ponen la historia detrás de uno de los puntos centrales de **Garras de oro**, la intervención de Estados Unidos, sus intereses económicos y la llamada *Doctrina el Gran Garrote* de Theodore Roosevelt.

Otro punto de discusión son los escenarios de filmación de la cinta, para eso la documentalista Olga Gutiérrez desde Milán –Italia– indaga a expertos, confirmando datos como el de la actriz Lucía Sanucci –Bertha–, y dejar otras referencias que incrementan las dudas sobre los espacios de realización. Finalmente, Ramiro Arbeláez deja en sus conclusiones una serie de preguntas y dudas que surgen al entrar en el corazón de un filme que marca para nuestro país un punto alto en su análisis, divulgación, exhibición e intervención, quedando en las "garras del canon", como afirma Pedro Adrián Zuluaga (2015).

Para una sesión de Historia del Cine Colombiano, el documental proporciona elementos interesantes que pueden propiciar diálogos sobre un hecho histórico, su representación fílmica y sus apropiaciones desde otras disciplinas. La posibilidad de tener parte de la obra restaurada juega en el montaje que proponen los autores, con importantes reflexiones que conectan ideas unas tras otras. Resulta para los interesados en nuestro cine la oportunidad para seguir aprendiendo y ver metódicamente cómo una investigación académica puede ser llevada hasta extremos insospechados a pesar de sus enigmas.

Cartel promocional. Autor: Hermann Yusty. Archivo: Yamid Galindo Cardona.

Capítulo 2
Cine colombiano: rumbos históricos y biográficos, 1944-1990

La denominada *República Liberal* 1930-1946, quiso instaurar dentro de sus proyectos educativos el uso del cine como parte de la cultura popular transmitida a partir de diversos escenarios de divulgación, teniendo en cada gobierno una forma de posicionarlo sin llegar a ser exitoso; buscando con sus escasas obras una orientación social y política identificada con la historia del país, ejemplo significativo la serie de obras que buscaban exaltar las riquezas de algunas regiones con ciertas visiones históricas ligadas con el sector documental y turístico, y a la misma exaltación del poder o del cine como propaganda[42].

42 Revisar el repositorio de la biblioteca de la Universidad Nacional el documento titulado *El Cine en el Proyecto Educativo y Cultural de la República Liberal*, *1930-1946* http://bdigital.unal.edu.co/41965.

Dentro de este periodo tenemos un hito tardío en comparación con su aparición en el contexto internacional, la llegada del cine sonoro, acción por demás significativa teniendo en cuenta nuestra incipiente filmografía y sus adelantos tecnológicos, puestos en escena en el año 1937 con **Los primeros ensayos del cine parlante nacional** en cabeza de Carlos Schroeder y Gonzalo Acevedo.

El uso regular de los noticieros cinematográficos, unidos al encubrimiento de los políticos liberales en el poder, y su exposición como medio de comunicación básico para exaltar sus acciones diligenciales o culturales, posibilita observar una década diferente en comparación a los años veinte donde el factor creativo de las productoras nos puso en una etapa especial de nuestro cine; década que sobrepasó los años cuarenta trayendo esos elementos distintivos de un cine que mezclaba esos "aires" de patriotismo cultural sin lograr sobrepasar los territorios locales, por eso su trasegar no es relevante al ser comparado con cinematografías como la mexicana que para la misma etapa disfrutaba de las exigencias y valoraciones con su edad de oro.

Añade considerar el análisis de María Antonia Vélez sobre "el gusto de lo popular como factor industrial" para entender este periodo de nuestra historia cinematográfica, claramente ligada a la *Ley 9 de 1942* (Suárez, 1988, pp. 15-17) que abogaba por tener una industria cinematográfica al alcance de las necesidades estatales para su "buen" usufructo:

> Artículo 2°. Considérense como empresas cinematográficas colombianas las que reúnan los siguientes requisitos.
>
> a. Que no menos del ochenta por ciento (80%) del capital empleado en ellas sea exclusivamente colombiano.
>
> b. Que el personal tanto directivo como técnico y artístico que forme la empresa, sea colombiano en un ochenta y cinco por ciento (85%), por lo menos; y
>
> c. Que el material que produzca esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales.

El objetivo que resulta de esta reglamentación es hacer de nuestra filmografía un músculo creativo nacional expresado en nuestra cultura en conexión a las necesidades de realizar un cine sonoro que enunciara esos mensajes del nuevo país que entraba al uso político de los medios de comunicación, y a eso que concluye la autora de ese "cine cuyas esperanzas están cifradas en atraer a un público tan masivo como sea posible: en suma, un cine que tiene en la mira

el gusto popular" (Vélez, 2008, p. 183), el cual se ligaba a las acciones políticas deseadas por los gobiernos de turno, medible en su alcance y desarrollo en la recepción de estas obras valoradas en las reseñas periodísticas del período que insistían en "el renacer del cine colombiano", para luego resaltar su disgusto por la falta de calidad técnica o en los informes institucionales del gobierno que son escasos y siempre medibles en cifras escuetas sin una valoración a profundidad.

Ligados al cine que nos llegaba con la fuerza de su exhibición, donde algunas cintas transmitían en la pantalla las "vidas notables" de personajes que por su relevancia habían sido destacados en la historia universal, algunas de nuestras películas se acercaban a ese género biográfico que el cine europeo y hollywoodense ya había desarrollado en un sinnúmero de filmes que exaltaban estos personajes en contexto y desarrollo de sus "altos logros", las cuales, melifluas o no, resaltaban las bondades de estas glorias al alcance del público.

Los géneros cinematográficos existieron por el reconocimiento del público y la crítica, siendo históricos por esa constante relación que tienen con su evolución y su ir y venir –aparecen y desaparecen– en los tiempos que han transcurrido desde su valoración como séptimo arte y su desarrollo intenso en la forma de ser narrado y puesto como dispositivo tecnológico en las diversas estructuras económicas e institucionales de su producción, con notadas diferencias geográficas según su historia nacional.

En cuestión, "el género puede implicar escenas obligatorias" y puede ser "propicio para la cita, la alusión, y de manera más exacta para todos los efectos intertextuales" (Aumont y Marie, 2006, p. 109). Este accionar tan regular y con reglas comunes sin importar el personaje, ha sido representativo en lo que deseamos ver en cuestión, enfatizando en algunos casos etapas como la niñez, la infancia, la adultez, y allí rastros que contextualizan una época con recursos tan vigentes como el *flashback* y los efectos sonoros cargados de intensidad musical que definen diversos sentimientos en esa regla básica en el cual como espectadores "sufrimos" la obra.

Hay una serie de dificultades inherentes que, según Ángel Luis Hueso Montón, son vinculantes a las biografías y que pueden variar según la rigurosidad de las fuentes y su estructuración dentro de los documentos que las usan como objeto de estudio histórico, divulgativo y adaptativo, las cuales pueden exaltar estos registros como vidas "modelo y símbolo bien en positivo bien en negativo", analizadas en el carácter solitario del biografiado; las que construyen ligeramente la figura del protagonista, resultando en un desequilibrio argumental entre lo individual y colectivo; y aquellas que el autor enfoca a través del autor Richard Holmes clasificadas en cuatro características: el problema

ético de penetrar en la vida de otra persona; la autenticidad que sustancialmente se relaciona con el peso de la ficción en las que están resguardadas; el obstáculo de buscar grandes personajes y dejar por fuera los subalternos; por último, la empatía y la objetividad (2001, pp. 97-100).

Partiendo de estas dificultades que subjetivamente cada lector o espectador puede encontrar en lo que observa, nos encontramos ante un escenario de valoración artística y ética que resulta en los retratos expuestos y las acciones acentuadas en los biografiados, casi siempre resaltando hechos que impacten y cuestionen las versiones oficiales. Asunto que se traspasa a la biografía cinematográfica que es tan antigua como vigente en el acto creativo de los realizadores de las denominadas filmografías nacionales, que vieron la posibilidad de exaltar la historia a través de las virtudes y en algunos casos poco de los defectos de sus vidas.

Entre tanto, con afinidad a su escenificación, tenemos la clasificación que se enfoca en los modelos historiográficos partiendo del esquema propuesto por Hueso Montón:

- *La tradición novelesca*: con elementos ficcionales derivados de las adaptaciones traídas de la literatura y del fuerte acento personalizado de los protagonistas expuestos desde el cine silente, con casos resultantes en "una minimización de la historia y de sus personajes, convirtiendo los hechos del pasado en una mera anécdota sin importancia" (p. 102). Cambiando sus formas en la década de los años treinta con la regla de llevar a la pantalla las "vidas privadas" y acercar los personajes al público junto al esteticismo del clasicismo que se representaba acertadamente con el *star system*.

  Como parte el *modelo ejemplificador,* que prevalece como fórmula eficaz revelando en el pasado factores de valoración cultural, épica o moralizante, planteando el autor una serie de matices que han sido desarrollados en la historia del cine:

- *El mundo artístico*: modelos singulares que sobresalen por sus virtudes en escenarios contextualizados en historias nacionales, casi siempre en esquemas industriales donde el cine explotaba esta posibilidad con el género y el resultante manifiesto del sistema de estudio estadounidense con el concepto *biopic*, fusión de los términos *biographic* y *pictures* (p. 106).

- *La utilización política*: rasgo transversal en el cine universal, la biografía como exaltación del poder en comunicación constante entre el pasado y el presente, utilizada exitosamente en regímenes totalitarios para sustentar sus programas políticos en comunión con la vida de ciertos personajes de la cultura vinculados sus intereses ideológicos.

- *La perspectiva hagiográfica*: la religión como detonante de la exaltación de sus santos puesta desde la literatura y traspasada al fílmico, ha operado como adoctrinamiento de sus fieles sin tener variaciones significativas en sus orientaciones y con usos significativos por los grandes estudios.

Para los nuevos planteamientos biográficos llevados a la pantalla, se pronuncia sobre las nuevas formas estéticas combinadas con posturas que revisan las formas de contar las historias personales en contexto con sus vicisitudes, citando algunos ejemplos de las tres últimas décadas del siglo pasado; además del uso didáctico del cine traspasado a la televisión como modelo de efectividad ante el público.

Otro punto de vista sobre este género explora las biografías ficcionalizadas a partir de tres paradigmas:

> El cine biográfico es una forma de cine histórico. En el biopic clásico se enfatiza un momento trascendente de la vida del protagonista (por ejemplo, un caso clínico crucial en la conocida biografía de John Houston sobre Sigmund Freud). En cambio, en el biopic moderno se parte de lo más cotidiano y contingente para observar cómo una persona común se convierte, paulatinamente, en alguien excepcional, (*Gandhi*, 1982). En el biopic posmoderno ambas dimensiones coexisten de manera paradójica, como en el musical *Evita* (1976) o en el caso extremo de *I'm Not There* (2007) (Zavala, 2013, p. 133).

La clasificación expuesta resume en tres fases las adaptaciones del género en su historia del cine, vinculante a los modelos historiográficos traspasados al cine que hemos reseñado y a los aprovechamientos temáticos que han nutrido las pantallas. La fórmula es vigente, segura y sin mayores cambios; si los hay, vienen acoplados a la tecnología y las combinaciones que posibilitan contar y exponer alguna historia de vida de forma lacónica, amena y sin concesiones para el espectador.

Con respecto al documental como *crónica histórica*, encontramos una referencia directa que lo posiciona como alternativa en las tres últimas décadas del siglo pasado en algunas categorías. Un primer subgénero desarrollado con

temáticas que desentrañaban la historia del universo y que exitosamente tuvo en los canales televisivos sus mejores aliados con diversas versiones en varias partes del mundo que se enfocaban sobre las civilizaciones más representativas, ejemplo esencial *Cosmos* con la presentación de Carl Sagan (Barnouw, 2005, pp. 280-281).

Bajo el hito fundacional del año 1927 con el documental **La caída de la dinastía Romanov** de Esfir Shub, según el autor, el uso de los registros fílmicos conservados en archivos toma un nuevo posicionamiento por "las necesidades de la televisión y de la industria de la transmisión por cable, pero también a causa del aumento de archivos accesibles", muchos de estos extraídos de los noticieros cinematográficos de mediados de siglo XX realizados en los grandes estudios, o de los canales televisivos que facilitaron estos materiales que en cierta medida viabilizaron una nueva revisión del pasado (Barnouw, pp. 282-286).

Otra clasificación se dirige al documental biográfico, las cuales enfocan a "profesionales cuyas obras –pinturas, esculturas, poemas, actuaciones y discursos políticos– llegaron a ser elementos centrales de estas películas" (Barnouw, p. 287), con recursos que posicionan al escogido en un contexto histórico marcado por las convulsiones de su época, y con elementos discursivos venidos del archivo y los comentarios de familiares, amigos, contradictores, etc.

Las obras que analizamos a continuación se enmarcan en indistintos períodos de la historia del cine colombiano con rasgos distintivos en el género histórico, con temas que van dirigidos a la historia patria, la exaltación del poder, las luchas revolucionarias y los movimientos sociales de las primeras décadas del siglo XX. En cada biografiado llevado a la pantalla encontraremos la visión de un autor en consonancia a su contexto y necesidades de realización ante el público.

Antonia Santos: una heroína del siglo XIX "filmada popularmente"

Adquiere importancia en este proceso la adaptación de la historia decimonónica al cine por medio de la empresa *Patria Films*, productora que nace al separarse la *Compañía Álvarez Sierra* de la *Ducrane* en 1943 luego de haber participado en la producción de la película **Allá en el trapiche**. El capital económico de esta productora vino de las ganancias obtenidas en el exhibición de la cinta mencionada, y de sus actividades radiales y teatrales desde el año 1939 cuando llegaron de gira desde Chile a la ciudad de Cali, donde se disolvió, quedándose parte del grupo entre los que se encontraban la actriz Lily Álvarez, pasando a

trabajar en radioteatro con la reconocida emisora *La Voz del Valle, y* alcanzando a filmar tres películas: **Antonia Santos**[43] (1944), **Bambucos y Corazones** (1945) y **El sereno de Bogotá** (1945).

La película, también conocida como "Horizontes de gloria", hace parte de ese descuido e indiferencia por el patrimonio nacional al que nos veíamos abocados en esa época al no preservar nuestras películas, en este caso se sabe que su duración llegaba a 60 minutos, en formato 35 mm, y en blanco y negro, teniendo en la actualidad un fragmento de 45 segundos para su visualización. Tratándose de un esfuerzo vinculante a ciertas películas del orden mundial que habían

43 Nació en Pinchote, provincia del Socorro, abril 10 de 1782, fue llevada al patíbulo en la misma región en julio 28 de 1819. Hace parte de las mujeres "guerreras" de las luchas independentistas. Vivió gran parte de su vida al lado de sus padres en la hacienda El Hatillo, siendo educada en las costumbres de la época enfocadas a las labores propias del hogar, la religión católica y prácticas piadosas y conocimientos de aritmética, escritura, gramática y lectura. Recibió el ambiente revolucionario de *los comuneros*, situación ligada a su vínculo familiar que posibilitó su adhesión a las luchas por la independencia de la corona española. Ayudó a sostener y fundar una de las guerrillas más importantes del período de la reconquista española, situación que le valió reconocimiento y en últimas su condena ante el contexto de la época. Ver: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonia_Santos_Plata.

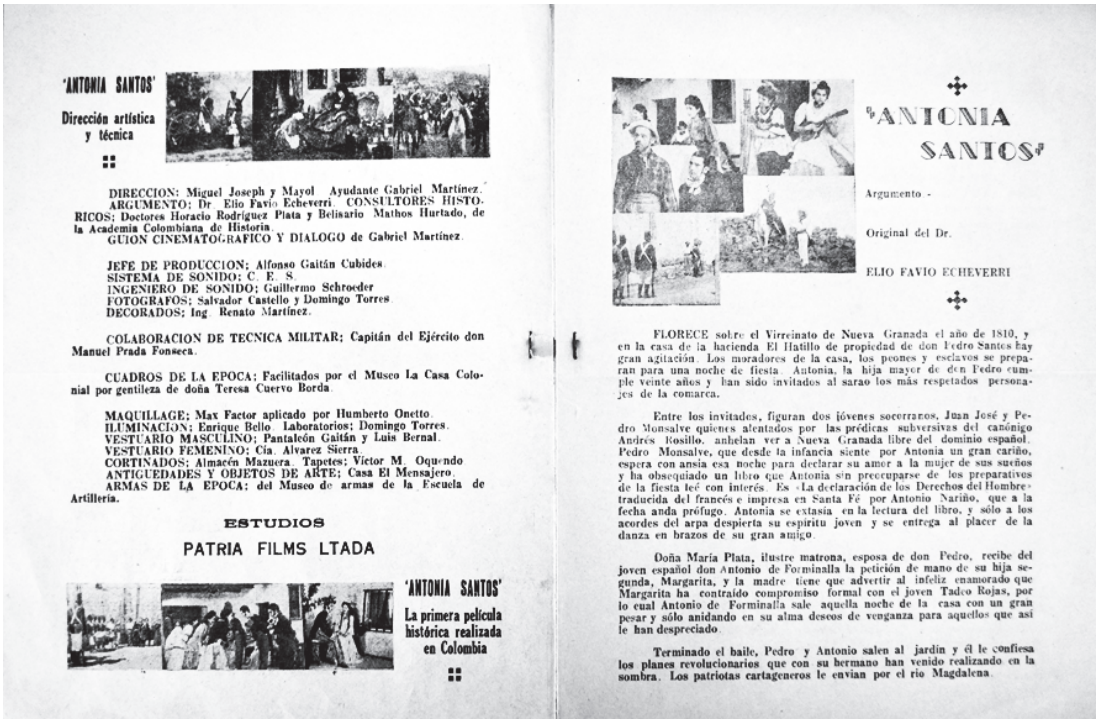
Pressbook de **Antonia Santos** (Miguel Joseph y Mayol - Gabriel Martínez, 1944). Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

apostado por la adaptación histórica en la pantalla, y desde la biografía como eje central de conectar otros elementos de nuestra cultura popular, podemos entrever que hubo un cúmulo de posibilidades narrativas en la precariedad del lenguaje cinematográfico en la que estas casas productoras de la década de los cuarenta se encontraban, ligadas además a la necesidad política instaurada para llevar a la pantalla temas nacionales, históricos y con posibilidades educativas.

El *pressbook* cinematográfico[44] nos anuncia que es "un glorioso girón de la historia de Colombia llevado a la pantalla", vendiéndola como "la primera película histórica de Colombia" y con asesores históricos de la Academia Colombiana de Historia; colaboradores en técnica militar, y el uso de lienzos de la época facilitados por el Museo de la Casa Colonial. Dirigida por el director español Miguel Joseph y Mayol, y la experiencia de la Cía. Álvarez Sierra, a partir del argumento original de Elio Fabio Echeverri, la película se contextualiza en el Virreinato de la Nueva Granada en 1810 con temas referidos al espacio hacendil, las relaciones entre criollos y españoles, la lectura de la "declaración de los derechos del hombre" traducida por Antonio Nariño, el tráfico de armas por el río Magdalena para el levantamiento de los pobladores de Socorro en la región de Santander, y demás hechos que definen el talante de la heroína: "y así sigue la cinta, alternando las escenas románticas con las de gran interés para el espectador, ante cuyos ojos se irá descorriendo el velo del pasado, para conocer cuáles fueron los sacrificios y las luchas de aquellos seres que no vacilaron en dar su vida y su sangre por la libertad".

Simbólicamente el nombre de la casa fílmica deja entrever su visión cercana al país como "tierra chica", por eso su primera apuesta es llevar al lienzo una obra que despierte ese sentimiento nacional a través de una historia de vida sobre los acontecimientos que marcaron nuestra independencia de la corona española. Para María Antonia Vélez la película **Antonia Santos** mezcla tres tendencias genéricas expresadas en la reconstrucción histórica, la biografía y la variedad local del romance musical (Vélez, 2008, p. 196); lo que constituye una exitosa fórmula de exhibición dirigida al público del momento, y fundamentada en la producción de un cine nacional, una historia local y un cimiento folclórico marcado por las notas que desde el presente radial –medio de comunicación

44 Se encuentra en el centro de documentación de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En su portada advertimos la siguiente información: "Patria Films Ltda" Empresa Cinematográfica Nacional presenta a Lily Álvarez en Antonia Santos. Con Raúl Otto Burgos, Carlota Uribe, Gabriel Martínez, Guillermo Beltrán, Carlos Emilio Campos, Humberto Onetto, Maruja Yepes, Soledad Sierra, Hermanas Chávez, y miles más. Complementaba esta película un repertorio musical significativo: *La queja del boga*, lamento negro de José Barros; *No hay como mi morena*, torbellino de Jorge Añez; *Una gota de rocío*, vieja canción del folclor arreglada por Alberto Ahumada; finalmente *Gaviota santafereña*, arreglo especial para la cinta.



'ANTONIA SANTOS'

Dirección artística y técnica

DIRECCION: Miguel Joseph y Mayol. Ayudante Gabriel Martínez.
ARGUMENTO: Dr. Elio Favio Echeverri. CONSULTORES HISTORICOS: Doctores Horacio Rodríguez Plata y Belisario Mathos Hurtado, de la Academia Colombiana de Historia.
GUION CINEMATOGRAFICO Y DIALOGO de Gabriel Martínez.

JEFE DE PRODUCCION: Alfonso Gaitán Cubides.
SISTEMA DE SONIDO: C. E. S.
INGENIERO DE SONIDO: Guillermo Schroeder
FOTOGRAFOS: Salvador Castello y Domingo Torres.
DECORADOS: Ing. Renato Martínez.

COLABORACION DE TECNICA MILITAR: Capitán del Ejército don Manuel Prada Fonseca.

CUADROS DE LA EPOCA: Facilitados por el Museo La Casa Colonial por gentileza de doña Teresa Cuervo Borda.

MAQUILLAGE: Max Factor aplicado por Humberto Onetto.
ILUMINACION: Enrique Bello. Laboratorios: Domingo Torres.
VESTUARIO MASCULINO: Pantaleón Gaitán y Luis Bernal.
VESTUARIO FEMENINO: Cía. Alvarez Sierra.
CORTINADOS: Almacén Mazuera. Tapetes: Víctor M. Oquendo
ANTIGUEDADES Y OBJETOS DE ARTE: Casa El Mensajero.
ARMAS DE LA EPOCA: del Museo de armas de la Escuela de Artillería.

ESTUDIOS
PATRIA FILMS LTADA

'ANTONIA SANTOS'
La primera película histórica realizada en Colombia

'ANTONIA SANTOS'

Argumento -

Original del Dr.

ELIO FAVIO ECHEVERRI

FLORECE sobre el Virreinato de Nueva Granada el año de 1810, y en la casa de la hacienda El Hatillo de propiedad de don Pedro Santos hay gran agitación. Los moradores de la casa, los peones y esclavos se preparan para una noche de fiesta. Antonia, la hija mayor de don Pedro cumple veinte años y han sido invitados al sarao los más respetados personajes de la comarca.

Entre los invitados, figuran dos jóvenes soñadores, Juan José y Pedro Monsalve quienes alentados por las prédicas subversivas del canónigo Andrés Rosillo, anhelan ver a Nueva Granada libre del dominio español. Pedro Monsalve, que desde la infancia siente por Antonia un gran cariño, espera con ansia esa noche para declarar su amor a la mujer de sus sueños y ha obsequiado un libro que Antonia sin preocuparse de los preparativos de la fiesta leé con interés. Es «La declaración de los Derechos del Hombre» traducida del francés e impresa en Santa Fé por Antonio Nariño, que a la fecha anda prófugo. Antonia se extasia en la lectura del libro, y sólo a los acordes del arpa despierta su espíritu joven y se entrega al placer de la danza en brazos de su gran amigo.

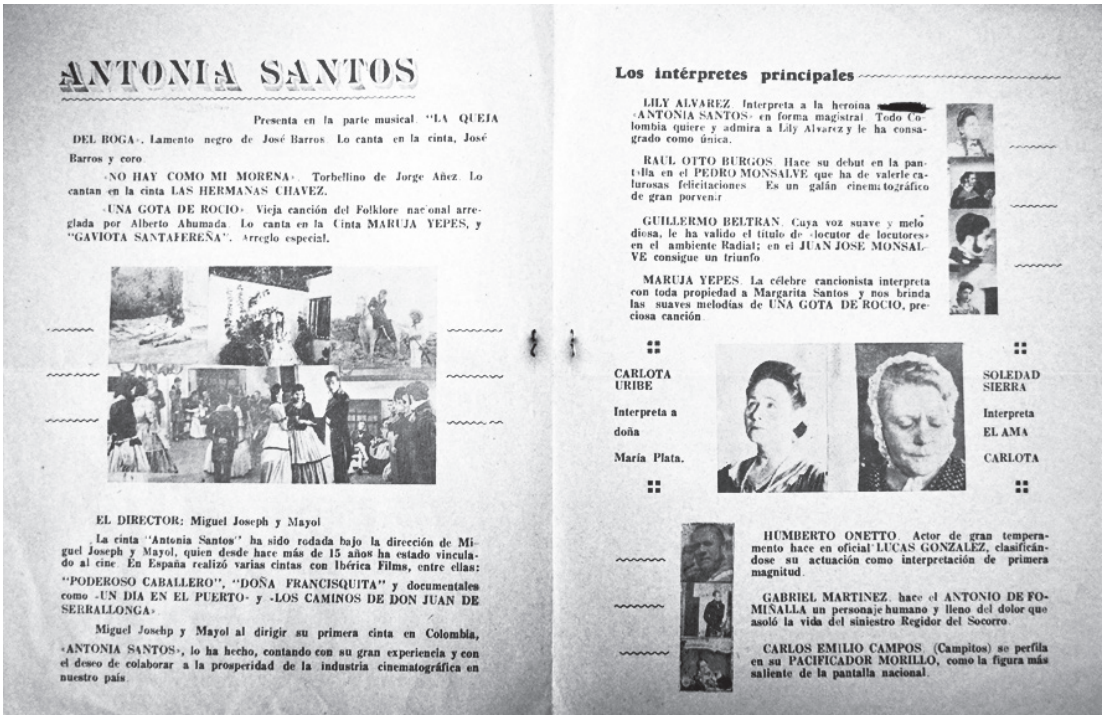
Doña María Plata, ilustre matrona, esposa de don Pedro, recibe del joven español don Antonio de Forminalla la petición de mano de su hija segunda, Margarita, y la madre tiene que advertir al infeliz enamorado que Margarita ha contraído compromiso formal con el joven Tadeo Rojas, por lo cual Antonio de Forminalla sale aquella noche de la casa con un gran pesar y sólo anidando en su alma deseos de venganza para aquellos que así le han despreciado.

Terminado el baile, Pedro y Antonio salen al jardín y él le confiesa los planes revolucionarios que con su hermano han venido realizando en la sombra. Los patriotas cartageneros le envían por el río Magdalena.

Pressbook de **Antonia Santos** *(*Miguel Joseph y Mayol - Gabriel Martínez, 1944*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

masiva del periodo, ejemplo **Golpe de gracia** (1944) de Ducrane films– eran de común atención y de especial relación con las necesidades del cine y sus representaciones, en este caso la música, y con esta, el cine mexicano con sus diversas imágenes que en algunos casos nos llevaban hacia el reconocimiento de ciertas estrellas que traspasaban la pantalla hacía los ecos radiales, difusión inmediata simbolizaba en teatros con la denominación del país de origen: "Teatro México", o al de la distribución con "Pelmex": películas mexicanas.

La autora posiciona la cinta como un melodrama situado en un escenario rural con la música como elemento determinante y vinculante a un apasionamiento por lo nacional: "La característica saliente del período es la precariedad; la falta de recursos restringe a tal punto la libertad y conciencia estética de quienes hacen estas películas, que una mirada que las considere malas "obras de arte" dejará de ver lo que en ellas hay de interesante" (Vélez, 2008, p. 182). Debe asumirse esta etapa de nuestro cine –con las posibilidades que nos da la distancia del tiempo– ligada al ejercicio esencial de su valoración significativa ante las posibilidades que la industria facilitaba, su interés radicaba en



ANTONIA SANTOS

Presenta en la parte musical "LA QUEJA DEL BOGA". Lamento negro de José Barros. Lo canta en la cinta, José Barros y coro.

"NO HAY COMO MI MORENA". Torbellino de Jorge Añez. Lo cantan en la cinta LAS HERMANAS CHAVEZ.

"UNA GOTA DE ROCIO". Vieja canción del Folklore nacional arreglada por Alberto Ahumada. Lo canta en la Cinta MARUJA YEPES, y "GAVIOTA SANTAFEREÑA". Arreglo especial.

EL DIRECTOR: Miguel Joseph y Mayol

La cinta "Antonia Santos" ha sido rodada bajo la dirección de Miguel Joseph y Mayol, quien desde hace más de 15 años ha estado vinculado al cine. En España realizó varias cintas con Ibérica Films, entre ellas: "PODEROSO CABALLERO", "DOÑA FRANCISQUITA" y documentales como "UN DIA EN EL PUERTO" y "LOS CAMINOS DE DON JUAN DE SERRALLONGA".

Miguel Josehp y Mayol al dirigir su primera cinta en Colombia, "ANTONIA SANTOS", lo ha hecho, contando con su gran experiencia y con el deseo de colaborar a la prosperidad de la industria cinematográfica en nuestro país.

Los intérpretes principales

LILY ALVAREZ. Interpreta a la heroina "ANTONIA SANTOS" en forma magistral. Todo Colombia quiere y admira a Lily Alvarez y le ha consagrado como única.

RAUL OTTO BURGOS. Hace su debut en la pantalla en el PEDRO MONSALVE que ha de valerle calurosas felicitaciones. Es un galán cinematográfico de gran porvenir.

GUILLERMO BELTRAN. Cuya voz suave y melodiosa, le ha valido el titulo de "locutor de locutores" en el ambiente Radial; en el JUAN JOSE MONSALVE consigue un triunfo.

MARUJA YEPES. La célebre cancionista interpreta con toda propiedad a Margarita Santos y nos brinda las suaves melodias de UNA GOTA DE ROCIO, preciosa canción.

CARLOTA URIBE
Interpreta a doña María Plata.

SOLEDAD SIERRA
Interpreta EL AMA CARLOTA

HUMBERTO ONETTO. Actor de gran temperamento hace en oficial LUCAS GONZALEZ, clasificándose su actuación como interpretación de primera magnitud.

GABRIEL MARTINEZ. hace el ANTONIO DE FOMINALLA un personaje humano y lleno del dolor que asoló la vida del siniestro Regidor del Socorro.

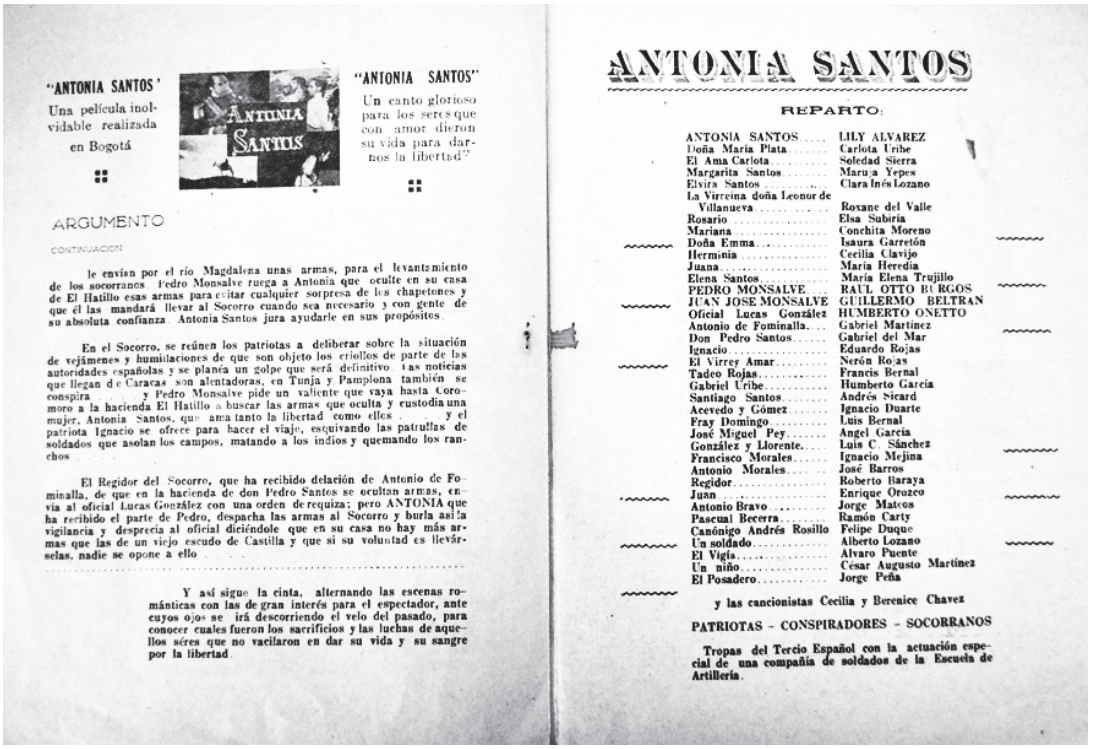
CARLOS EMILIO CAMPOS (Campitos) se perfila en su PACIFICADOR MORILLO, como la figura más saliente de la pantalla nacional.

Pressbook de **Antonia Santos** *(*Miguel Joseph y Mayol - Gabriel Martínez, 1944*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

querer posicionar una serie de historias en comunión con el arte mismo en su vínculo con las manifestaciones que acercaban más al público con la estrategia publicitaria del reconocimiento radial, la coreografía musical y el rostro de sus "estrellas" nacionales.

El público, seguramente mediado por un sistema de enseñanza ligado con la narración de una historia academicista de héroes encumbrados en la disciplina y metidos de lleno como parte del acervo de aprendizaje patriótico con fechas y hechos, tal vez pudo observar en esta película una visión de la historia cercana a la que el tablero, la tiza, el libro y el cuaderno, había anotado en sus líneas, manera eficaz en que el cine como medio de comunicación de la "modernidad política liberal", había penetrado parte de nuestra sociedad.

Para terminar, debemos anotar que **Antonia Santos** encarna un tema escaso dentro nuestra historia del cine: el de las representaciones del papel de las mujeres en los diversos contextos de nuestra formación como estado, ya puesto de manifiesto en el caso fallido de Policarpa Salavarrieta en el cine silente, y resaltado en dos temas para este capítulo.



"ANTONIA SANTOS"
Una película inolvidable realizada en Bogotá

"ANTONIA SANTOS"
Un canto glorioso para los seres que con amor dieron su vida para darnos la libertad"

ARGUMENTO

CONTINUACION

le envían por el río Magdalena unas armas, para el levantamiento de los socorranos. Pedro Monsalve ruega a Antonia que oculte en su casa de El Hatillo esas armas para evitar cualquier sorpresa de los chapetones y que él las mandará llevar al Socorro cuando sea necesario y con gente de su absoluta confianza. Antonia Santos jura ayudarle en sus propósitos.

En el Socorro, se reúnen los patriotas a deliberar sobre la situación de vejámenes y humillaciones de que son objeto los criollos de parte de las autoridades españolas y se planea un golpe que será definitivo. Las noticias que llegan de Caracas son alentadoras, en Tunja y Pamplona también se conspira y Pedro Monsalve pide un valiente que vaya hasta Coromoro a la hacienda El Hatillo a buscar las armas que oculta y custodia una mujer, Antonia Santos, que ama tanto la libertad como ellos . . . y el patriota Ignacio se ofrece para hacer el viaje, esquivando las patrullas de soldados que asolan los campos, matando a los indios y quemando los ranchos.

El Regidor del Socorro, que ha recibido delación de Antonio de Fominalla, de que en la hacienda de don Pedro Santos se ocultan armas, envía al oficial Lucas González con una orden de requiza; pero ANTONIA que ha recibido el parte de Pedro, despacha las armas al Socorro y burla así la vigilancia y desprecia al oficial diciéndole que en su casa no hay más armas que las de un viejo escudo de Castilla y que si su voluntad es llevárselas, nadie se opone a ello . . .

. . . . . .

Y así sigue la cinta, alternando las escenas románticas con las de gran interés para el espectador, ante cuyos ojos se irá descorriendo el velo del pasado, para conocer cuales fueron los sacrificios y las luchas de aquellos séres que no vacilaron en dar su vida y su sangre por la libertad.

ANTONIA SANTOS

REPARTO:

ANTONIA SANTOS	LILY ALVAREZ
Doña María Plata	Carlota Uribe
El Ama Carlota	Soledad Sierra
Margarita Santos	Maruja Yepes
Elvira Santos	Clara Inés Lozano
La Virreina doña Leonor de Villanueva	Roxane del Valle
Rosario	Elsa Subiria
Mariana	Conchita Moreno
Doña Emma	Isaura Garretón
Hermonia	Cecilia Clavijo
Juana	María Heredia
Elena Santos	María Elena Trujillo
PEDRO MONSALVE	RAUL OTTO BURGOS
JUAN JOSE MONSALVE	GUILLERMO BELTRAN
Oficial Lucas González	HUMBERTO ONETTO
Antonio de Fominalla	Gabriel Martínez
Don Pedro Santos	Gabriel del Mar
Ignacio	Eduardo Rojas
El Virrey Amar	Nerón Rojas
Tadeo Rojas	Francis Bernal
Gabriel Uribe	Humberto García
Santiago Santos	Andrés Sicard
Acevedo y Gómez	Ignacio Duarte
Fray Domingo	Luis Bernal
José Miguel Pey	Angel García
González y Llorente	Luis C. Sánchez
Francisco Morales	Ignacio Mejía
Antonio Morales	José Barros
Regidor	Roberto Baraya
Juan	Enrique Orozco
Antonio Bravo	Jorge Mateos
Pascual Becerra	Ramón Carty
Canónigo Andrés Rosillo	Felipe Duque
Un soldado	Alberto Lozano
El Vigía	Alvaro Puente
Un niño	César Augusto Martínez
El Posadero	Jorge Peña

y las cancionistas Cecilia y Berenice Chavez

PATRIOTAS - CONSPIRADORES - SOCORRANOS

Tropas del Tercio Español con la actuación especial de una compañía de soldados de la Escuela de Artillería.

Pressbook de **Antonia Santos** *(*Miguel Joseph y Mayol - Gabriel Martínez, 1944*)*. Archivo*:* Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Marco Fidel Suárez*:* De la choza al palacio en fílmico

El período en el que se inscribe la película de Enock Roldán ha sido estudiado por Martínez Pardo como el encuentro de *tres tendencias* ligadas a la "explosión de lo publicitario y turístico", la realización de algunos argumentales y filmes que abrían algunas perspectivas con nuevos personajes y equipos técnicos más elaborados. En ese contexto se realiza **El hijo de la choza** –1961–, obra que hace parte de una falta de renovación con una cinematografía mediada por ciertos clichés temáticos y artísticos ya altamente difundidos y explotados en las décadas anteriores, lo que indica su falta de recursividad en aspectos ligados a:

> El mismo folclor, el mismo melodrama histórico o no histórico, el mismo paisajismo. Con el agravante de que lo histórico oficial y nacionalista se ha convertido en regionalismo puro, y que el paisajismo ha derivado en turismo

> publicitario. Es el agotamiento de un cine ceñido a los moldes del pasado, moldes que no aportaron nada, si (Sic) siquiera en los años cuarenta y cincuenta. Una vez más presenciamos la relación entre una industria (grupo de casas productoras) que camina a tropezones y un cine que no encuentra eco en su verdadero financiador: el público (Martínez, 1978, p. 197).

Problema central de nuestra industria en los años citados, poca capacidad técnica y elementos recurrentes traídos por otros ejemplos fílmicos de casas productoras que se aventuraban al negocio, y que no hacían ese tránsito necesario a una profundización en los temas y las forma de entender el cine; así la complejidad de ese público nacional estuviera mediado por otras cinematografías, y los opinadores del momento trataran de reinventar con el estreno de una película colombiana el florecer de las ruinas del celuloide.

Llevar la vida de un expresidente a la pantalla suma a la necesidad de adaptar las vicisitudes que un personaje alcanzó para sobresalir en su ámbito local, regional y nacional. Tal es el caso del biopic dedicado a la figura de Marco Fidel Suárez[45], hombre decimonónico que alcanzó la gloria presidencial y su posicionamiento como figura pública para ser objeto de representación fílmica en una cinta poco visualizada en el presente y a la cual nos acercamos por los procesos técnicos de preservación y restauración de la FPFC en el año 2016, lo cual nos deja ver una obra acertada en su colorización, y con los problemas del periodo en que fue producida en aspectos de sincronización sonora y una precaria dirección artística.

Enock Roldán Restrepo y su empresa *Error Films*, realizan una película de "pretensiones didácticas" según el narrador en su última parte de los 67 minutos que tenemos en la actualidad. Inmersa en una sobrepasada voz en off que nos va llevando por los hechos más relevantes del expresidente, el filme va vinculando

45 Nació en Hatoviejo –Bello, Antioquia– el 23 de abril de 1855, falleciendo en Bogotá en abril 3 de 1927. Fue presidente del país en el período 1918-1921, renunciando en este último año. Debido a sus condiciones económicas, siempre fue un niño llevado a escuelas por medio de profesores vinculados al credo que vieron en él capacidades estudiantiles notables, hasta entrar al seminario de Medellín en 1869, aprendiendo allí los temas esenciales de la educación religiosa del período. En 1872 fue maestro a la vez que estudiante, en 1876 hizo su último año escolar en el seminario, pasando a un receso por una de las guerras civiles del siglo XIX, retomando sus actividades en 1881, época en la que se le informó que no podía ser sacerdote por sus antecedentes familiares al ser hijo de madre soltera. Alcanzó a ser militar en una de las batallas de la guerra de 1879. Viajó a Bogotá en 1880, desempeñándose como profesor en uno de los colegios capitalinos. Entre sus diversas actividades antes de consagrarse políticamente dentro de la unión conservadora, estuvo su alta capacidad de escritura en diversos textos de corte academicista vinculados a la gramática y la historia, valiéndole reconocimiento y aceptación en diversas academias. Ver: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Marco_Fidel_Su%C3%A1rez.

elementos regionales y de corte nacional ya codificados en nuestra cultura popular: el himno de Bello, Antioquia, marca local de donde es oriundo el biografiado; espacios bucólicos de resignificación espacial; canciones y danzas del folclor nacional –guabinas, bambucos– para conectar escenas; el aguardiente y las serenatas; un mensaje reforzado de la religiosidad católica y sus costumbres presentadas en oraciones, exhibición de monumentos, pecados cometidos, indulgencias pedidas, imágenes sacras, la urgencia del buen cristiano, liturgias en latín y una mención del narrador al exaltar la figura de Suárez en momentos donde se recrea su bautizo afirmando que el papa Benedicto XV lo había nombrado "el hijo predilecto de la iglesia".

Mientras las hojas filmadas del calendario pasan abruptamente sobre el lienzo, vamos identificando con muchos sobresaltos algunos momentos en la narración, además de un desacertado uso de la cámara que deja entrever los problemas narrativos en su realización, clara visión y resultado de un cine hecho sin las mínimas consideraciones del lenguaje cinematográfico que ya por los años sesenta estaba avanzado, aclarando que en el caso de esta productora, su gerente actuó como productor, director, guionista, camarógrafo y editor de sus cintas. Con estos miramientos exponemos en seis partes lo que pudo ser la organización temática de Roldán, valorando en la actualidad una decidida acción de llevar un gusto particular al escenario del cinematógrafo nacional, con todo y lo que eso significaba en momentos donde ya se pedía otro cine y se esperaba el final de esquemas ya fracasados y tal vez superados en el entramado de una industria que cambiaría de rasgos narrativos en los años subsiguientes:

- Inicialmente, la humilde presentación de Rosalía Suárez y su actividad de lavandera, en armonía con sus rasgos campesinos estereotipados en su traje y trenzas montañeras, conexión directa con la visión de *María* de Isaacs, pero con diferencias extremas en la situación social de las mujeres que observamos en estas escenas. Acá las incidencias están en presentar el encuentro de esta mujer con José María Barrientos –hacendado poderoso de la región–, sus amoríos y desventuras al pedir por su honorabilidad al ser una futura madre, escenas altamente motivadas por un constante sollozo y la desazón de ser madre soltera.

- Segundo, la niñez de Marco Fidel Suárez y su relación maternal, aspectos contados desde las prácticas cristianas.

- Tercero, el niño que labora ante las necesidades económicas, que pasa constantemente por la escuela y atiende las enseñanzas del profesor desde un patio hasta que es invitado a participar, ¿qué se enseña?: los

mandamientos de la ley de dios. Conectando esta parte con su ingreso al seminario de Medellín, las dificultades de mantenerse allí, hasta su decisión de viajar a Bogotá.

- Cuarto, las escenas en la capital se van presentando con un listado de acciones sin contexto alguno sobre las actividades como político, hasta la fecha cumbre cuando es elegido presidente.

- Quinto, una representación de la posesión presidencial: espacios públicos bogotanos en esplendor, desfile patriótico con la guardia presidencial, el capitolio nacional, los congresistas que se hacen políticos y actores de ese momento con un discurso que acompaña las imágenes de los asistentes, el juramento de rigor, puesta de la banda presidencial, los ecos del himno nacional y su discurso presidencial.

- Por último, el crepúsculo de su agitada y humilde vida política hasta su muerte representada artísticamente en la cama de sus aposentos y complementada con un óleo, la invitación a sus exequias, la cámara ardiente, el titular de un periódico capitalino y la tumba del cementerio central de Bogotá. Sumándole la celebración del centenario en su tierra natal, y el despliegue de diversas autoridades, entre ellas un presenciable del denominado frente nacional.

Para Luis Alberto Álvarez, Enock Roldán fue el "clásico representante del amateurismo ingenioso", sumándole otra cinta igual de relevante para la cultura antioqueña titulada **Luz en la selva** –1956–, dedicada a la vida de la Madre Laura Montoya, y **El llanto de un pueblo** –1965–, sobre la inundación del antiguo Peñol:

> Con una cámara casera de 16 milímetros y en película reversible con una narración basándose en la intuición y en una información técnica más que tenue. Pero más interesante que las películas mismas fue su sistema de distribución y exhibición. Roldán promocionaba y proyectaba él mismo sus cintas en los pueblos, a la manera de los tradicionales vendedores y culebreros. Este sistema primitivo resultó exitoso y le permitió ser uno de los pocos, si no el único productor y realizador cinematográfico en Colombia, que obtuvo una buena respuesta económica con su trabajo (Álvarez, 1988, p. 459).

A esta definición sobre la vida de Roldán vinculado al uso todavía primario en las formas y medios de llevar el cine por los espacios de la región antioqueña, encontramos la referencia de Edda Pilar Duque quien afirma que Enock supo

"combinar su sentido intuitivo de la narración cinematográfica con el sentimiento popular", dándonos algunas pistas sobre sus inicios en el medio y datos relevantes sobre su obra. Inicialmente al estar vinculado a la empresa *Procinal* de Camilo Correa desde 1954 como vendedor de acciones y en diversos aspectos del ejercicio fílmico con el cineasta argentino Antonio Enrique Jiménez, de quien aprendió la técnica para luego independizarse de esta productora llevándose consigo una cámara de 16 mm comprada a Correa (Duque, 1992, p. 376).

En datos entregados a la autora, Enock afirma que demoró un año filmando su biopic, que dividió la obra en dos partes, una folclórica y otra histórica, estrenándola en Sonsón en 1961. Ante la pregunta ¿por qué lo hizo allí?, responde:

> Yo perifoneaba propagandas desde mi carrito, como todavía lo hago y como lo hice cuando vendía acciones de Procinal. Entonces tenía que ir a Sonsón y ya había terminado la película. Aproveche para darla en el teatro de ese pueblo. Hablé con el administrador de la sala, le insistí, pues ese día estaba *Los diez mandamientos*, de nadie menos que Cecil B. De Mille, el director de cine que más admiro; y al fin, convine con el administrador que me diera el 30 por ciento sobre la entrada por taquilla. ¡Y qué fue aquello! (Duque, 1992, p. 378).

También tenemos otro comentario venido del programa televisivo de los años noventa **Un día en la vida de**, capítulo dirigido por Carlos Álvarez, allí Enock afirma que su obra se hizo con un presupuesto de 8 mil pesos colombianos y tuvo una recaudación de 98 mil pesos, agregando la cinta fue revelada en Panamá y Estados Unidos, pero los encuadres, el montaje de los rollos y la continuidad de la histórica fueron hechas por el mismo Enock, quien buscó el entronque entre –guion histórico– hechos reales de la vida del presidente y –guion costumbrista– escenas folclóricas que fueran familiares al público de la región.

El autor logró comercializar por el departamento de Antioquia su filme colocando carteles y una sirena a su Jeep, tramitando permisos ante la gobernación y la secretaría de educación, recorriendo varios pueblos de la región con un megáfono para promocionar la película, dirigiéndose a las alcaldías, los teatros de cine, salones comunales, casas curales o pequeñas salas, relatando que muchas veces le negaron el acceso a estos lugares pero que con su "verborrea" y utilizando como promoción "la moral y el error de Rosalía", pudo atraer al público:

> Señora, señor: deje ir a su hija y a su hijo a ver esta película, y véanla ustedes también. Es un ejemplo. Recuerden los amores de un hombre canalla que viendo a su novia en estado grávido la deja sola, esperando, esperando, esperando durante nueve lunas el tétrico deshojar de un calendario.

Fotograma de **El hijo de la choza** *(*Enock Roldán, 1961*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Enock cuenta que una de las mayores experiencias que tuvo durante el periodo de exhibición de la película fue en Sonsón, pidiéndole a Hernán Góngora que lo dejara proyectar la película en el teatro del pueblo, negándose en un principio porque se acababa de proyectar *Los diez mandamientos*, convenciéndole al final, y teniendo un éxito insospechado, agradeciendo a los asistentes con estas palabras:

> Señora, señor, le agradezco que hayan venido a ver esta película, pero es una película que se hizo a base de hambre, a base de miseria, a base de humillación, a base de puertas tiradas en la cara de este pobre hombre, y es la obra que van a ver ustedes, todo lo malo que vean, me perdonan, porque es de un hombre lleno de hambre, de miseria y de humillación.

Menciona cifras que "supera a las de su competencia hollywoodense", con exhibiciones por fuera del tiempo programado, y el agrado de cientos de pobladores

que veían seguramente en la cinta un ejemplo excepcional de la pujanza regional ante el hombre humilde de provincia que logró con esfuerzos llegar a uno de los puestos más importantes de la vida política nacional. Obra que demuestra el claro ejemplo reducido de las posibilidades de sobrevivir en ese momento por medio del cine, y con historias que tocaron al corazón de los asistentes, y ante todo vinculantes a su cotidianidad sociocultural, lo que seguramente en otros espacios, y necesidades, no hubiera trascendido.

Camilo Torres: la urgencia histórica en la memoria del guerrillero caído

El 15 de febrero de 1966 muere en combate Camilo Torres Restrepo[46], ese mismo año, Diego León Giraldo realiza su primera obra fílmica ante la urgencia del acontecimiento dedicada a la figura política del cura guerrillero caído en combate, iniciando a rodar la misma fecha del suceso, y estrenándola el 10 de abril en la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional. Articulado como un documental salido de las entrañas de la universidad, utiliza una serie fotografías de los archivos fotográficos de los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador*[47], algunas vinculadas a la Violencia partidista de mediados de siglo, y que sirven como abrebocas del duro mensaje político que desea proyectar al mezclar la fuerza de la imagen con la armonía festiva estilo papayera.

La realidad política colombiana y sus luchas estudiantiles como telón de fondo ponen el rostro de Camilo como factor central del cortometraje: su discurso como sacerdote, activista político y mentor estudiantil atraviesa el

46 Nació el 3 de febrero de 1929 en Bogotá y falleció en Patio Cemento Santander. En 1947 entró a estudiar derecho a la Universidad Nacional, en septiembre del mismo año decide la vocación sacerdotal desde la comunidad de Santo Tomás, permaneciendo durante siete años hasta ordenarse como sacerdote el 29 de agosto de 1954. Viajó a Lovaina –Bélgica– con el fin de adelantar estudios en sociología, obteniendo su título en 1958 con la tesis "Una aproximación estadística a la realidad socioeconómica de Bogotá". Regresó al país en 1959, siendo nombrado capellán de la Nacional y profesor de la Facultad de Sociología. Su trabajo sociopolítico en el territorio nacional, además de su vinculación a algunas organizaciones, le trajo constantes problemas con las altas jerarquías de la iglesia colombiana, hasta su abandono del sacerdocio en 1965 y su inmediata incorporación al Ejército de Liberación Nacional –ELN–, muriendo en febrero de 1966 en combates con el ejército nacional. Ver la biografía de Joe Broderick Camilo Torres, el cura Guerrillero, publicado por al editorial Grijalbo en Barcelona, 1977.

47 Según datos Enrique Santos Calderón, en el prólogo del libro de Diego león Giraldo "el cine como testimonio", titulado Del "*Camilo*" a "*Drogombia*", él hizo la gestión para facilitarle estos archivos fotográficos. De este documento resalto también el comentario: "El suyo era hacer una película sobre Camilo. Y, blandiendo su cámara Bell and Howell de 16 mm ("decomisada", por supuesto, en alguna "expropiación revolucionaria" a la burguesía intelectual").

sentido discursivo que desea el autor plasmar para el momento histórico por el significado mediático de su muerte y la segura difusión en diversos medios del panorama social en el que está inmersa la vida pública de Torres y su legado revolucionario.

Una serie de particularidades se observan en el relato de este documental:

- La voz en off de un narrador que lee un texto que resume en simples palabras la historia del país en dos momentos: la conquista y la violencia.
- El cuadro en negro en pantalla como símbolo de duelo.
- La marcha militar, el redoble del tambor, los tiros de fusil.
- La canción de Víctor Jara "Cruz de luz", melodía que ostenta cierta exaltación a la figura del cura revolucionario.
- Los grabados de artistas como Pedro Alcántara Herrán.
- La vida cotidiana bogotana en el centro mientras algunos transeúntes leen la noticia de la muerte del "sacerdote guerrillero", y el periódico como metarrelato de una historia.

Fotograma del documental **Camilo Torres Restrepo** *(*Diego León Giraldo, 1966*)*. Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

- Los archivos como dispositivo de memoria en acción transversal con la narración que agita la crítica del realizador.

- El entierro simbólico y el cementerio central de Bogotá a modo de espacio público inequívoco de muerte y recordación que ya el documental nacional había configurado en otras obras como lugar de recordación de personajes de la vida nacional, entre otros Uribe Uribe, Gaitán y los muertos del 9 de abril.

- Las protestas estudiantiles y los disturbios con las fuerzas policiales.

- Música barroca que contextualiza su actividad litúrgica.

- La estatuaria republicana en la figura de Antonio José Sucre, extraña metáfora que resignifica un espacio de acción docente del sacerdote.

- Su paso por los claustros de la Universidad Nacional.

- Los textos académicos como ejemplo de la labor política y social de Camilo.

- Diversos rostros en consonancia con actividades de su trasegar político y público que se empalma con parte de una crítica al Estado a través de su voz.

- La indirecta acusación al General Álvaro Valencia Tovar como verdugo en el combate donde cayó Camilo.

- Imágenes en la guerrilla y una pregunta concluyente que cierra el círculo de este filme divulgativo, efectivo y urgente dirigido a la indagación sobre el cadáver del guerrillero y la necesidad de ir a buscarlo (Giraldo, 1991, 49-59).

Partiendo de los elementos expuestos podemos discutir con los ojos del presente el valor de este documental como factor y resultado de un momento crucial en la historia de Colombia en esa periodización que Martínez Pardo ubica entre 1960-1971 y que posiciona como aquellos años donde "se piensa en cine", señalando este documental como un trabajo de "texto verbal que explica toda su significación, dando como resultado la simplificación agitacional carente de menor análisis" (Martínez, 1978, 241); partiendo de esa sentencia, seguramente este documental lo que menos esperaba era poner el acento sobre el análisis categórico de la figura de Camilo Torres en sus diversas acciones, pasa más por el apuro de encumbrar al personaje revolucionario y alejarlo del olvido institucional, por eso la cantidad de recursos narrativos que usa y el montaje como acto político de enunciación independiente de sus dificultades narrativas.

Siguiendo la estela de la crítica en la revista *Ojo al Cine* nº 1, encontramos otra valoración de la obra advirtiendo que es "la primera apertura de un cine que con la óptica de desenmascarar al sistema, nos entrega en blanco & negro y 16 mm, la presencia del hecho" (Mayolo y Arbeláez, 1974, 22); ese destape del régimen suma como valor agregado a la importancia del cortometraje documental, un punto de significación que logra la inmediatez de los hechos y el discurso sociocultural del momento, pero que se cruza críticamente con lo que Martínez piensa en el sentido práctico del uso de ciertos recursos que no son acertados en la obra, partiendo de la "concepción apologética y ausencia de análisis crítico" y la banda sonora como glorificación del biografiado, conclusiones directas que suman a lo que llama cierta sobrevaloración del corto: "No importa que no haya análisis y que no haya cine. En el fondo es la nostalgia por el absoluto: se ha destruido el absoluto de la bondad y de los llamados valores humanos para erigir uno nuevo, el crítico, al cual hay que someterse so pena de ser reaccionario" (Martínez, 1978, 274).

Se trata de una pieza documental de cine militante, marginal en su esencia que pone en consideración algunos elementos trascendentales en la forma de intervenir y llevar las obras por el mundo de la exhibición, por fuera de circuitos oficiales que se explican acertadamente como detonantes de la aparición de este trabajo:

> Por estas fisuras, el establecimiento perdía el control absoluto ejercido sobre canales y contenidos de la información, en espacios críticos para el poder –el aula, el barrio, la fábrica. Perdía también la iniciativa sobre narrativas y lenguajes. Trabajos que desafiaban el discurso oficial, y se convertían –además de su invaluable valor histórico– en auténticas piezas contrainformativas. Gestaban la creación de un público no supeditado a la acción o al melodrama, alrededor de los cineclubes. La maniobrabilidad del formato 16 mm facilitó a un más este trance (Becerra, 2016, 224).

El formato fílmico, los espacios de representación casi clandestinos ante los destinos de otras obras que se posicionaban a través de escenarios ya regulados, posibilitó que **Camilo Torres Restrepo** se movilizara como un cortometraje de intención política que denunciaba con la brevedad y premura de su propia impronta, las posibilidades revolucionarias de un personaje que para su época era ejemplo de lucha revolucionaria, clara realidad del paso de la "comodidad" de un poder eclesiástico y académico desde la capital colombiana, a las vicisitudes de la lucha armada guerrillera llena de clandestinidad, heroísmo y simbolismo.

Camilo el cura guerrillero o todos "los Camilos construidos"

El inicio de este largometraje documental realizado por Francisco Norden en 1974 pone de entrada a Joe Broderick como punta de lanza que contextualiza, tal cual observador, lo que él denomina el "drama de Camilo", dándole al espectador –seguramente pensado para un público extranjero– un mirada panorámica de nuestro devenir histórico, enfocando en los acontecimientos de la Violencia y sus consecuencias, y teniendo como una de sus tesis que a Camilo Torres no "solo hay que verlo como el producto de una situación históricamente violenta, sino también de un momento de la historia de Colombia y de Latinoamérica en la cual mucha gente vio en la guerrilla el único camino para la conquista del poder"[48].

A la par que tenemos al biógrafo, vemos complementariamente imágenes de apoyo que impactan y sustentan sus datos, conectándose con otro tipo de registro fotográfico cercano al álbum familiar, mezclando la privacidad y los encuentros con la oficialidad estatal hasta un primer plano de Camilo Torres con gesto adusto que se va difuminando como acto introductorio a los ejes centrales que el autor traza. Tratándose de una película intencional desde el círculo social y político que rodeó al personaje, y de las diversas posibilidades que podemos vislumbrar sobre su accionar en el entramado de la vida pública colombiana.

Los objetos de análisis están situados con el recurso de la entrevista a personajes reconocidos de la vida intelectual nacional, amigos, audios del biografiado, espacios cotidianos de Bogotá, escenas del documental de Diego León Giraldo, y una división que ubica al espectador en espacio y tiempo del recorrido vivencial del protagonista:

- *La iglesia colombiana*: la acción del sacerdote que decide ir más allá de su lucha por la vocación católica, contextualizado a partir de la concepción teológica resultante del concilio ecuménico de Papa Juan XXIII, y los desarrollos revolucionarios de algunos sacerdotes que vieron más allá de su sentir sacerdotal, más la crisis social por los altos índices de desigualdad en nuestro país, plantean en este documental cierta ruptura con el sacerdocio, lo que llama uno de ellos "claustrofobia ideológica". Situación puesta de manifiesto en algunas reflexiones de los altos representantes de la curia nacional hasta el punto de definir el "fracaso

48 Joe Broderick empezó a escribir la biografía en el año 1969, y la publicó en 1975.

cristiano del capitalismo"; concluyendo con la voz de Camilo notificando que es partidario de la expropiación de bienes de la iglesia así no se diera ninguna clase de revolución.

- *-El cura Camilo*: El anecdotario de Luis Villar Borda y Gabriel García Márquez, marcan una diferencia en relatar algunos episodios de la vocación al sacerdocio.

- *-Influencias*: mención directa a las relaciones entre Isabel Restrepo de Torres y su hijo Camilo, relato eficaz de Joe Broderick que posiciona otro personaje en la vida del sacerdote durante su estancia en Francia, su amiga Marguerite-Marie Olivieri.

- *-En la universidad*: se contextualiza desde el año 1960 al fundar en la Universidad Nacional la Facultad de Sociología, manifestando sus encuentros en el álgido momento coyuntural estudiantil y sus posiciones encontradas con el establecimiento eclesiástico.

- *-Los años 60*: La revolución cubana, el frente nacional, las huelgas estudiantiles en Santander, las disidencias partidistas del liberalismo, la relación de Camilo y Jaime Arenas a quien considera uno de los entrevistados como "revolucionario fracasado", son temas soportados con el archivo y algunas declaraciones. Retomando la visión política en perspectiva de representantes variopintos de la política nacional, y la instalación de la plataforma del *frente unido,* conexión directa con otra parte del largometraje en el que se formula la pregunta ¿Camilo marxista?

- *-La dispensa*: la separación del sacerdocio por estar en líneas diferentes del sentir de la vocación católica y su acción política definen este momento de la vida de Camilo, el cual acertadamente se acompaña de su voz cuando narra su encuentro con el cardenal Luis Concha Córdoba y las decisiones que derivan de sus posturas.

- *-En la guerrilla*: el desarrollo de los acontecimientos que hacen de su entusiasmo por la vida guerrillera una realidad se explica y lleva al punto central de su deceso, conectándose de forma efectiva con diversos puntos narrativos.

- *-El mito*: el pasado y presente que implica el personaje histórico se presenta como detonante de su actividad revolucionaria: antecedentes, propuestas, realidades, problemas.

Las partes que componen esta película difieren en su contenido ante la profundidad de los temas, por ejemplo, en la simpleza y rapidez con que se analiza si Camilo Torres era o no marxista y lo que esto significaba en su accionar político, o en su escueta conclusión sobre la posición de convertirlo en mito; aunado a los argumentos dispares entre los entrevistados que caen en la complejidad de hablar –guardando la distancia– de aquel que conocieron en los espacios de encuentro y discusión, y que se nos presenta complementariamente con el ensueño de un a voz revolucionaria que discute y plantea desde su pasado, lo que dejó en vida.

Entusiasta, Hernando Valencia Goelkel cita que este filme es la "primera obra importante que produce el cine nacional", vinculante a un desarrollo

Fotografía tomada del *Periódico Occidente.* (3 de mayo de 1974, Cali). Archivo: Yamid Galindo Cardona.

Facsímil del aviso de prensa, promocionando la película que originó el motín en el teatro Calima de esta ciudad.

intelectual que emergió a mediados del siglo XX, incluyendo el devenir del *Cine club de Colombia* y la revista *Mito*. El crítico hace una mención directa al cine que se realizaba en el país en ese entonces, al escape por el cortometraje signado por los problemas técnicos, presupuestales y de mercado, aclarando que Norden logra con el documental un largometraje de factura altamente profesional, más allá de un cine de buenas intenciones, y ante todo una obra de relevancia política (Valencia, 1974, 179).

Los párrafos que enlaza Valencia Goelkel están sustentados en el conocimiento de nuestra sociedad y sus conexiones con la cultura capitalina, por eso la perspicacia con que aborda algunos ejes centrales de la cinta, poniéndola en acertado diálogo con el panorama del documental desde ámbito internacional con el denominado "cine verdad", que según él va en decidida contravía a este concepto, junto algunas referencias a cineastas desde el uso de los actores, y lo que esto significa en el trabajo que reseña, donde la fuerza de los argumentos, sin esquemas, sin narrador, sobresalen por sí mismos.

Sin embargo, y teniendo en cuenta que al analizar este filme debemos penetrar el lado político de nuestras imágenes en movimiento, es notoria la posición de Valencia en tal vez uno de los aciertos centrales de la película:

> Los políticos, invariablemente, trasladan al espectador a regiones no soñadas (ni por el siglo XVIII) de tolerancia, de indulgencia, de serenidad. El film es una antología de sonrisas: sonrisas liberales (Gómez Hurtado, López Michelsen, discrepancias de opinión), sonrisas superiores y sabias (Montaña Cuellar), sonrisas cicateras sin despliegue de dentadura (Gilberto Vieira), sabia y ancha sonrisa en el invierno del patriarca (¡qué título para una novela!) de Gustavo Rojas Pinilla. Los rostros recalcan lo que implícita o explícitamente está en las palabras: si nos hubiera hecho caso, si no hubiera sido díscolo, si no hubiera estado mal aconsejado. Si, si, si: el condicional reiterado tantas veces, amasado en la conmiseración, macerado en la fatuidad. ¿Por qué, por qué tomó Camilo Torres las cosas tan a la tremenda? (Valencia, 181).

Antología de sonrisas heterogéneas que median con sus sentencias posibilidades indefinibles en la vida de Camilo, cada uno desde su área de afinidad partidista, cada uno con sus formas de entender la historia y el devenir del país que gobiernan y desean presidir; por eso el resultante de la pretenciosa seguridad con que reafirman su postura ante el personaje por el cual les indagan, allí

en esa amalgama de pensamientos, se muestra al país oficial, tan distante de las realidades nacionales, regionales y locales al que Camilo con su trasegar sociológico supo identificar y sentir, el que vemos escuetamente en este texto filmado.

En el número 2 de la revista *Ojo al cine,* en su sección de estrenos, leemos una serie de opiniones que pone sobre la discusión el contenido y objeto de exhibición de **Camilo el cura guerrillero**, tildada de ser una película de análisis "Freud-cristiano, además de burgués, sobre el pobre Camilo entregado a la causa de la Santa Misión"; aprovechada por el director para realizar una cinta política en conexión con la aceptación del público con este tipo de obras; al uso mediático de la figura del sacerdote; al considerar este documental como "la versión oficial" que se quiere imponer sobre la historia y el país y ponderar el acertado método de la entrevista dentro del cine comercial nacional, cruzando este dato con la obra de Marcel Ophuls **La tristeza y la piedad** –1969–, haciendo ciertas comparaciones con disímiles resultados:

> De esta manera se trata de truncar el contenido del pensamiento político de Camilo al presentar un Camilo falso: Camilo no es lo que sus amigos o allegados piensan de él. Camilo es un fenómeno que solo se lo puede enfrentar como ente político, teniendo en cuenta sus estudios y escritos con los que acrecentó el bagaje ideológico de la sociología política colombiana. Enfrentarse a Camilo es, por eso, un problema político, cuya solución no se da cuando se vuelve intocable, cuando se le mitifica o canoniza, sino, por el contrario, en la medida en que se recoja su pensamiento revolucionario, en la medida en que se explore la permanencia de su pensamiento como arma correcta para aplicar a la realidad (Arbeláez y Mayolo, 1975, p. 83).

Fotografía tomada del *Periódico Occidente.* (3 de mayo de 1974, Cali). Archivo: Yamid Galindo Cardona.

Motín
En el teatro Calima por una película

Los autores, quienes ya habían abordado una primera crítica en torno al cine colombiano, asumían esta obra en contexto a los acercamientos realizados a la figura de Camilo desde el audiovisual, y con cierto acento antiestablecimiento; asimismo, los jóvenes cineclubistas veían en esta caracterización documental un alejamiento político y militante que "vulgarizaba" el pensamiento y obra revolucionaria de Torres, incluyendo la necesidad de descategorizarlo del "mito canonizado" e intocable en sus formas de pensar, escribir y trasmitir sus reflexiones sociopolíticas.

Sumado a esta posición política ante los contenidos del largometraje, Arbeláez y Mayolo ponían como ejemplo el motín "no solo de tipo político, sino también de desesperación cinematográfica", causado en el teatro Calima de la ciudad de Cali el primero de mayo de 1974 por la exhibición de este filme que según la nota periodística, en palabras de la gerente del teatro, se dio porque los enardecidos espectadores no se identificaron con el argumento de la película, aspirando "ver a un cura guerrillero dando bala a diestra y siniestra y cometiendo toda clase de depredaciones" (Occidente, mayo 2 de 1974).

Fotografía tomada del *Periódico Occidente* (3 de mayo de 1974., Cali). Archivo: Yamid Galindo Cardona.

Un operario del teatro Calima, cuando mostraba a los reporteros de este diario las butacas que los revoltosos destruyeron, como señal de protesta por no haberles gustado la película "Camilo, el cura guerrillero". (Foto Gustavo Gómez de OCCIDENTE).

En su nota sobre la selección a las 10 películas del siglo XX en Revista Credencial Historia, Martínez Pardo sintetizaba la facilidad de hablar de esta película después de tanto rollo recorrido y la posiciona como obra en la "cual se construyó un relato fílmico que enriqueció los debates políticos de la época" (Martínez, 1999, p. 51). Veinte años antes en su texto sobre la historia del cine colombiano, el autor hace una rigurosa reflexión en torno a la cinta desde las críticas del período de realización, y a ciertas situaciones que se expusieron vinculadas más al rumor que a la realidad del proceso de producción y exhibición, en cuanto a su resultado anota:

> El aporte de Norden en "Camilo" es no solamente en cuanto al análisis de la interpretación de la historia y de nuestra clase dirigente, sino en cuanto al cine. Llena la película de palabras sin el miedo que suele provocar esta a quien piensa en hacer lenguaje cinematográfico, y sin apoyarse en ella como único elemento de significación. El problema no es cuantitativo, de mayor o menor número de palabras, sino cualitativo. En "Camilo" la palabra no significa directamente al personaje, aunque cada entrevistado trata de hacerlo. Esos esfuerzos chocan entre sí para invalidarse o complementarse mutuamente. Esa articulación de las intervenciones es lo que construye las significaciones: la complejidad de Camilo y la caracterización del grupo social que trata de definirlo (Martínez. 1978, p. 368).

La palabra cobra trascendencia en esta película en la definición de su eficacia y referencia de un momento histórico y complejo de retratar, cuyo polémico personaje es centro de atención, y de reciente intervención en el devenir del pasado; a pesar de lo discutible que puede ser la creación artística a través del lenguaje cinematográfico, y los elementos discursivos que usa, vigentes en ese momento y ante todo polisémicos en referencia a los diversos "Camilos" que se descubren y valoran según sus ritmos, incluyendo los de las imágenes fijas y en movimiento, y en menor medida las de sus disertaciones.

En la versión periodística elaborada por Francisco Norden para la Cinemateca Distrital de Bogotá en los *Cuadernos de Cine Colombiano* nº 3 –septiembre de 1981–, el director hace una serie de comentarios sobre los entrevistados, la objetividad de su trabajo, su relación con Camilo, y lo que tal vez percibió con respecto a la "falta de interés visual" que algunos le criticaban, poniendo acento sobre su relación con Gustavo Nieto Roa y la directriz de filmar siempre planos medios sobre los personajes y sin variaciones en el zoom.

Otros puntos de vista son enfocados en una entrevista del año 2012 donde la posición de Norden se acentúa sobre el haber realizado una película biográfica por fuera de cortes partidistas, acción que duró entre tres y cuatro años en

empalme con su exhibición, y con un referente ya citado como fue la obra de Marcel Ophuls. Aludiendo a algunas referencias ya analizadas en esta intervención, los entrevistadores posicionan la cinta como una obra coral con una visión panorámica del país que hoy día puede verse desde otros puntos de vista, los cuales podemos asentir están por fuera del acucioso momento donde la política marcaba territorio y virulentamente se medían las películas desde dogmáticos posicionamientos intelectuales. Norden explica:

> Podría decir que todo cabía en una página, era un esquema temático; la familia, la juventud, la iglesia, la guerrilla, por capítulos, eso no puedes hacerlo muy detalladamente en un documental. Según mi concepción y como he tratado siempre los documentales, más que un esquema definido es ir buscando teniendo muy claro qué se quiere. Y luego viene el montaje, que es como hacer una escultura de arcilla, vas pegando los pedacitos de barro (Rojas y Gaviria, 2012).

Una referencia importante de este texto es explicar que inicialmente el largometraje **Camilo el cura guerrillero** tuvo una duración de 96 min., pudiendo ver en la actualidad 51 min., ya que se hizo una versión internacional de menor duración que fue comprada por la distribuidora New Yorker, sacando algunos cortes, y sumándole la acertada introducción de Broderick sobre la historia del país[49].

El amplio abordaje crítico que podemos encontrar sobre este documental deja vislumbrar su importancia dentro del esquema histórico de nuestro cine, valor agregado que resignifica desde el presente esas opiniones en función de conectarlas, evaluarlas e interpretarlas en esa relación complicada del cine y la historia. Ajustándonos en la distancia, y comparando las imágenes que tenemos ante nosotros con la obra de Norden, podemos enganchar el análisis del documental **Sans Soleil** –1983– de Chris Marker que lo ubica como obra que tiene esa función de ser una "reflexión sobre las posibilidades de la memoria y la historia, la experiencia personal y los acontecimientos generales y, por supuesto, las relaciones entre ambos" (Rosenstone, 1997, p 115-116); clave en tres partes que definen a **Camilo el cura el guerrillero** al poder situar con innumerables opciones una historia de vida en el marco general de las vicisitudes y recuerdos de los entrevistados en el contexto colombiano; en conclusión, olvido y memoria

49 Esos minutos que no vemos en las copias actuales nos lleva a la pregunta ¿Cuándo podremos ver el resto del documental? Con esa visualización venida de la entidad que resguarda esta obra, tal vez podríamos obtener con las referencias periodísticas y las imágenes que se usan para conectar esas reflexiones, más puntos de vista en torno la figura de Camilo, y la puesta en escena del director en su forma de atar los hilos polémicos y políticos del cura guerrillero.

que problemáticamente puede ser selectiva y acomodada a intereses de representación política, claro síntoma de un momento histórico.

Podemos asentir que tenemos dos documentales en contravía histórica, iniciando con esa particular referencia a nuestro cine en la obra de Georges Sadoul donde el **Camilo Torres Restrepo** de Diego León Giraldo se encumbra a partir de un texto de Carlos Álvarez: "marca el primer intento de tomar un hecho decididamente actual, e insertado de lleno en la problemática colombiana a su más alto nivel de compromiso: la lucha de liberación nacional" (Sadoul, 1972, p. 582); texto que se encuentra en un escueto ensayo contextualizado del cine latinoamericano que deja incertidumbres ante la ligereza de diversas apreciaciones en torno al cine nacional.

Álvarez abanderó en Colombia el denominado *cine de urgencia*, "el que se hacía para enfrentar problemas inmediatos y contribuir con ellos a la formación de conciencia de los espectadores", posicionamientos teóricos y prácticos que el director colombiano ponía sobre el relieve de nuestra cinematografía nacional en aspectos coyunturales como el *cine político;* el tiempo de duración en *4 minutos* en clara distancia técnica y de metraje con otros cines del hemisferio; en las *mínimas condiciones* de realización; en ser únicamente *documental*; y en pensarse siempre a futuro en cambiar hacia un cine *dialéctico*. Temas que entraban en diálogo directo con otras cinematografías nacionales y con argumentos similares a las tesis de Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio García Espinosa y su manifiesto *Por un cine imperfecto*; en resumen, el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (León Frías, 2013, p. 181-182).

Siendo dos documentales que tienen el mismo objeto de estudio e intervención, sus caminos son diferentes en aspectos de difusión y mensaje político. Si en uno los apasionamientos devienen de la denuncia y exaltación ante las consecuencias de una decisión sorpresiva del paso de Camilo de sus funciones eclesiásticas y académicas hacía a la subversión; en el otro la decantación es privilegiada en la palabra sugestiva y hasta pedante de quienes lo conocieron y pueden hacer acotaciones de ¿quién fue?, ¿cómo actuó?, ¿qué pudo ser?

Los parecidos son inmediatos ante el uso de los registros fotográficos, y el aprovechamiento que hace Norden del corto de León Giraldo, coincidiendo inclusive en el uso a primer plano del rostro de Camilo muerto, ese "cadáver exquisito" explotado que es titular de prensa "vendiéndose como pan" en una de las imágenes del centro bogotano, y que se aplica para enfatizar la figura martirizada del líder político, igual de eficaz en el presente, tal cual lo fue en los años 1966 y 1974, llegando a la vulgarización de su rostro a manera de ejemplo para sus verdugos en consonancia con sus acciones militares de parte del Estado,

igualmente como la de sus seguidores que la posicionan emblemáticamente en sus arengas discursivas. Los dos casos pasan por esa particular forma de reivindicación, situación igualmente usada en el final del documental **La hora de hornos** –1968– con las imágenes del Che Guevara abatido, y en varios planos.

La contravía histórica de estos documentales es un gran ejemplo de la agitación política en los años de su realización. Siguiendo dos categorías, ubicaríamos al **Camilo Torres Restrepo** de Diego León Giraldo como *documental de denuncia*, siendo una "de las vetas más profusas, aunque notoriamente afectada en muchas de sus expresiones por el afán llanamente propagandístico o impugnador, con verbo encendido, abundancia de carteles y marchas, fotos fijas o material fílmico de archivo" (León Frías, p. 299); por su parte Francisco Norden pone su acento en **Camilo el cura guerrillero** sobre lo que este autor denomina el *collage político*, pensado y adaptando el concepto en la amalgama de entrevistados que desde vertientes opuestas pueden armar un escenario antípoda, claro y difuso del biografiado. Así, tenemos dos resultados y un solo ser retratado[50].

María Cano: las vicisitudes de una revolucionaria en el olvido

Durante los años veinte en Colombia el panorama político se manifestó por los problemas de la tierra, los indígenas, los obreros, la conexión de las regiones, la adecuación político-administrativa y social del país al nuevo statu quo, y el imperialismo. En este último caso, se refleja un hecho en particular, el *tratado de amistad* del 6 de abril de 1914 "en el que se aceptaban los hechos y consecuencias

50 Partiendo de algunas notas y referencias de los autores citados con respecto a los documentales de Camilo Torres y recientes búsquedas, citamos otras obras: en 1965, es filmado y entrevistado por Jean-Pierre Sergent y Bruno Muel, trabajo que fue estrenado junto al documental *Rio Chiquito* sobre las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC). Arbeláez y Mayolo citan que en 1969 productores italianos realizaron una cinta con actores colombianos titulada *La inmortalidad* dirigida por Paulo Brescia, la cual giraba sobre una confusa trilogía sobre Camilo estudiante, sacerdote, guerrillero. De Carlos Álvarez *Introducción a Camilo* en 1978. En el 2016 tenemos dos trabajos documentales que conmemoran los cincuenta años de la muerte de Camilo Torres, se trata de *El rastro de Camilo* realizado por Diego Briceño Cruz en el año 2016; y *Camilo más que un cura guerrillero*, de David Guevara. Además de estar en proceso la adaptación la biografía de *Camilo el cura guerrillero* escrito por Joe Broderick, sobre esto dice en la Revista Arcadia –febrero de 2016–: "Yo me gané una beca de Proimagenes para hacer el guión. Se va a hacer una mejoría al texto con los estímulos del Ministerio de Cultura y con ese recurso se va a hacer una película sobre la vida de Camilo Torres. Se llamará *Camilo*. Aún no sé quién quisiera que la haga. Toca mirar quién se interesa. Una cosa es el guión, otra cosa es el director y otra distinta es el productor que puede conseguir el dinero para hacer la película". Según datos de algunos asistentes al pitch, se tratará de una historia enfocada en la noche anterior o los momentos previos en que Camilo decide irse a la guerrilla.

del despojo de Panamá aun con la supresión de la cláusula del *sincere regret,* que debió haber figurado y se suprimió en la declaración del gobierno de los Estados Unidos"; también a la entrada de capital americano que estimuló la dependencia, la explotación y legislación de hidrocarburos e indirectamente las intervenciones de los norteamericanos en Centroamérica, y en los denominados enclaves del banano, platino y oro en nuestro país (Uribe, 1991, pp. 35-37).

Teniendo en cuenta estos asuntos de la vida nacional en el contexto sociopolítico que significaba la decadencia de los gobiernos conservadores venidos del siglo XIX, y el intenso desarrollo de la lucha por los derechos laborales en diversos sitios del país, es que la lucha y travesía de María Cano[51] se ve representada. Dos características son valoradas, la de ser líder de las banderas revolucionarias en un espacio netamente machista y conflictivo, su retiro obligado de las actividades sindicales por persecuciones políticas del Estado, y la más drástica de todas por parte de círculo social antioqueño por considerarla salida de las buenas costumbres y la moral privada y pública.

La escasez de obras biográficas sobre el papel de las mujeres en la vida social y revolucionaria del país ha sido visible en su representación cinematográfica. Sin embargo, con **María Cano** –1990– de Camila Loboguerrero, pareciera que esa invisibilización fuera desestimada por la fuerza de sus imágenes en el presente, y esa recurrente invitación que tiene su autora para explicar y poner en contexto lo que significó hacer esta película en el periodo de la "Compañía de Fomento

51 La líder política María de los Ángeles Cano Márquez nació en Medellín el 12 de agosto de 1887, fue conocida como "La flor del trabajo" por liderar en Colombia movimientos revolucionarios en los sindicatos obreros del país en los años veinte. Perteneció a una de las familias más prestantes de Antioquia, su familia era de pensamiento libre y de formación intelectual, fue una mujer autodidacta y reconocida por su capacidad oratoria con las masas. Como lo describe su compañero de revolución Ignacio Torres Giraldo en el libro María Cano, mujer rebelde: "En 1926 María Cano cifraba la rebeldía de las masas, el pensamiento histórico de una etapa de fuertes convulsiones sociales y políticas, de lucha a muerte por libertades públicas y los derechos humanos, de formidables huelgas y brotes de insurrección armada". Participó en diferentes giras por el país donde promovía los derechos de la comunidad obrera con el apoyo del Partido Socialista Revolucionario, elegida representante de los Congresos Nacionales Obreros. María Cano realiza siete giras políticas por el país hasta 1929, año en que sucede la masacre de las bananeras, donde ella y varios líderes políticos del movimiento son arrestados a causas de la *Ley Heroica* que se dictó para la época, esto causó la decadencia del Partido Socialista Revolucionario y por ende la de su carrera política, llevándola a trabajar como obrera en la imprenta departamental entrando en el olvido de nuestra historia hasta su muerte el 26 de abril de 1967.

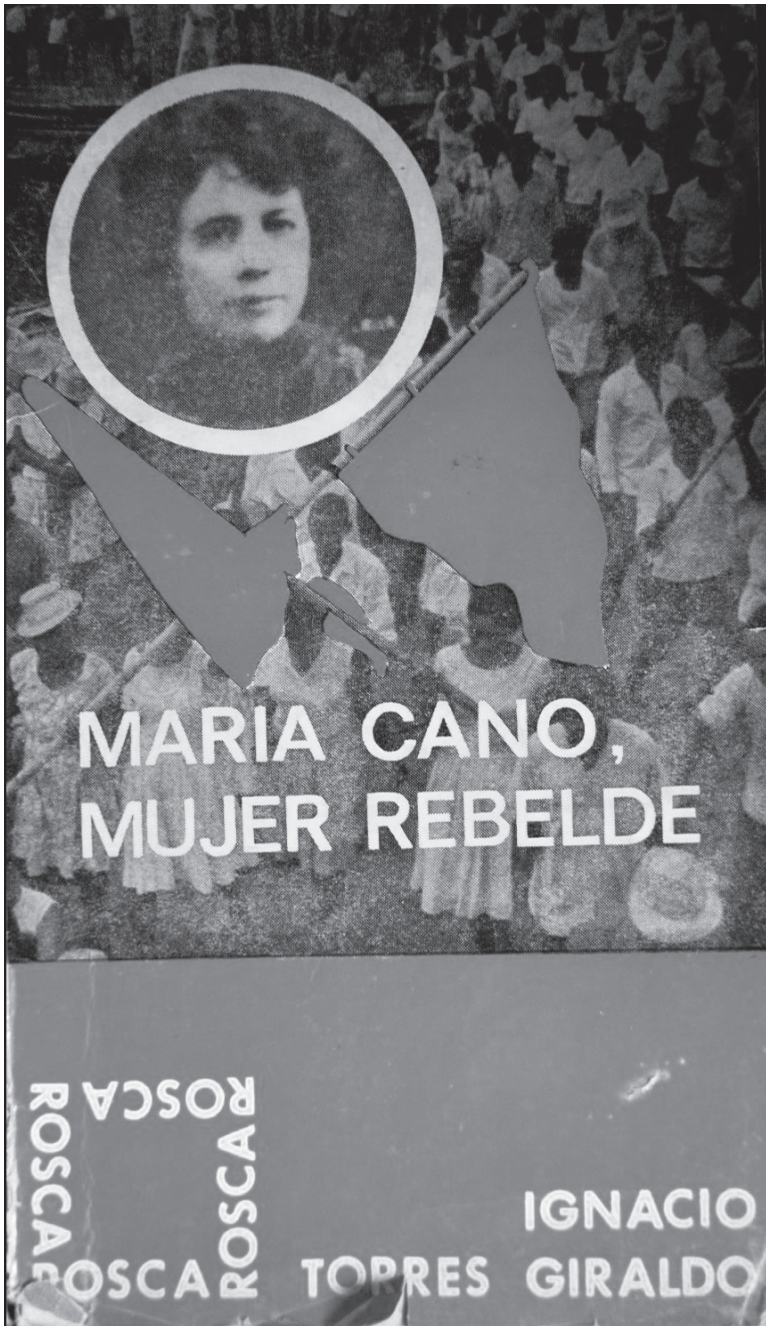
Cinematográfico, Focine"[52], y el por qué despierta cierto espíritu de valor histórico ante viejos y nuevos espectadores, teniendo la posibilidad de reactivar el dispositivo de nuestro pasado a través de la visualización del contexto político de la segunda década del siglo XX, y las idas y venidas que eso significó en relación a la lucha obrera y el tipo de plataforma y formación que derivó de su trasegar por diversos sitios geográficos del país.

A su regreso a Colombia en los años setentas –luego de observar y vivir las manifestaciones del mayo parisino de 1968– , Loboguerrero se encuentra con el libro de Ignacio Torres Giraldo "María Cano, mujer rebelde", texto que distingue la actividad política y revolucionaria de la *flor del trabajo*, primera lectura e insumo de lo que fuera posteriormente su largometraje con una extenuante investigación junto a Anabel Torres, Beatriz Caballero y Martha Helena Restrepo, revisando documentos de su accionar íntimo y público, además de conocer las poblaciones por donde se movió la líder obrera con espacios donde se reconstruyeron escenas de época que según datos extraídos del *pressbook* contó con el manejo de más de 1800 extras en Salamina –Caldas–, Suárez, el Espinal –Tolima–, Ráquira, Villa de Leyva –Boyacá–, el río Magdalena, Bogotá y Sevilla –Magdalena.

Punto especial del filme son los asesores históricos que en buen número participan de la obra, notable en el orden eficaz de evitar anacronismos y buscar la cercanía de los sucesos con los documentos y las fuentes orales. Decisión clave que no solo debe quedar en la experticia de quien dirige o escribe el guion, sino en las posibilidades que brotan al querer trasmitir un hecho histórico sin las desviaciones que esto podría ocasionar al cambiar o posicionar la figura de quien se retrata biográficamente en función del presente y la opinión que resulta en los espectadores. Sin tratarse, en todo caso, de una expresión de autoridad o conocimiento, más bien en diálogo de concatenación académica y artística que dimensiona el resultado y sus búsquedas estéticas y narrativas.

52 Focine funcionó desde el año 1979, adscrito al Ministerio de Comunicaciones, según el texto de Pedro Adrián Zuluaga partiendo de los datos ofrecidos por el documental *De la ilusión al desconcierto de Luis Ospina*, 2007: "En sus tres lustros de existencia y bajo distintos modelos de apoyo, se produjeron 45 largometrajes, 84 mediometrajes y 64 documentales. El objetivo central de la política de FOCINE era apoyar la realización de largometrajes; para cumplirlo, en los primeros años otorgó a los productores préstamos blandos con recursos del Fondo de Fomento Cinematográfico cuyos dineros provenían del cobro del sobreprecio. En muchos casos estos préstamos, a pesar de sus condiciones, resultaban imposibles de pagar debido al bajo retorno financiero de las películas. La siguiente estrategia, entonces, se orientó hacía los llamados préstamos especiales, en los que la garantía solicitada a los realizadores, para no afectar su patrimonio personal, era el negativo de la película. En sus últimos años, Focine se convirtió en productora". Tomado del catálogo: ¡*ACCIÓN*! *Cine en Colombia*, Museo Nacional de Colombia, octubre 2007, enero 2008, Bogotá.

Portada del libro *María Cano mujer rebelde* de Ignacio Torres Giraldo, 1972. Archivo Yamid Galindo Cardona.



De entrada, la película nos pone en contexto con la situación política de la que sería la última década de hegemonía conservadora venida desde la constitución de 1886, y una serie de fotografías del momento con la clase trabajadora como protagonista:

> Los años veinte fueron la danza de los millones, fruto de la indemnización por Panamá y la política de endeudamiento externo, con el fin de realizar grandes obras de desarrollo.
>
> Una gran masa de trabajadores tuvo que enfrentarse a las condiciones heredadas del régimen colonial, con jornadas de (16) diez y seis horas diarias, bajos salarios y ausencia de prestaciones sociales.
>
> Es la década de las grandes huelgas; braceros, textileras, ferrocarrileros, trabajadores de barranca y la zona bananera.
>
> A la cabeza de estos movimientos estuvieron Raúl Eduardo Mahecha, Tomás Uribe Márquez, Ignacio Torres Giraldo y María Cano, destacándose ella como el símbolo de la rebeldía.
>
> María recorrió el país en siete giras, con su voz de aliento e inconformidad, poniendo en jaque al gobierno Conservador y sentando las bases del actual régimen prestacional.

El año que nos trae la figura envejecida de María Cano es 1963, con una escena conflictiva entre el achaque de Carmen Luisa Cano –conocida como "La Rurra"–, y la actitud de Ignacio Torres Giraldo como mediador de esa situación, pasando a un flashback que nos transporta a la Medellín de 1925. Las claves del momento social obrero son expuestas en la invitación de Tomás Uribe Márquez a María, elevadas a cambiar la caridad por acciones directas como la "lucha por una sociedad más justa sin pobres ni ricos", frase vinculante a la escena que posiciona a la protagonista como líder ante un inminente desalojo familiar por parte de las autoridades.

Los símbolos revolucionarios son expuestos de manera orgánica para el espectador y, sin lugar a dudas, sirven de reconocimiento para enfocar el tema central de la película: las banderas rojas y su alusión directa a la *revolución de octubre* de 1917; el discurso como elaboración académica que es ofrecido a María con elementos de la ideología política, y el análisis dialéctico de la sociedad con el materialismo histórico, desechado por ella porque lo más importante "es hablar sencillo, claro, como habla la gente", una muestra ejemplar del personaje y su

Pressbook de **María Cano** (Camila Loboguerrero, 1990). Archivo: Yamid Galindo Cardona.

distancia con el arribismo y la doble moral del periodo en la sociedad antioqueña; finalmente la bandera de los "tres ochos": 8 horas de trabajo, 8 de instrucción, y 8 de descanso, meta de los objetivos que se esperaban regularizar en el país.

La conexión con Torres Giraldo se da en 1926 en la ciudad de Cali, y las actividades periodísticas del líder sindical con su periódico "La Humanidad", año de preparativos para el III Congreso Nacional Obrero en el mes de noviembre en Bogotá, y la especial escena de recibimiento en la estación de la Sabana. Narrándonos la película algunos hechos centrales de dicha reunión que fue celebrada en contradicción total con el partido liberal. Mostrándonos la fundación oficial del "Partido Socialista Revolucionario", y el canto a unísono del denominado himno de los trabajadores reconocido como "La Internacional". También vemos las tensiones con el gobierno de turno y la toma de decisiones directas en contra de algunas reglamentaciones del Estado, incluyendo una cita con el ministro de gobierno, y la exigencia de libertad para algunos presos políticos.

Dos situaciones toman importancia en las siguientes escenas: primero, mientras recorren las calles del centro bogotano, los líderes obreros ven a un hombre humilde cargando sobre su espalda a otro de mejor vestir que parece pasado de copas, esa misma acción la volvemos registrar frente a una chichería, metáfora especial de "la explotación del hombre por el hombre", de la división social del trabajo y de las precarias distancias sociales puestas de manifiesto frente a las narices de los sindicalistas; segundo, el encuentro de los protagonistas a solas mientras llegan a la residencia donde se hospeda María, enfoque protector de Torres Giraldo que explica así en su texto:

> Desde su llegada a Bogotá, María me tomó como su égida, con el beneplácito de su bondadosa familia, y por ser necesario, debí ocuparme en pequeños detalles de su vida, de su comportamiento en el movimiento obrero ante sus directivas y sus dirigentes. Porque a pesar de la extraordinaria evolución de su estilo intelectual pequeño-burgués, le quedaban todavía actitudes bohemias y cierto exhibicionismo ajeno a la modestia, disciplina y respeto a las masas de los auténticos dirigentes proletarios. Invité, por ejemplo, a sus trajes cambiar." (Torres, 1972, p. 73).

La nota bienhechora de Ignacio es especial y tocada con sencillez en la película, incluyendo algunos rasgos de las dificultades de ser mujer en medio de actividades clandestinas y difíciles desde el ámbito político, además de los enfrentamientos vividos en cada una de las giras para enseñar y debatir temas concernientes a la organización sindical y a sus derechos ante las empresas, siendo significativa con las multinacionales norteamericanas en los casos de la Tropical Oil Company en Barrancabermeja, y la United Fruit Company en la zona bananera del departamento del Magdalena.

El contexto del periplo revolucionario a través de las giras puesto en escena en la película, incorpora acciones como la entrega de comunicados en la población de Sogamoso en 1926, y el desenlace ocurrido en Tunja; la censura a María Cano y los mitos que se ciernen sobre su figura y accionar en Medellín; su encuentro con Torres Giraldo en Cali, año 1927, y su incomodidad ante las relaciones maritales de su protector; la convención realizada en La Dorada mientras son encarcelados; la clandestinidad como vía directa a la zona de Ciénaga, y los hechos que se presentan como detonante del accionar de los líderes sindicales, síntoma inequívoco de la masacre ocurrida en diciembre del mismo año.

Pressbook de **María Cano** *(*Camila Loboguerrero, 1990*)*. Archivo*:* Yamid Galindo Cardona.

LA HISTORIA

Nueve años después de la revolución bolchevique, en el año de 1917, María Cano, nombrada por los obreros de Antioquia, Flor del Trabajo, fue en 1926, una de las fundadoras del Partido Socialista Revolucionario (P. S. R.), con Torres Giraldo –su gran compañero de toda la vida– Tomás Uribe Vargas, Raúl Eduardo Mahecha y el líder indígena Quintín Lame; en el mismo año, fue una de las primeras voces en América en protestar contra la invasión de los Estados Unidos a Nicaragua.

María Cano esgrimió por toda Colombia, *la bandera de los tres ochos*, que exigía para todos, *ocho horas de trabajo*, *ocho de descanso y ocho de instrucción*. Esta Ley fue aprobada en Colombia, en gran parte gracias a sus esfuerzos en el año de 1934, siete años después de que fueran muertos Sacco y Vanzetti por esa misma bandera en los Estados Unidos, y a seis de la matanza de las bananeras, en que fueron asesinados trabajadores de las grandes compañías del banano, historia narrada por Gabriel García Márquez en Cien Años de Soledad.

El P.S.R. se desbarata en el año de 1929, sus integrantes son encarcelados, se exilian o pasan a engrosar las filas del Partido Liberal, que vuelve al poder en 1930, después de treinta años de hegemonía conservadora.

El P.S.R. se convierte en el Partido Comunista (P.C.) del cual María Cano es marginada, por lo cual se va retirando de la vida pública, hasta recluirse como obrera de la Imprenta Departamental de Antioquia, y luego en la biblioteca de la misma Institución hasta el año de 1947, en el que definitivamente se aísla del mundo para encerrarse en su casa a leer novelas de detectives y gangsters. Torres Giraldo regresa de Linengrado, donde vivió cinco años de exilio, y se instala en Medellín, a finales de los años cuarentas, para trabajar como sastre y dedicarse a escribir.

María Cano muere en el año 1967, el mismo año que lo hace el Ché Guevara, olvidada del mundo. Torres Giraldo termina de escribir la biografía de ella (María Cano, Mujer Rebelde) un año después, y muere a los pocos meses.

Así se extinguió en el anonimato, la vida de esta mujer, quien fue uno de los primeros líderes sindicales de Colombia.

LA INVESTIGACION

Anabel Torres, Beatriz Caballero, Martha Helena Restrepo y Camila Loboguerrero, realizaron una investigación exhaustiva, tanto de la vida íntima, como de la vida pública de María Cano. Consultaron documentos, viajaron por donde ella había estado, y hablaron con aquellas personas que la habían conocido, parientes y compañeros de lucha.

LA PELICULA

En Salamina (Departamento de Caldas), en Suárez y el Espinal (Departamento del Tolima), en Ráquira y en Villa de Leiva (Departamento de Boyacá), en el Río Magdalena, en Bogotá (Capital de la República) y en Sevilla (Departamento del Magdalena) se filmaron las escenas de época para la película. La tarea de reconstrucción de pueblo, fachadas, interiores, para lograr el ambiente de la época, fue una verdadera hazaña. El vestuario, fue también un verdadero reto, así como la producción y el manejo de más de 1800 extras.

LOS ACTORES

María Eugenia Dávila, Frank Ramírez, dos grandes actores colombianos, encarnan a la perfección los papeles de María Cano y de Ignacio Torres Giraldo. Ellos encabezan la lista de un extenso reparto en el que trabajaron otros grandes talentos del país.

LA DIRECCION

Camila Loboguerrero ha dirigido largometrajes, mediometrajes y documentales. Uno de sus proyectos mas ambiciosos ha sido el de llevar al cine la dramática vida de María Cano y hacer que jamás nos olvidemos de ella.

MARIA CANO
(1 de agosto de 1887
26 de abril de 1967)
Medellín - Colombia

"Yo era la encarnación de un anhelo, de una imperiosa necesidad de salir de ese abismo de esclavitud. Era la conciencia de un deber para con la patria esclavizada. Y por ella combatimos, no con las armas, pero sí con las ideas."
María Cano

FICHA ARTISTICA

Actores principales
María Eugenia Dávila como María Cano
Frank Ramírez como Ignacio Torres Giraldo
Maguzo - Carmen Lucía Cano
Diego Vélez - Tomás Uribe Márquez
Germán Escallón - Ezequiel Rentería
Jorge Herrera - Raúl Eduardo Mahecha

•Actuaciones Especiales
Ana María Arango
Bárbara Pérez
Rosario Jaramillo
Taná Quintero
Gloria Jiménez
Eduardo Carvajal
Rafael Maldonado
Carlos Arango
Frank Beltrán
Iván Cardozo
Alfredo Gómez
Rodrigo Ospina
Juan Angel
Edwin Salazar

•Asesoría Histórica
Alberto Saldarriaga
Mauricio Archila
Urania Torres
[illegible] Sandoval
Roberto Luis Jaramillo
Gilberto Mejía
Socorro Ramírez
Ricardo Sánchez
Hernán Darío Correa
Gustavo González
Guillermo Henríquez
Santiago Herrera

FICHA TECNICA

Dirección
Camila Loboguerrero
Dirección Artística
Karen Lamassone
Fotografía y Cámara
Carlos Sánchez
Música
Santiago Lanz
Guión
Luis González, Felipe Aljure, Camila Loboguerrero
Producción
Roy Marín
Asistencia de Dirección
Felipe Aljure
Edición
Luis Alberto Restrepo, Gabriel González Balli
Sonido
Gustavo de la Hoz
Script
Martha Helena Restrepo
Foto Fija
Vicky Ospina
Ambientación y Utilería
Armando Floyd
Vestuario
Claribel Arango
Reparto
Beatriz Caballero, Eduardo Carvajal
Maquillaje
Gloria Parra
Equipos
Foto Club 76, Puesta en escena Ltda. Jorge Pinto, Belvisión
Laboratorio
Sonido C.P.A., Bogotá, Colombia - Belvisión Bogotá, Colombia
Imagen
Cine Kinos, Bogotá, Colombia DG Art, New York
Música grabada en los Estudios de Belvisión

Esta película ha sido filmada en su totalidad por personal técnico y artístico colombiano y con financiación de Focine.

UNA PRODUCCION
DE FOCINE 1990

Ventas: calle 35 No. 4-89
Tel. 2 870392
Bogotá, Colombia

En la escena de los dirigentes socialistas privados de su libertad en La Dorada –1927–, se discute sobre el escenario de la zona bananera y su territorialidad entregada a los gringos, además de las peticiones obreras: que acaben con el comisariato de la compañía y los pagos en vales, que se construyan escuelas, que se les procure el descanso dominical, que sean reconocidos como trabajadores de la compañía por contrato como lo fijan las leyes de Colombia. Finalmente, proponen ir a la huelga. Otro momento nos ubica en la plaza de Ciénaga, Zona Bananera, marzo de 1928, allí se escuchan vivas a "la flor del trabajo", y a Ignacio Torres Giraldo y Raúl Eduardo Mahecha en conversación y encuentro con los encargados de llevar adelante el movimiento obrero en esta región, encontrando el uso violento de uno de los encargados de la seguridad de la United que deja bien claro que allí no necesitan sindicato: "aquí la gente comía mierda antes que llegaran los americanos". La última escena de este episodio sobre las bananeras se da el 5 de diciembre de 1928, el encuentro con los militares y la masacre.

Sobre la *masacre de las bananeras* el 5 de diciembre de 1928, vemos en el filme una respetuosa puesta en escena que no excede en "detonantes" interpretativos, ya que precisamente no es el objetivo de la película porque el suceso se enmarca en el contexto de las posibilidades y luchas de los protagonistas; sin embargo, también podríamos sumarnos a la reflexión que hace Carlos José Reyes al encontrar en esta película muchas elipsis sobre "situaciones y conflictos…, que no proporcionan una completa claridad sobre el proceso histórico, social y político como el caso de la huelga bananera, sobre la cual no llegan a enunciar causas ni relaciones con la empresa" (Reyes, 2011, p. 21-22). Observamos entonces, en ese dato histórico, la manifestación de los trabajadores de las bananeras y su choque con los policías, pasando a una imagen que se difumina a oscuro con el sonido de la situación, viendo el amanecer con el ruido del viento y los muertos en la plaza –ejemplo en la correlación de las diversas masacres que acompañaron el siglo XX–, último trayecto de esos cuerpos que son recogidos por los soldados para ser tirados al vagón del tren[53].

La situación en el Magdalena sirve de epílogo para ir cerrando las vidas expuestas en la película: capturas, exilios, deportaciones, cambios de bando político, son el parangón de eso que vimos como parte de la historia de Colombia, y que pareciera en ese momento fue infructífero. Para Ignacio Torres Giraldo en su libro sobre María Cano, el año 1928 fue el descenso de la curva revolucionaria de la "flor del trabajo", y lo explica a partir de los encuentros sostenidos en ese

53 Ver en anexos la reseña de Harold Daraviña sobre el guion para largometraje desarrollado por Alexandra Cardona Restrepo de nombre *Erase una vez en el paraíso*, el cual se basa en los hechos ocurridos en la zona bananera.

periodo y la catástrofe de fin de año en la zona bananera, explicado por el autor en algunos puntos, y con indicaciones directas a que la huelga no tuvo un dirigente claro a usanza de los antecedentes exitosos de la huelgas petroleras, y que el error de Mahecha fue pensar que el gobierno estaba a favor de "la patria y no del imperio yanqui" (Torres, 1972, pp. 133-134).

Sobre este tema, Germán Colmenares dice que el decenio de los veinte se presenta como la fuente original de los conflictos sociales contemporáneos, sin ser un azar que el decenio se haya cerrado con la tragedia de las bananeras, agregando:

> Pero el drama es demasiado complejo y desenmarañar los hilos que lo movían no debiera reducirse a un ejercicio dogmático de explicaciones simplistas. En este drama intervinieron antecedentes financieros, manejos políticos, presiones diplomáticas y una enorme frustración nacional..., Sin embargo, podría adelantarse una hipótesis: las movilizaciones obreras de una cierta magnitud en el decenio tuvieron lugar de preferencia en los enclaves norteamericanos y en el sistema de transporte, los cuales abarcaban una amplia gama de mano de obra calificada. Esto daba a los movimientos populares un cierto sabor nacionalista antes que el de un enfrentamiento de clases (Colmenares, 1998, p. 227).

Reflexión que vinculamos a esa mirada panorámica que nos da el cine con las reconstrucciones históricas de un periodo en particular, teniendo en la obra

Fotograma de **María Cano** *(*Camila Loboguerrero, 1990*)*. Archivo: Cortesía de la directora Camila Loboguerrero.

de Camila Loboguerrero la posibilidad de pensarla como película de época que mezcla sentimientos de lucha revolucionaria con atisbos amorosos, en clara disputa de un grupo minoritario contra la fuerza del Estado en acciones épicas, peligrosas, triunfales y malogradas; o por el contrario como fuente directa de representación histórica con matices en la génesis de los logros y ventajas laborales ganados a través del siglo y que hoy en el presente algunos ciudadanos disfrutan.

Regresando a la cinta y su final, vemos a María Cano –después de purgar una breve pena en la cárcel– en otra actividad, como trabajadora de la imprenta departamental, insistiendo sobre la lucha de derechos con sus compañeras, y reencontrándose con Ignacio Torres Giraldo después de su ostracismo, situación incómoda que lleva al líder a la vivienda de su compañera de lucha, giro dramático que nos conecta con la escena inicial de la película en los años sesenta y las angustias y miedos de María hacia su compañero de morada.

De la película podemos agregar que tiene tres elementos particulares y discursivos con respecto a los medios de comunicación y transporte:

- Primero, el sistema ferroviario que sirve de conexión entre los lugares geográficos que son filmados, cada estación o acción dentro de los vagones, tiene un significado especial en la vida de María: como regocijo ante el encuentro revolucionario en las disputas políticas, o por el contrario en dirección de regreso ante la derrota.

- Segundo, la conexión por el río para llegar a sitios apartados, medio que sirve también para movilizar la imprenta de Ignacio, elemento de trabajo indispensable para los comunicados, y retratado en una de las giras a la zona bananera: "En este viaje hacia la costa aparecen las imágenes del río Magdalena, los barcos y planchones que se usaban en la época, así como el ambiente de los puertos y poblaciones aledañas" (Reyes, 2011, p. 21).

- Tercero, la radio que escucha María al inicio y al final de la película, trayendo noticias esenciales que sirven de contexto para entender el país en la década de los sesentas, con homenajes directos a nuestra historia del cine y a otro revolucionario:

    - El locutor anuncia sobre la discusión de uno de los voceros de los agricultores sobre el precio interno real del café; siguiendo con la noticia de Camilo Correa y su vida en Hollywood luego de la disolución de su empresa Procinal, aclarando que las películas de Correa fueron compradas por don Guillermo Isaza antes de ser tiradas a

la quebrada Santa María[54]; pasando a los aportes de Héctor Abad Gómez a la medicina desde a la salud pública; finalmente, a las denuncias de Monseñor Miguel Ángel Builes obispo de Santa Rosa de Osos que "sostuvo hoy que el uso de prendas masculinas incita a las mujeres a ser desenvueltas e independientes ante los hombres, tiende a viciar las relaciones entre la mujer y el sexo opuesto y es lesivo a la dignidad materna frente a los hijos".

- Tenemos nuevamente al locutor que anuncia: "La manifestación que se tenía preparada para el recibimiento del sacerdote Camilo Torres, ha sido suspendida. Medellín, agosto 8: por orden del gobernador de Antioquia se la ha cerrado a C.T el acceso a esta ciudad, la agencia de Avianca se ha negado venderle un pasaje para trasladarse desde Cartagena, acatando la orden del gobernador. Igualmente, monseñor Botero Salazar condenó por medio de una pastoral las doctrinas del sacerdote C.T, quien por haber renunciado al ejercicio del sacerdocio dijo el obispo, "ha perdido la categoría y los derechos de los clérigos, y por lo tanto las autoridades y los fieles deben considerarlo y tratarlo como un simple ciudadano".

La biografía de María Cano expuesta de forma rápida en un momento de su trasegar revolucionario junto a sus últimos años de vida, y en el marco de este texto sobre las relaciones del cine con la historia de Colombia, puede vislumbrarse en la actualidad como parte de las escasas obras que se han atrevido a contar en nuestra cinematografía la vida y obra de quienes "hacen la historia", mujeres y hombres en contextos diversos de lucha cultural, deportiva, social y política; situación especial que se refleja en la falta de historias que relaten y se aproximen a ciertos sucesos de nuestra vida nacional.

En octubre de 1991, Luis Alberto Álvarez escribe para el periódico *El Colombiano* la reseña sobre la película de Camila Loboguerrero, poniendo en discusión algunos elementos de María Cano que para él era "esa absurda mezcla de niña bien de *Bajo el cielo antioqueño* con Juana de Arco", poniendo en consideración algunos puntos de discusión que se dilucidan en dos posibles características que no logran ser puestas en escena: la *intimista* y la *épica*. Así, tenemos una serie de puntos que pone el autor en el enfoque de las decisiones asumidas por Focine y la directora en hacer "una reconstrucción histórico-política modestamente

54 Ver el texto crítico escrito por Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, *Las latas en el fondo del río el cine colombiano visto desde la provincia*, Publicado originalmente en: Revista Cine de Focine N° 8, mayo-junio de 1982.

espectacular, con énfasis en la recreación de trajes y ambientes, en la recreación visual de la época", y dilucidadas en las siguientes características: la ambientación de Medellín de los años veinte es pueblerina y por fuera de los rasgos característicos de lo que era la capital antioqueña en ese momento; la concepción narrativa, la creación de la complejidad de los personajes, quedan sin ser atendidos de forma propicia ante la necesidad de valorar otros elementos en la puesta en escena: "No hay una penetración psicológica en el personaje de María ni en el de Torres, ni en la naturaleza de su relación. No hay una articulación de sucesos y un desarrollo plausible de los acontecimientos, la evolución de un estado de conciencia"; por último, la mirada político-histórica se queda en evocación y superficialidad (Álvarez, p. 73-78, 1998).

La mirada certera del crítico poniendo en alerta lo que para él es la cinta de Loboguerrero en función a su enfoque histórico, y los problemas que suscita su alejado retrato de las formas narrativas al ser un cine mediado por un organismo del Estado, y vinculante a ciertas características del periodo, ponen de manifiesto un desalentador panorama para nuestro cine, angustiante mirada que dirige el análisis hacia un cine "que yace en estado cataléptico con muy pocas posibilidades de reanimación". Posición que obviamente tuvo cambios en el trasegar de nuestros desarrollos cinematográficos en el último decenio del siglo XX –si asumimos el enfoque de Álvarez–, que, en perspectiva de la funcionalidad de poner en el presente, y desde la mirada histórica, asumimos como

Fotograma de **María Cano** *(*Camila Loboguerrero, 1990*)*. Archivo: Cortesía de la directora Camila Loboguerrero.

parte de las conexiones interpretativas de la labor del crítico de cine, por eso la importancia de resaltar el papel de la crítica como materia discursiva y fuente de expresión que posibilita entender un momento del devenir de nuestras imágenes en movimiento en correlación con sus medios y mediaciones.

Acercándonos a los personajes, el espectador tal vez descubra en sus protagonistas la metamorfosis de sus logros y derrotas en el contexto sociocultural del periodo retratado, allí la inmisericordia del tiempo cobra su botín, y esperamos a desparpajo lo que pudo ser enfrentarse al establecimiento en doble condición de desventaja al ser mujer y revolucionaria, tal cual como afirma Hugo Chaparro:

> Una biografía que rebasa la fragilidad humana, situando a sus personajes en el camino de las luchas sindicales a la manera de un Olimpo político. La recreación de época, la dirección de arte, la puesta en escena, son quizá más terrenales. Frank Ramírez, como Ignacio Torres Giraldo, enseña un rostro donde los dilemas surgen con matices que lo acercan al espectador, al contrario de su querida Flor del trabajo, quien sufre las precariedades humanas cuando la acorralan el deterioro y la vejez. Un homenaje hecho desde la veneración que transforma a sus personajes en criaturas sobrenaturales (Chaparro, 2016, p. 127).

Con la sentencia que indica "la condición *sine qua non* para una biopic que se precie consiste en que el personaje biografiado sea de amplio conocimiento público o poseedor de una imagen previa en la audiencia, que la película se

Fotograma de **María Cano** (Camila Loboguerrero, 1990). Archivo: Cortesía de la directora Camila Loboguerrero.

encargará de apuntalar (variante oficial) o de demoler (variante iconoclasta)" (Russo, 2005, p. 42); alcanzamos inferir que en el caso de la película **María Cano** cuando fue filmada y estrenada en 1990, se partió de un escaso reconocimiento social de su vida pública, la cual podríamos estimar estaba en medios cerrados de la vida académica donde su labor era escuetamente distinguida, por lo tanto su alcance estuvo en visibilizar a la mujer por fuera de los cánones establecidos en el sentir de posicionar otras figuras del género masculino, resaltando el papel como directora de Camila Loboguerrero, y ese enfoque femenino que se nota en la investigación histórica de la obra.

Con la posición que asumimos desde la facultad de los años transcurridos, podemos ver en **María Cano** una factura cinematográfica representativa en su esfuerzo de reconstrucción, claramente expuesta por la directora en temas concernientes a la extenuante investigación realizada para conocer la vida de la biografiada. La identificación entre la compaginación entre dimensión histórica y la construcción de los personajes, vínculo especial que notamos entre los actores, y esos acercamientos narrativos en cada parte de la historia cuando son parte del nudo narrativo que van desenredando, suman finalmente a la conciencia creativa de la realizadora ante el reto que enfrentaba de poner en el presente el papel de la mujer en la historia de Colombia por medio de las luchas sindicales, y el "crecimiento" de la cinta con el correr de los años en escenarios insospechados de nuestra geografía que redescubre la película y le da nuevas interpretaciones en función de la realidad histórica que hemos afrontado.

Capítulo 3
El Bogotazo: documental y ficción en el cine colombiano

Un tema central de nuestra historia política es el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, y los hechos que desembocaron en el denominado *Bogotazo*. En el contexto cinematográfico colombiano, tenemos una serie de obras que se centran en este hecho en imágenes ligadas a sus posicionamientos de representación en diversos momentos del cine nacional; teniendo como punto de partida la inmediatez del acontecimiento y los registros que salieron de ese momento, y aquellos filmes de autor que buscaron contextualizar sus historias con la situación capitalina; lo anterior, en momentos cruciales para la historia social y política del país que todavía lleva el lastre de la denominada Violencia, donde muchos colombianos tienen algo que contar, y el cine colombiano mucho que recrear, tema constante de debate sobre el cine que hacemos y su difusión en las salas[55].

55 El capítulo tiene como base un artículo académico publicado en la Revista Nexus Comunicación, julio de 2016, edición 19, titulado "Cesó la horrible noche: el color documental del bogotazo", p. 40-59.

¡Mataron a Gaitán! El *Bogotazo* fue televisado

En medio de las fotos blanco/negro, color y sepia que resguarda una depositaria familiar, se encuentra una que no corresponde al círculo afectivo, pero que por su historia particular tiene un significado de importancia mayúscula. Se trata de Jorge Eliécer Gaitán en su expresión más juvenil, a medio cuerpo, con traje de paño y cabello peinado hacia atrás con una tonalidad brillante que denota el uso de gomina. La postal fotográfica es el primer recuerdo del líder liberal inmolado. El segundo recuerdo viene de la biblioteca doméstica con el libro de Arturo Álape *El Bogotazo* - Memorias del olvido, de 1983, el cual tenía como imagen en la sobrecubierta la escena del actor Edgardo Román protagonizando a Gaitán, y en posición de caída luego de recibir los impactos de bala de su asesino en plena calle séptima bogotana el 9 de abril de 1948[56].

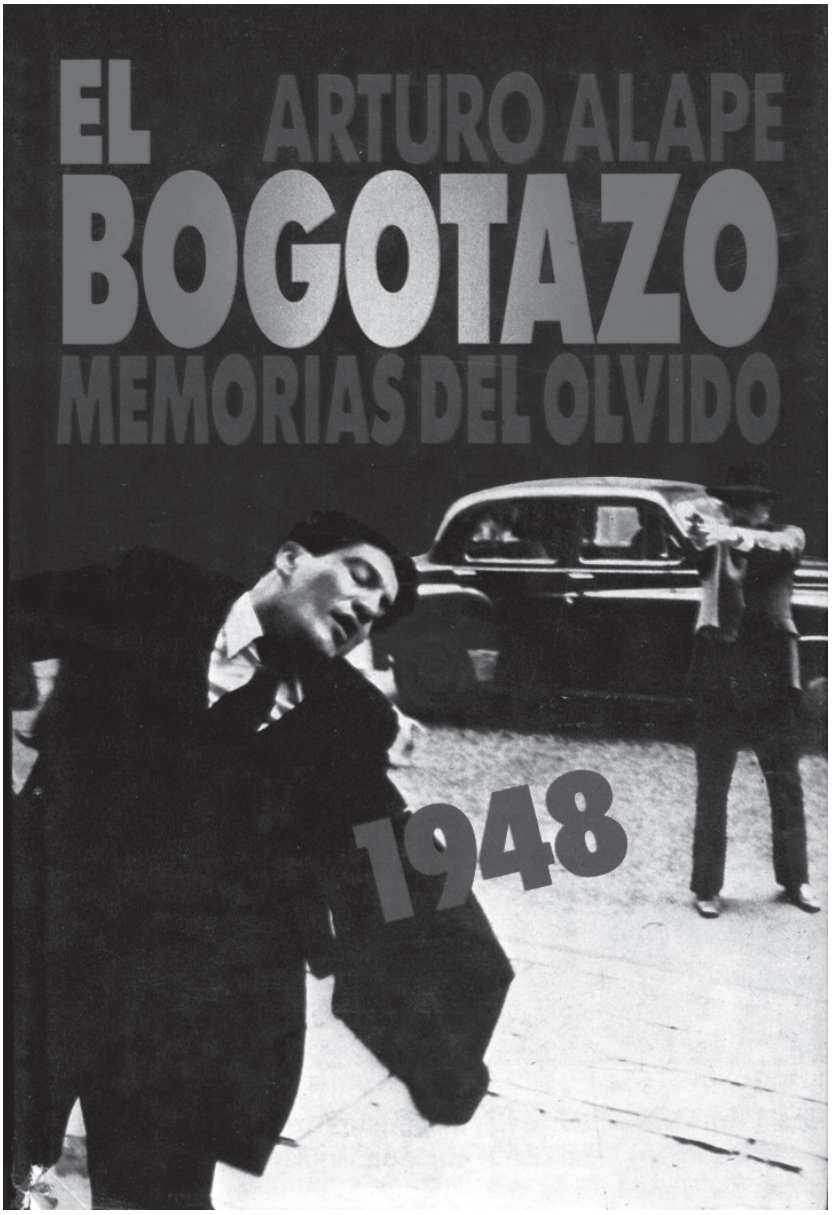
Retomando la portada del libro de Álape, podemos decir que el tercer recuerdo que nos llega es la serie televisiva **El Bogotazo** –1984– dentro del listado de obras de reconstrucción histórica llevadas a la pantalla por parte de Eduardo Lemaitre Televisión en las décadas del setenta y ochenta del siglo pasado, en lo que conocimos como **Revivamos nuestra historia**, serie dirigida por Jorge Alí Triana, con guiones de Carlos José Reyes[57]. Esta adaptación histórica para la televisión colombiana de los años 80 fue emitida por una de las cadenas que buscaba informar mediante dramatizados hechos representativos e importantes para el país; la serie consta de 5 episodios que narran el asesinato del caudillo y sus acontecimientos, producida por Eduardo Lemaitre Televisión y Promec televisión –Corporación Promotora de Medios de Comunicación Social.

Tenemos en este programa televisivo un punto para tener en cuenta en el formato de la época, pocos exteriores, y el estudio central, por eso las dificultades

56 Este libro, cuyo sustento son fuentes orales, trae una serie de fotos del líder en sus momentos más trascendentales, así como aquellas que escenifican los acontecimientos desarrollados después de su muerte: Gaitán en pleno discurso; rodeado de gente del común y él en primer plano; una imagen de la marcha de las antorchas; con su maestro en derecho penal Enrico Ferri; Gaitán en la camilla de atención con su cuerpo inerte; la multitud enardecida; el tranvía incendiado; las filas de muertos amontonados en el cementerio central, entre otras imágenes. En las primeras ediciones de este texto no aparecen los créditos de quienes hicieron esas fotografías, sin embargo, podemos decir que algunas corresponden a Luís Alberto Gaitán –Lunga–, Sady González y Manuel H Rodríguez.

57 Reyes utilizó como fuentes los textos de Carlos Lleras Restrepo, *De la República a la Dictadura*; de Joaquín Estrada, *El Nueve de Abril en Palacio*, *Horario de un Golpe de Estado*; de Abelardo Forero B., *Grandes Fechas*; de Arturo Abella, *Así Fue el nueve de Abril*; además de la obra citada de Arturo Álape.

Portada del libro *El Bogotazo*, de Arturo Alape, 1985. Archivo: Cortesía de Katia González.



de representar las manifestaciones del pueblo enardecido y la transformación urbanística sufrida por la capital colombiana, adecuando la utilización de las imágenes de archivo de los hechos del 9 de abril, y la voz en off del líder inmolado

en algunos apartes, una constante en trabajos documentales que sobre la temática se han realizado, y la sobreutilización de los discursos más importantes del político; con respecto al archivo fílmico, debemos indicar que son usados los del acervo cinematográfico de los hermanos Acevedo quienes habían sido testigos fílmicos del ascenso político de Gaitán, junto a otros materiales de diversos camarógrafos que se encontraban como reporteros en la Conferencia Panamericana, logrando escenas de la turbulenta situación del centro bogotano, el sepelio del líder, y las manifestaciones y discursos de reconocidos dirigentes políticos del momento.

Un artículo importante del periodo pone sobre la mesa crítica de la parrilla del momento la situación del programa televisivo, la *Revista Semana* –16 de julio de 1984– expresa esa posibilidad tardía –30 años después de ser fundada la televisión– de poner en el escenario televisivo el magnicidio de mediados de siglo, y las seguras polémicas que resultarían en torno a la forma de narrar estos hechos. Estrenada el 10 de junio del año citado, recrear a Gaitán en la televisión nacional significó un cambio trascendental en el programa **Revivamos nuestra historia** ante la pérdida de sintonía los domingos en la noche, y las críticas que venía de estar adaptando constantemente temas del pasado "glorioso independentista", así que el traslado de tema y periodo significó una apuesta nueva en sistema televisivo nacional, y de entrada discusiones sobre su contenido con respecto a los actores que interpretaron a Gaitán y a Amparo Jaramillo, y los balazos que dieron sobre su cuerpo:

> A la mañana siguiente, aunque especialmente el asunto de los disparos continuaba siendo objeto de agitada controversia, la pelea comenzó a transformarse en una confrontación histórica de lo sucedido. Fue así como en las cadenas radiales colombianas se dieron cita, a muy tempranas horas, algunos historiadores –entre quienes se encontraba Abelardo Forero Benavides, asesor de los libretistas–, y testigos de los hechos como Jorge Padilla y Gloria Gaitán, hija del personaje principal de la historia. Esta última manifestó su desagrado por la versión televisada, declaró que sus archivos del Centro Gaitán no habían sido consultados y desautorizó públicamente a Forero Benavides asegurando que éste solo podía asesorar lo concerniente a los enemigos de Gaitán..., sobre las observaciones de Jorge Padilla en el sentido de que el crimen no se había realizado como lo mostraba la serie, Abelardo Forero contó a SEMANA que la escena correspondía a la versión de Plinio Mendoza Neira, "el mejor de los testigos posibles, porque era el único de quienes iban en ese momento caminando con

> Gaitán, que se encontraba a su lado". Según la versión de Mendoza, "Roa Sierra se hallaba adelante de la entrada del edificio, aproximadamente a dos metros de la puerta, frente al caudillo que en aquel momento avanzaba desprevenidamente hacia el norte. Cuando el doctor Gaitán vio el arma tendida hacia él, hizo un brusco movimiento de media vuelta, como si quisiera regresarse al edificio, y por esa razón las balas lo alcanzaron en la espalda". Los realizadores, conscientes de que sobre esta escena lloverían las primeras críticas, se empeñaron en filmarla con la mayor fidelidad posible. Se decidieron, en efecto, por la versión de Mendoza Neira, según lo relató a SEMANA Jorge Alí Triana, director de la serie[58].

La particularidad de escenificar un hecho político y jurídico cuyas investigaciones en ese momento –tal vez hasta en la actualidad– no habían sido del todo claras en su resolución, pusieron sobre la mesa periodística un resurgir del tema que de por sí había tenido una amplia literatura desde el año 1948, golpe mediático positivo para el programa televisivo, y el reposicionamiento de una audiencia que conversaba del tema y trasladaba en el voz a voz la necesidad de acercarse al canal que la programaba, agregando que la situación familiar de la heredera del caudillo con respecto al retrato de su padre, siguió otros caminos acusadores que vincularon la situación del momento entre el presidente de la república, las conversaciones de paz con los grupos guerrilleros, y las posibilidades de llevar a los estrados judiciales los realizadores de la-serie, una cuestión particular que directamente comprometía a problemas ideológicos.

¿Drama político o documento histórico? Pregunta que abarca otro artículo de la revista citada, surgida al culminar su exhibición en la pantalla chica y ligada a si fue ¿la representación de un drama humano o la testificación de un documento histórico?

> Esta pregunta está muy relacionada con los niveles de audiencia que genera la televisión. Encuestas hechas el primer día de emisión señalan un porcentaje altísimo de televidentes que, sin embargo, y a juzgar por el rumbo que tomó la serie, pareció haber descendido en los últimos capítulos. La hipótesis es explicable si se tiene en cuenta que al concentrarse los episodios en Palacio, las conversaciones tuvieron que manejar el sofisticado

58 Según datos de la revista, se invirtieron en promedio –costoso para la época– por capítulo 2 millones 250 mil pesos: "esta suma cubre, entre otras cosas, la contratación de 300 extras, el trabajo de 80 actores y técnicos durante 14 horas diarias, tres veces a la semana en exteriores y dos en estudio, aparte de un trabajo posterior de edición que dura aproximadamente 30 horas por capítulo".

> lenguaje de la terminología política. Parece obvio que reuniones de los altos mandos discutiendo sobre la Constitución y las leyes, marginaron por lo menos un sector del gran público y hubieran hecho del docu-drama un programa elitista que por esa misma razón ha tenido tal resonancia en las principales columnas de los diarios del país. Mirando detenidamente el desarrollo se concluye que la serie fue deliberadamente fría. Los personajes viven la preocupación política, pero ninguno tiene problemas de orden familiar. Solo el doctor Lleras se muestra intranquilo porque en la casa de su mamá hay posibilidades de un incendio. Doña Bertha entrega su hijo a la embajada americana y no vuelve a preguntar por su suerte. Ni siquiera averigua si llegó bien. La viuda de Gaitán encerrada con el cadáver de su esposo no tiene que afrontar el problema más obvio, el de la descomposición del cadáver. La hija del caudillo, tantas veces presentada como su gran debilidad, no aparece, no se sabe cómo recibe la noticia de la muerte, se desconocen sus reacciones ninguno de los jefes liberales demuestra la más mínima preocupación por su familia. Son estos detalles los que han llevado a concluir que "El Bogotazo", más que la dramatización de los hechos fue la testificación de un documento político[59].

Un drama histórico, casi novelado, es lo que podemos dilucidar al observar los capítulos de este programa de la televisión nacional, a usanza de los que se habían hecho, y se hacían en 1984, utilizando los actores ya reconocidos en otras obras, y el ritmo narrativo de su puesta en escena como marca distintiva de las producciones del momento. La testificación puesta con fuerza desde su etimología es claramente expuesta por la decidida acción de poner en sus protagonistas los impulsos de vivir una situación sociopolítica que marcó nuestro país, sumándole el archivo como acción participativa que complementa la historia.

Con los años trascurridos, estamos ante un archivo televisivo de género histórico que suma dos explicaciones sobre el presente: primero, la apuesta por recrear nuestro pasado de forma sistemática; segundo, el uso de la televisión como medio educativo y cultural; las dos, en momentos especiales de la vida del país que ya se enfrascaba para el período en otro capítulo de la violencia extrema que juntaba el narcotráfico, la corrupción política, y un desalentador panorama por la lucha de los derechos humanos.

59 El artículo publicado el 6 de agosto de 1984, se titula "Se salió de la pantalla" –la polémica en torno a la serie de TV, "El Bogotazo", pasó del terreno familiar al de las interpretaciones políticas– con partes tituladas: el verdadero protagonista de la serie; ¿Dramatización paralela?; defendiendo a papá; Acevedo e hijos fundado en 1920 presentan.

El *Bogotazo* filmado

El cine no ha sido ajeno al tema, en *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo comenta que la empresa *Grancolombiana Films*, de Marco Tulio Lizarazo, fue encomendada para filmar la Conferencia Panamericana a realizarse en abril de 1948, ante lo cual contrató dos productoras extranjeras, una italiana y la venezolana Bolívar Films. Prosigue el autor anotando que Lizarazo

Postal fotográfica de *Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948)*. Archivo: Yamid Galindo Cardona.

logró comprar imágenes del 9 de abril, copia de un documental elaborado por visitantes cubanos que habían llegado interesados en la Conferencia Panamericana, registrando los hechos de *El Bogotazo*. Pero estas imágenes tendrían un destino particular al ser usadas en una fallida apología documental al General Gustavo Rojas Pinilla, encargadas por el mandatario y su oficina de prensa, cinta que mostraba el antes, durante y después de su golpe de estado. Esas imágenes, compradas por Lizarazo a los cubanos, entraron en la edición de dicho documento fílmico, que lastimosamente no logró salir de su laboratorio de sonorización, devuelto a su director con mutilaciones. Más adelante Lizarazo facilitó su trabajo a los líderes de la *Anapo*[60] para sus campañas políticas, pero su resultado fue similar al del laboratorio de cine estatal fundado en los años cuarenta por la república liberal, y que no sostuvo, ni implementó un buen servicio acorde a sus posibilidades y campañas institucionales en dirección del uso de los materiales y equipos de proyección (Martínez, 1978, pp. 178-179).

El otro caso de importancia es el de Procinal –Promotora Cinematográfica Nacional– de Camilo Correa, mordaz crítico cinematográfico del periódico El Colombiano convertido a cineasta, quien junto a Charles Riou –jefe de producción, adaptador, editor y guionista de la empresa–, les correspondió el 9 de abril bogotano:

> Correa estaba en Bogotá tomando material para el Noticiero: "Al oír que habían asesinado a Gaitán –narra C. Correa– tomé la cámara y salí sin pensar cómo iba ser aquello. Estuve en el centro filmando todo lo que veía, incendios, muertos, gente cargada con lo que había robado en los almacenes, el capitolio en llamas. En la Avenida Jiménez me encontré con uno de los camarógrafos de la compañía de cine venezolana que había traído Marco Tulio Lizarazo para filmar la Conferencia Panamericana. Se me acercó y me ofreció comprarme a diez dólares el pie, todo lo que había filmado. No se lo vendí, pero me contó que un gringo estaba comprando a trece dólares el pie de filmación. Después supe que el venezolano se había ido a Estados Unidos con el gringo. Jamás regresó" (Martínez, 1978, p. 184).

Riou, con otra cámara, estaba en el capitolio filmando aspectos de la reunión internacional, también para el Noticiero de la Procinal, afirma haber filmado catorce rollos en las calles del centro, en la Clínica Bogotá, en palacio y en el cementerio. Las anécdotas abundan en los dos relatos. Del material filmado se hizo un montaje exhibido en los cines, "después lo vendimos al gobierno –dice

60 *Alianza Nacional Popular*, desaparecido grupo político fundado en 1961 por Gustavo Rojas Pinilla.

Correa– y otra parte se dañó en la terraza donde amontonaron todas las filmaciones cuando se liquidó Procinal" (Martínez, 1978, p. 185).

Las imágenes filmadas de *El Bogotazo* hacen parte de la memoria histórica convertida en patrimonio, usadas continuamente en trabajos documentales como material de apoyo. Además, la figura del líder liberal ya tenía ciertos precedentes como hombre público, digno de filmar para ubicar en los noticiosos tan en boga durante la mitad del Siglo XX colombiano, como complemento a la cinta central exhibida en nuestros teatros. También es necesario advertir que la Conferencia Panamericana, mediáticamente, tenía un grupo de operadores cinematográficos pendientes de tales reuniones, lo que posibilitó que al momento de los acontecimientos algunos se desplazaran al centro capitalino para captar imágenes. Por esto, además de Lizarazo, los cubanos, los venezolanos, Correa y Riou, debieron existir otros acuciosos testigos que bajo su ojo y lente captaron el desorden social y tal vez viajaron a otros destinos con estas imágenes.

El cine colombiano no sería ajeno al tema de Jorge Eliécer Gaitán y *El Bogotazo*, mezcla de ficción y realidad que podemos observar en películas como **Canaguaro**, de Dunav Kuzmanich –1978–, obra que recrea la Violencia en los Llanos. Isabel Sánchez afirma que el guion fue elaborado a partir de una anécdota que resumía muchos de los problemas que querían plantear, el dirigido al periplo de un grupo guerrillero en busca de las armas que la dirección del partido Liberal les haría llegar en algún lugar cercano a la frontera con Venezuela. (Sánchez, 1987, pp. 19,20).

El contexto histórico de la película va desde *El Bogotazo* hasta la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Los Llanos Orientales se convierten en el espacio geográfico donde ocurren los hechos, alzados en armas de la región que están vinculados indirectamente a uno de los partidos políticos, confluyendo en el constante conflicto de los abusos policiales de los llamados "Chulavitas", con escenas de horror que no cesan en la actualidad: despojo, desplazamiento, asesinatos, violaciones, etc. La garantía de tener mejores armas para contrarrestar al enemigo político mantiene vivas las esperanzas del grupo comandado por *Canaguaro*, apodo del líder guerrillero que se mueve entre los recuerdos de un pasado violento en que su familia sucumbió, y la realidad de su existencia.

Las armas nunca llegan, "la guerra termina" dice uno de los emisarios, comienza un nuevo país, más incluyente, entreguen las armas, es el postulado. La acción es real y en ella las guerrillas del llano con Guadalupe Salcedo, el resto es historia, píldora para la memoria, aquella que el artista Oscar Muñoz nos

pone con su obra emblanquecida y borrosa de esa fila de personajes anónimos de un momento histórico[61].

El segundo filme corresponde a la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal adaptada al cine por Francisco Norden, Antonio Montaña, Carlos José Reyes y Dunav Kuzmanich, titulada **Cóndores no entierran todos los días**. Estrenada en 1984, centra su historia en el personaje León María Lozano, mejor conocido como el "Cóndor", justiciero político vinculado al partido Conservador y a los denominados "Pájaros". En medio de la vida de este personaje vallecaucano, se atraviesa el acontecimiento bogotano como detonante del incremento de la violencia partidista desde una pequeña ciudad de la provincia (Sánchez, p. 1987, pp. 91-93), puesta en contexto con el desangre político de los partidos tradicionales y la aparición de grupos y personajes que les prestaban "servicios" a estos.

61 La obra de Oscar Muñoz pone de manifiesto los pactos de paz del poder político y las guerrillas en 1952 y 1953, las cuales fueron documentadas por el Estado. Dos imágenes del hecho fueron reproducidas por el artista con el título de "Mirar a la cámara" y "Testigo" (2011). Por su parte, una de las fotos hace parte del vídeo "Horizonte" y la obra fotográfica "Mirar a la cámara".

Fotograma de **Canaguaro** *(*Dunav Kuzmanich, 1978*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

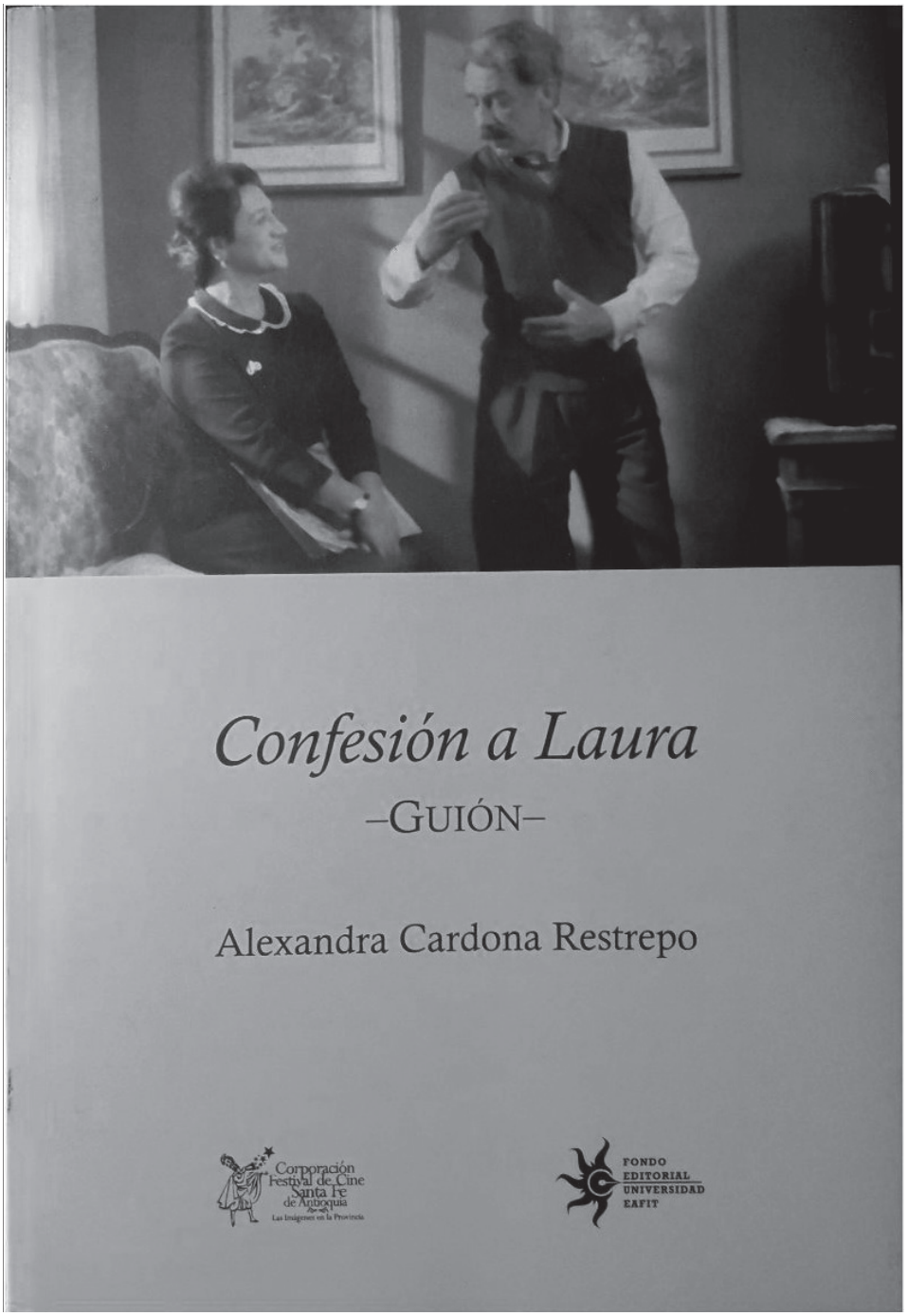
Fotograma de **Cóndores no entierran todos los días** *(*Francisco Norden, 1984*)*. Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Sobre el uso transversal del acontecimiento, la cinta recurre a los discursos de Gaitán, voz eficazmente vinculante que sirve de detonante en la escena que Lozano organiza unos quesos para su envío y ordena apagar la radio mientras su mensajero dice: "ese tipo va a acabar con este país, dizque el caudillo del pueblo". Teniendo otras escenas donde el hipertexto periodístico se impone para identificar el contexto político del momento: así como la arenga ¡mataron a Gaitán!, y nuevamente la radiodifusora nacional del periodo como eje de acción que se vislumbra cohesionadora de lo que debe hacerse en ese momento en Colombia, y que particularmente sirve de bisagra para que León María surja como representante efectivo de la defensa de los valores conservadores; finalmente, el gesto obsceno de uno de los sicarios ante la foto representativa de Gaitán con su puño en alto[62].

Confesión a Laura, de Jaime Osorio –1990–, recrea el encuentro entre dos personajes que viven en apartamentos diferentes, pero en la misma calle. Escrita por la guionista Alexandra Cardona Restrepo, inicialmente fue un mediometraje titulado **De vida o muerte** –1987–, realizada en 16 mm, obra que tuvo un desarrollo importante años después al ganar con su guion el "Premio Opera Prima"

62 Ver en anexos la entrevista realizada por el crítico de cine y periodista cultural Pedro Adrián Zuluaga al director Francisco Norden a propósito de la presentación restaurada de la película en la edición 58 del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI.

Portada del libro *Confesión a Laura* –Guion– de Alexandra Cardona. 2010. Archivo: Yamid Galindo Cardona.



de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano en la Habana, y convertirse en el largometraje que conocemos en la actualidad. Contextualizada en el marco del orden público de la ciudad luego de los disturbios del 9 de abril, y ante el peligro por francotiradores ubicados en los tejados, revisando el guion notamos que la primera secuencia se construye con imágenes documentales de Bogotá relacionadas con el líder asesinado antes, durante y después del 9 de abril de 1948; además de audios radiales –creados para el filme–, y una especial conexión del personaje de la historia que se mezcla con el tono del archivo, el protagonista camina en una de las calles como entrada eficaz de la situación que se une con el pasado a través del montaje para resguardarse en su casa, y empezar así sus encuentros y desencuentros con su esposa Josefina y su vecina Laura, serie de diálogos que convergen en una relación casi íntima, oculta, en sitio ajeno y con inquebrantable vigilancia. Si la vida cotidiana de Bogotá y el país ha cambiado desde ese viernes a la 1:00 pm, la de los tres, separados por una calle, tendrá otro destino[63].

En el 2013 se estrenó en las pantallas colombianas la adaptación del libro de Miguel Torres "El Crimen del Siglo", texto sobre la vida de Juan Roa Sierra, el supuesto asesino de Jorge Eliécer Gaitán. La película **Roa** –2013–, de Andrés Baiz, nos deja con la insatisfacción de una regular puesta en escena, la no convincente actuación y representación de Gaitán, y algunos rasgos distintivos de la personalidad de Roa que nos expone Torres, pero que al ser adaptados en el filme, quedan sin la "sustancia" debida para entender el personaje en función del contexto histórico que le tocó vivir, y por el cual es recordado en medio de la maraña política, social y violenta de los años cuarenta en Colombia. Jugando con el archivo fílmico, entremezclando los actores, podemos encontrarnos con imágenes del periodo, junto a algunas fotografías de Sady González que entran como desenlace a la par de los créditos.

Con respecto al género documental, en 1998 María Valencia Gaitán –nieta del caudillo– realiza **Gaitán sí**, una recopilación biográfica importante que rescata los momentos más trascendentales en la vida de Jorge Eliécer Gaitán, con un hecho particular: su hija Gloria, entra en escena para contarnos algunos aspectos de su relación como hija, además de usar las escenas filmadas del líder y su voz en los discursos. Un filme familiar de escasos segundos que nos muestra a un Gaitán en pleno juego familiar con su hija, y una serie de testimonios a apropósito de los efectos suscitados en su trabajo político por el país[64].

63 Sobre la historia de esta película ver: *Confesión a Víctor. Entrevista con Alexandra*. En *Confesión a Laura* –Guion–, Alexandra Cardona Restrepo, Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2010.

64 En el 2008, con motivo de los 60 años de su magnicidio, el canal Caracol junto a The History Channel, realizó **El Bogotazo: la historia de una ilusión**, documental que aprovecha la coyuntura

El documental cinematográfico en la memoria histórica

Ver un documental significa entrar en un mundo desconocido interpretado por personajes que son tan cercanos a nuestros escenarios de vida, y con estilos narrativos influenciados por esquemas venidos de la experiencia de ver, observar, analizar, leer y fundamentar una idea valiosa para su exhibición. Esto sucede por medio de un montaje efectivo, con temas variados que exponen la ciudad, el campo, mujeres, hombres, niños, ruinas, conflictos, desastres, noticias, violencias, personajes, archivos, olvidos, memorias, ciudadanos desconocidos, e innumerables temas de la cotidianidad en su pasado y presente.

En la Historia del Cine reconocemos el género documental como punto de partida del cinematógrafo –1895– con las primeras obras de los hermanos Lumière; pasando a un segundo plano con los emisarios regados en muchos lugares que llevaron el "entorno" de actos gubernamentales, conflictos bélicos o la vida cotidiana; encontrando en las primeras décadas del siglo XX su papel como divulgador efectivo de ciertas noticias en momentos históricos y expediciones científicas. Pasando a tener relevancia como forma de narrar el mundo en evolución con otro momento, el artístico, con criterios de autores que asumieron el documental como una de sus particularidades de presentar historias en variadas perspectivas de enunciación.

Como explicación académica, el documental significa:

> Montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales. El film documental presenta casi siempre un carácter didáctico o informativo que intenta principalmente restituir las apariencias de la realidad, mostrar las cosas y el mundo tal y como son; El documental solo plantea el problema del universo de referencia. Concierne también a las modalidades discursivas, ya que puede adoptar las técnicas más diversas: film de montaje, cine directo, reportaje, actualidad, film didáctico, hasta film familiar. La evolución de las formas en el cine está

nacional para ligarla con la situación vivida el 9 de abril de 1948. Desde la óptica de un romance en pleno Bogotazo, tenemos la historia de María Antonia Acosta en el documental **Amor del 48** –2015–, dirigido por Andrés Arias, y producido por Origen Laboratorio Audiovisual, historia de vida que se mezcla efectivamente con el archivo fotográfico de Sady González. Además de los recursos audiovisuales, encontramos en nuestras universidades investigaciones que dan información sobre lo vivido en ese momento, algunas con referencias a la tradición oral y las fuentes periodísticas.

> presente para demostrar que las fronteras entre documental y ficción nunca son herméticas y que varían considerablemente de una época a otra y de una producción nacional a otra (Aumont, Marie, 2006, p. 67).

Realidad y ficción, conceptos que se ponen de manifiesto al momento de entrar en las latitudes del montaje en el documental, ¿qué tan manipulable puede resultar esa realidad?, ¿cómo se puede distorsionar y hacer creíble en el eje central de la obra? Preguntas directas que desembocan en nuevos escenarios de narración, donde la manipulación tiene sentido en el objetivo que busca el director al presentarnos unos registros y descubrir que los espectadores asumen los hechos representados como acciones verídicas en el marco de un contexto social que conoce.

Por lo tanto, la memoria histórica de nuestro país transita por un camino dificultoso marcado por la Violencia política de mediados del siglo pasado y el conflicto armado de largo aliento. En Colombia, las situaciones devenidas han posibilitado que desde la academia se entreguen obras de interés nacional para identificar las raíces de nuestros problemas con análisis antropológicos, artísticos, históricos y sociológicos. Así, el arte no es ajeno y se aproxima efectivamente a entregar una opinión responsable a través de diversas manifestaciones, caso del cine y su influjo cultural especificado en el documental como obra de autor.

Siguiendo el camino que nos traza Paul Ricoeur, encontramos en el *archivo fílmico* una operación significativa al que se realiza cuando el testimonio es oral, escuchado y escrito; por lo tanto, esa comparación que hacemos con el documento cinematográfico también es una lectura que realiza el historiador del cine:

> A estos rasgos de escrituralidad que tiene en común con el relato, el testimonio añade rasgos específicos ligados a la estructura de intercambio entre el que lo da y el que lo recibe: en virtud del carácter reiterativo que le confiere el estatuto de la institución, el testimonio puede ser recogido por escrito, presentado, depositado. La deposición es, a su vez, la condición de posibilidad de instituciones específicas dedicadas a la recopilación, a la conservación, a la clasificación de un conjunto de documentos para la consulta por parte de las personas habilitadas para ello. El archivo se presenta así como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella que, con todo cuidado, nosotros distinguimos de la huella cerebral y de la huella efectiva, es decir, la huella documental. Pero el archivo no es solo un lugar físico, espacial; es también un lugar social (Ricoeur, 2010, p. 216).

Lo que reconocemos institucionalmente como depósito de archivos, fue posible por el intercambio, donación, compra de los Estados para conservar la memoria escrita de su historia jurídica, institucional y ejecutiva; trasladada con el tiempo a otros escenarios de la vida cultural, convertida en patrimonio. Ajustándose en parte al principio básico de encuentro con una huella indiciaria para reconocer un hecho que merece su relación histórica, descriptiva, teórica y representativa.

Ricoeur culmina entregándonos otro paso, más dinámico, más especial, el del archivo como "un lugar social", premisa que podemos conectar con la posición de quien con una cámara fílmica se suma al escenario de un entorno cultural y cotidiano como lo es la ciudad; ubicando como objetivo imágenes en movimiento que pasan de ser un momento personal de intención reportera, al resguardo del archivo familiar que perdura en el tiempo, y que luego salen rescatadas, restauradas, transformadas y editadas con cierto montaje subjetivo.

Entrando en las posibilidades del uso del cine documental como documento histórico, apropiamos las reflexiones de Peter Burke al presentar "el testimonio del cine" como un relato más fluido (Burke, 2005, p. 195), acercándonos en nuestro análisis al principio básico de un trabajo fílmico de trascendencia histórica por el significado social y político que marcó un período de la historia nacional, y que podemos ahondar a partir de la siguiente reflexión:

> Una vez más, el problema radica en evaluar esta modalidad del testimonio, en desarrollar un tipo de crítica de las fuentes que tenga en cuenta las características del medio, el lenguaje de la imagen en movimiento. Como ocurre con otros tipos de documentación, el historiador debe enfrentarse al problema de la autenticidad. Es preciso averiguar si una determinada película, o una escena de una determinada película ha sido rodada en directo, o ha sido fabricada en el estudio utilizando actores o maquetas. [...] En el caso de las películas, el problema de detectar las interpolaciones resulta especialmente arduo, dada la costumbre de recurrir el montaje y la relativa facilidad con la que pueden introducirse en una secuencia imágenes de lugares o acontecimientos distintos (Burke, 2005, p. 197).

El problema de la autenticidad marca un efecto relevante en las imágenes que tenemos al frente como observadores; en este caso, con el documental **Cesó la horrible noche**, tenemos una sensación particular de ver algo que conocemos, pero que lo encontramos diferente por el *color* con que nos entregan las imágenes, asumiéndolas con unas referencias directas de quien las edita y presenta con una

marca precisa de filmaciones verídicas, resguardas y asumidas como un simple acto de intervención ciudadana en el trasegar de un espacio demarcado que examinamos inmediatamente; por lo tanto, aplicaríamos que fue una interpretación desde el documental, y "dada la importancia que tienen la mano que sujeta la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría más bien hablar del realizador cinematográfico como historiador" (Burke, p. 201).

Para la obra que analizamos a continuación, el documental opera como manifestación histórica que pone de manifiesto un acontecimiento de la historia social y política del país, desde el ojo observador de un ciudadano que tenía su cámara para el oficio casero y familiar, y que supo darle uso para atestiguar los estragos del centro de una ciudad con el color manifiesto del ambiente, las calles, los ciudadanos y la cotidianidad de su vida junto a los hechos del 9 de abril.

Cesó la horrible noche: El color documental del *Bogotazo*

Un estudioso de la imagen afirma que esta no sobrevivirá, elemento de futuro y duración que tiene más de memoria y porvenir que quienes la observamos. Sentencia directa para entender por qué la fascinación hacia a ellas, a su encuentro, análisis y reinterpretación; sumado a su sentencia que "la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados" (Didi-Huberman, 2006, p. 26). En el estudio de caso que nos convoca, representado en el documental **Cesó la horrible noche**, de Ricardo Restrepo (1962-2017), el archivo fílmico perduró a su autor, contiene altas dosis de *memoria histórica*, utilizada en algunas circunstancias como instrumento político en el presente con una apuesta directa al futuro que nos espera, el del postconflicto.

Puesta en otra referencia desde la crítica de cine, Pedro Adrián Zuluaga[65] ubica la obra de Restrepo desde el cine documental colombiano en la tendencia que se ve inmersa en "la tentación de convertir al archivo en un fetiche, otorgándole una carga de prueba que en realidad no tiene, o de confundir la memoria –un hecho humano universal– con sus repositorios". Debate inmerso en el sentido y origen de realización de este trabajo vinculado a una de las becas institucionales, y el supuesto uso que puede tener, incluyendo el montaje que hace el autor

65 El texto titulado "Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios", fue publicado inicialmente en la revista *Kinetoscopio* Nº 111, luego en el blog: http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html el día 3 de diciembre de 2015.

del archivo al poner, valorar y "dimensionar" algunos aspectos que en las actuales circunstancias de su visualización podríamos discutir a la luz de los argumentos que exponemos en su disgregación analítica: a partir de los documentos usados, la narración –voz en off–, y su aporte a la memoria histórica del país, donde "la carga de prueba o realidad" queda definida por lo que las imágenes nos dicen, y su uso crítico en diversos escenarios de discusión.

Para la historia del cine colombiano es importante que los trabajos documentales se acerquen a actividades manifiestas de representación de nuestro pasado a través de los archivos, sobre todo si son desconocidos y traen otras perspectivas de visualización y narración. Ricardo Restrepo realiza un documental de corte histórico a partir de un registro personal de los hechos ocurridos el 9 de abril de 1948 a través de la mirada de su abuelo Roberto Luis Restrepo (1897-1956):

> La película nace hace más o menos treinta años, cuando supe por primera vez que había un material realizado por mi abuelo, que era médico, material fílmico del 9 de abril del 48. Durante esos treinta años estuve buscándolo, y nunca lo encontré, sencillamente no se sabía dónde estaba, hasta que, por fin, hace dos años, tuve la fortuna de encontrar 25 latas de 400 pies, 16 mm, y unas 100 bobinas de cien pies[66].

Al reflexionar sobre los archivos, Michele Lagny expone unos pasos esenciales que parecen básicos y se desarrollan instintivamente en el dispositivo del investigador; así, acomodándonos al proceso realizado por el documentalista colombiano, observamos que Restrepo fue tras las huellas de unos documentos fílmicos, los buscó y encontró; rescatando un testimonio que implicó un *patrimonio conservado*, refugio especial encuadrado en los espacios familiares de preservación (Lagny, 1997, p. 61).

Sobre la obra, el título y su interlocutor activo, nos dice el director:

> Lo del formato básicamente mi abuelo filmó en 16 mm; lo que hicimos fue un trabajo de restauración fílmica, limpiando el material, re digitalizando todo a HD. Fue un trabajo que hizo *Kinolab*, muy profesional, muy interesante ese proceso de digitalización. Es una película…, primero, el tono es muy personal, hablo yo con mi abuelo que no conocí, él escribió un diario, y entonces ese diario se le da lectura con un actor que es Diego Trujillo.

66 Ricardo Restrepo, *Cesó la horrible noche* (*Los Archivos de mi abuelo*), Bogoshorts Tv, la información ha sido editada para el texto. Tomado de: https://www.youtube.com/watch?v=DrJQWlcxvEY Igualmente encontramos en este ejercicio del festival de cortos la reflexión de Enrico Mandirola sobre el proceso de digitalización, y el sonido, teniendo en cuenta que los materiales originales son mudos.

> Es una labor muy intimista, pero como en cada película hay alrededor mucha gente, la productora *Pathos Audiovisual*, *Señal Colombia* que es coproductor, la gente de *Kinolab* que hizo el trabajo de recuperación fílmica, Aarón Moreno que hizo la música original... A quién se le ocurrió que había cesado la horrible noche en este país lleno de violencia y de injusticia, y lo que estamos viviendo hoy en día los colombianos. La película recoge todos esos 65 años desde que mi abuelo empezó a filmar en 1935 hasta ahora, y pues nos seguimos preguntando lo mismo ¿Cesó la horrible noche? O no ha cesado.... La presenté en familia, la catarsis no fue tanto mía, sino de mi señor padre, se conmovió infinitamente de ver eso, él nunca había visto las imágenes del abuelo, de su padre, tampoco lo había visto en esta forma. Del abuelo cojo yo un cromosoma que también lo trasmite mi papá y nos da por filmar, porque mi papá también es cineasta aficionado[67].

Ubicándonos en el momento de los acontecimientos, y teniendo en cuenta las posibilidades que tenía el señor Roberto de poseer una cámara *Bolex* para su afición de "documentalista pasajero" en distintas regiones del país, la capital colombiana, y en ellas sus actividades familiares, inferimos que su andar por los estragos del 9 de abril se debieron en parte a –tal vez sin pensarlo– a su labor de realizador documental en las categorías –guardando las proporciones– de *explorador, reportero, cronista* y *observador* que nos plantea Erik Barnouw.

El título de la obra es una marca distintiva que inmediatamente apropiamos por el reconocimiento que tenemos de esta; hace parte de un símbolo patrio como es el himno nacional, y desemboca en lo que piensa el autor sobre la violencia y las injusticias que todavía se sienten, viven y acentúan en nuestro espacio geográfico. Gracias al "cromosoma cinematográfico" de su abuelo y padre, es posible tenerlo entre nosotros como filme de memoria histórica y reconocimiento social.

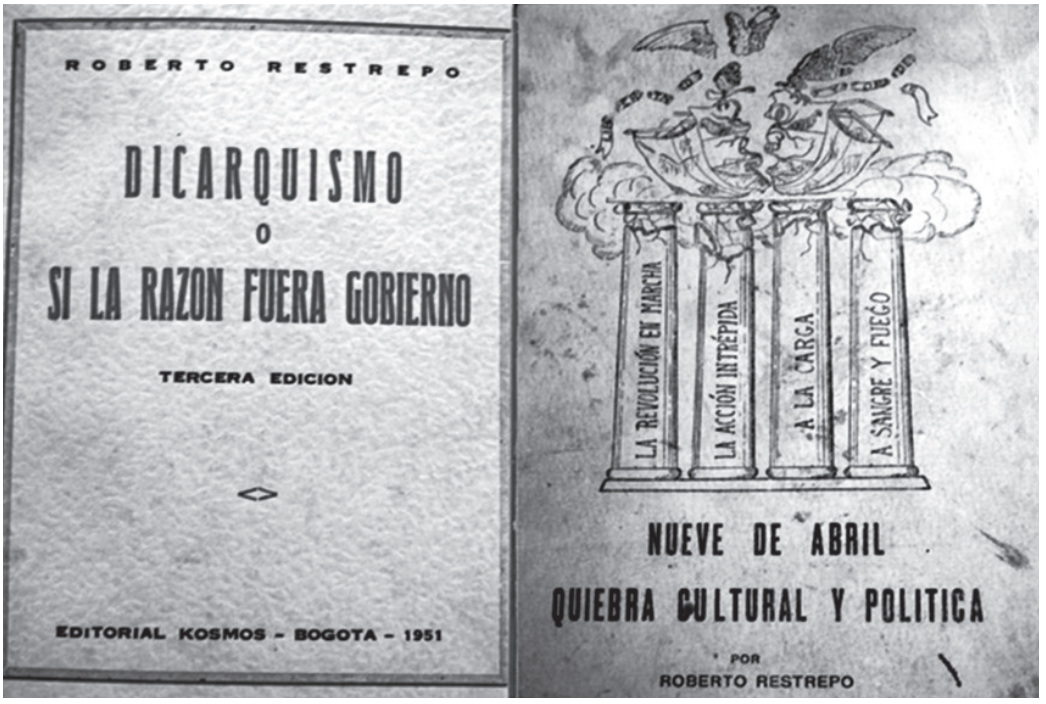
Entrando en la visualización de la obra, se identifican los siguientes focos de análisis y descripción patentes en el lenguaje propuesto por Ricardo Restrepo, partiendo de una mirada particular de encuentro con la obra y su contenido, lo que he denominado "partes esquemáticas divididas por el cuadro oscuro" a partir de la narración que nos entrega el montaje documental divididas en: Cita introductoria; movimiento en la plaza central; repaso por la historia decimonónica; descubriendo la memoria fílmica; cineasta cotidiano; filmando el país y un castillo; viviendo en el centro panamericano.

67 Ricardo Restrepo, *Dir. Cesó la horrible noche*, Canal Ficci Channel. Festival Internacional de Cine de Cartagena.

Además de esos puntos, podemos encontrar una reflexión del director en torno a Roberto Restrepo: "Sus palabras me hablan de un intelectual decepcionado de su patria, sus imágenes, me revelan a un hombre que descubre a esos otros, a los que no viven en castillos, ni logran viajar al exterior". Mientras escuchamos, vemos una escena muy interesante de Roberto, en claro oscuro, con su mirada fija viendo qué sabe qué a través de una ventana, mientras gira su torso y observa la cámara sacando una leve sonrisa. Presenciando algunos registros de un grupo de personas queriendo entrar a un edificio, y un pequeño retén de oficiales policiales mientras escuchamos la voz del presidente Mariano Ospina Pérez; así, muy entusiastas en una primera mirada creemos que hacen parte del momento cumbre de abril, pero descubrimos que simplemente hacen parte de las elecciones de 1946.

Sobre las tensiones presentes en 1948, tenemos las imágenes del 9 de abril, gente que va y viene, otros se dirigen con rumbo fijo, algunos policías montados en caballos y otros enarbolando la bandera roja como si fueran al campo de batalla, un camión lleno de militares, una familia en el medio sin saber qué hacer; y luego, una imagen que se enfoca en la turba que parece va en dirección del palacio presidencial mientras escuchamos la Radio Nacional de Colombia

Libros escritos por Roberto Restrepo. Archivo: Biblioteca Luis Ángel Arango.



con un locutor que invita a alzarse en contra del gobierno, a crear una revolución liberal.

Pero *Roberto, ¿qué viste realmente, y qué filmaste?* El montaje nos lleva entonces a observar el registro de un hombre en medio del bogotazo colorido que él vio y tomó, y que acá en forma de duelo nosotros vemos a blanco y negro, con una transeúnte que pone su mirada sobre el foco, es atraída y se inmiscuye en el rollo; vemos entonces los estragos de una ciudad saqueada, incendiada y destruida en su zona céntrica, pasamos al color documental. Dos damas pasan frente a la cámara y se inscriben en el lente directo mientras el fondo es destrucción pura, tenemos entonces registros de la calle del Palacio de San Carlos y gentes que inmersas en el contexto, parecen moverse de nuevo ante la cotidianidad de unos días después de *El Bogotazo*.

En medio de las "tomas del desastre", Roberto se detiene a filmar un hombre que lleva algo entre las manos, él, un poco esquivo, parece querer evitar el momento, pero queda íntegro, inclusive con cierta angustia que se disipa en sus ojos. Volvemos al blanco y negro, nuevas imágenes, desastres comunes, paneo significativo que muestra las calles que fueron testigo de la anarquía, y los muertos; nuevamente un transeúnte decide mirar al camarógrafo, sin quererlo, se vuelve un testigo implícito del testimonio de captar la realidad: mira, se detiene, se pierde.

En el epílogo de una jornada, representada en lo poco que observamos del *El Bogotazo*, los ciudadanos regresan al centro capitalino, son parte de la narración que "nos devuelve la película", acción directa de reintegrarnos al pasado en una cinta casera llena de historia. ¿Punto de llegada?, las tres banderas pisoteadas y un congelamiento de la imagen con un militar y su fusil, metáfora directa de nuestro conflicto armado. Por lo tanto, vemos en las imágenes a esos bogotanos que parece se reintegran a la cotidianidad, un vaivén de gentes que sobrevivieron al sobresalto político; y allí, todavía, un bogotano que se atreve nuevamente a mirar la cámara.

Sin lugar a duda estamos ante un montaje de imágenes bien edificadas con base a un registro personal que valoró la ciudad como territorio, y en ella un acontecimiento del cual fue testigo Roberto Restrepo. Podríamos insinuar que en 1948 el cronista le dio un significado especial a sus registros fílmicos desde el orden práctico de hacer una serie de tomas que valían la pena ser resguardadas para el futuro, lo que le serviría igualmente de insumo para reflexionar y presentar sus escritos en el texto titulado *Nueve de abril quiebre cultural y política*, el mismo año del suceso.

Fotogramas de **Cesó la horrible noche** *(*Ricardo Restrepo, 2013*)*. Archivo: Patricia Ayala Ruiz.

La particular imagen de la bandera de Colombia en estado de indefensión, que observamos dos veces en **Cesó la horrible noche**, contrasta con otros fotogramas del cine nacional donde se expone de manera orgullosa como símbolo patriótico:

-Inicialmente, en la única imagen que existe de la cinta de Francesco Di Doménico, **El drama del 15 de octubre** –1915–, observamos a una dama homenajeando a Rafael Uribe Uribe en el cementerio central de Bogotá junto a su busto, y empuñando en su mano derecha la asta con el pabellón tricolor.

-En **María** –1922– de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, del cual conservamos solo 25 segundos, descubrimos que en el guion se presenta como entrada de su primer cuadro, la bandera nacional: "Aparece flotando el pabellón colombiano y poco a poco va apareciendo en el centro de él el retrato de Jorge Isaacs".

-Con la película **Garras de oro** –1927– de P.P. Jambrina, tenemos dos momentos relevantes en la exposición patriotera del símbolo: primero, cuando un intertítulo nos anuncia: "Si Uds. Los yanquilandeses conocieran la historia de Panamá, estoy seguro de que estarían todos con nosotros…, Ese día aciago para mi patria, la bandera que flotaba gloriosa en el istmo…,". Entrando la imagen de la bandera coloreada a mano, izada y ondeante; luego, otro letrero: "…fue arriada para siempre…, por manos vendidas…, por la garra de oro; más fuerte que el honor de los pueblos". Segundo, cuando la obra nos indica en su historia: "Hoy es 20 de julio, la fecha clásica de Colombia, y esa música es el himno nacional de mis hijos…", apareciendo en escena dos infantes que desfilan felices en el salón mientras escuchan las notas del himno y llevan en sus manos pequeñas banderas, encontrándonos con una imagen nacionalista.

-Por último, en el documental **Colombia victoriosa** –1933– de los Hermanos Acevedo, vemos en algunas de sus escenas el uso que tiene la bandera como estandarte de manifestaciones en la ciudad, así como elemento de orgullo y valor en los escenarios que ellos adecuaron para representar el conflicto bélico con el Perú.

El pabellón, en la obra de Ricardo Restrepo, contiene un significado único de derrota, esconde tras de sí un mensaje de insatisfacción de aquellos que la enarbolaron en las manifestaciones del 9 de abril de 1948, y que finalmente las abandonaron en el sitio del atentado al caudillo, lo que correspondería a un fracaso del Estado en su vida social y cultural en momentos donde la capital colombiana representaba la viva imagen del panamericanismo a través de un

Fotogramas de **Cesó la horrible noche** *(*Ricardo Restrepo, 2013*)*. Archivo: Patricia Ayala Ruiz.

evento que simplemente se adecuaba a las nuevas políticas del capitalismo norteamericano de postguerra.

Con respecto a los personajes anónimos que aparecen en el documental, y se atreven a "echarle un vistazo" al hombre detrás de la cámara y su centro de foco, debemos indicar que asumen en el montaje cierta relevancia distintiva que el director desea estimular; sin esperarlo, entramos en una fase de descubrimiento y asombro ante esos seres desconocidos que habitaron la capital, cada uno con una experiencia diferente ante el suceso histórico remarcado. Sin esperarlo, se asemeja a sus similares de Europa en documentos fílmicos observado sobre la Primera y Segunda Guerra Mundial titulados **Apocalipsis**[68], allí, también algunos ciudadanos se inmiscuyen en el entorno de quienes filman, simplemente con sus miradas entran en la esfera de la eternidad cinematográfica que les posibilitó el camarógrafo de turno.

Cesó la horrible noche entra en el rango de patrimonio audiovisual por su mensaje directo enfocado a recrear a través de la visión de un ciudadano colombiano aficionado al cine, algunos momentos significativos de la ignominia de ver a una ciudad golpeada por un acto clásico de violencia partidista tan común en el Siglo XX, presentandonos imágenes de uno de los detonadores del conflicto.

Si atendemos la afirmación que "el documental debe reflejar los problemas y las realidades del presente, no puede derramar lágrimas sobre el pasado, y le resulta peligroso vaticinar el futuro" (Rotha, 1989, p. 150), tendremos en los registros realizados por Roberto en 1948, y el trabajo de búsqueda, encuentro, organización y montaje de Ricardo en el 2013, tres momentos intemporales por los cuales fue posible entender las mentalidades de la sociedad que hizo parte de los contenidos que observamos. ¿Cómo entender los problemas del pasado, presente y futuro en **Cesó la horrible noche**? La respuesta vendría de las intervenciones que han tenido los materiales de archivo, de su puesta en escena, del paso silente al sonido, de su musicalización, y en definitiva por el guion que el director decidió poner en línea directa de comunicación con los escritos de su abuelo, los cuales marcan una distancia especial en el tiempo, pero parecen vigentes a la luz de los acontecimientos que la Historia de Colombia ha sobrellevado desde el 9 de abril.

Otro punto de enfoque relevante es ubicar el documental en los *modos de la imagen* que plantea José M. Català en cuatro partes: función informativa de la imagen –la imagen constata una presencia; función comunicativa de la imagen –la imagen establece una relación directa con el espectador o usuario; función

68 Producidos por National Geographic.

reflexiva de la imagen –la imagen propone ideas; función emocional de la imagen –la imagen crea emociones (Catalá, 2008, pp. 30-40). Sin profundizar sobre cada uno de los puntos que propone el autor, es notable que, desde el lugar de espectador, historiador, aficionado al cine, o, por el contrario, simple observador casual, asumimos las etapas en el proceso de acercarnos a la obra con la salvedad de interferir en ellas a través de nuestros gustos disciplinares y espacios de discusión. Por ejemplo: la presencia de una sociedad de medio siglo en el filme; la relación directa que tenemos con su mensaje porque sabemos qué sucedió el 9 de abril de 1948; las ideas que propone la obra y que descubrimos desde nuestra experticia, y las emociones que despierta en los espectadores algunos registros; suman al proceso individual de edición y montaje de un texto con ideas fijas de fuentes palpables a las cuales podemos acceder, observar, leer, criticar y entrelazar.

Ante las relaciones del cine con la educación, la historia y la memoria, vemos en el documental **Cesó la horrible noche** otra fuente de estudio para entender nuestro pasado desde las mediaciones que nos da el presente; tenemos con las imágenes de Roberto Restrepo un insumo discursivo que claramente puede ser usado como añadidura a las reflexiones que en un salón de clase escolar podemos hacer de la Historia de Colombia desde lo cultural, económico, político y social:

> El cine es un arte. Y es, sobre todo, un arte de la memoria, tanto colectiva como individual. Educar para el cine, en cierto sentido, es también interrogarse sobre los recuerdos transmitidos por las imágenes y los sonidos. Es volver a encontrar gestos y señales olvidados, descubrir rostros de antaño y un entorno que fue el nuestro o el de nuestros padres y antepasados. Es reencontrar el tiempo más allá de las imágenes que lo evocan (Clarembeaux, 2010, p. 26).

Estamos ante un momento interesante de apropiación del conocimiento, el cual desde la educación podemos aprovechar para incluir el cine como apoyo positivo. El pasado a través de las imágenes documentales, de ficción o adaptación histórica, pasan indudablemente por el filtro efectivo de quien las usa; proceso que seguramente ante las condiciones de nuestro sistema escolar, difiere de forma significativa ante recursos técnicos, profesionales y ante todo la negligencia del Estado en incentivar y modificar el sistema educativo colombiano, y allí, nuevamente la inclusión de la enseñanza de la historia como área obligatoria.

En perspectiva del ejercicio realizado, con el insumo fílmico reseñado y condicionado desde la marca de la Historia del Cine Colombiano –como

disciplina y especialidad– y su análisis, es importante resaltar el valor agregado que tiene el documental en el escenario colombiano de sus representaciones, adhiriéndonos a la sentencia que nos explica que "los filmes no son considerados ya como simples ventanas que dan al universo, constituyen uno de los instrumentos de que dispone una sociedad para ponerse en escena y mostrarse" (Sorlin, 1992, p. 252); tal cual como ocurre en el color documental de un filme que refleja la vida misma de una sociedad que vivió un hecho trascendental en una semana de abril hace más de 70 años.

Conclusiones a la sombra de Clío y Santa Verónica

A propósito de las obras cinematográficas citadas, observamos que han estado definidas en diversos ejes temáticos que involucraron proyectos no realizados y revisados a través de archivos, fuentes de prensa y el entronque del análisis directo de quien investiga, y filmes que, por el contexto central de la obra, ponen en foco un personaje o acontecimiento sociopolítico de trascendencia.

Con respecto a la periodización del cine colombiano y la relación que nos convocó, podríamos asumir el clásico orden previsto en diversas obras sobre el tema, el cual en algunas cinematografías es más directo con temas de interés por su dilatada experiencia y rigor en ciertos acontecimientos que se convierten en temas de estudios concretos; con esa duda en la forma de posicionar las obras en un periodo de tiempo reciente como lo es el mismo cine, vale la reflexión:

> Se divide aún la historia del cine en decenios, en generaciones y sería muy difícil proceder de otra manera. Aquí la cronología conserva todos sus derechos. Ahora bien, el abandono del tiempo inmutable, la aceptación, junto al calendario, de temporalidades flexibles y no medibles no es para los historiadores una simple comodidad, sino que lleva consigo una seria revisión epistemológica. En cuanto a la historia del cine, no tiene que llevar a cabo este regreso a sus premisas, sino que puede ordenar tranquilamente, en una escala graduada, los filmes de que se preocupa (Sorlin, 1991, p. 86).

La tranquilidad dada por Sorlin para que los historiadores del cine llevemos "una escala graduada" de las cintas que vamos a revisar, analizar, e intervenir desde el presente, puede usar como apropiación la de dos textos que, en su singularidad expositiva y espacio-temporal de publicación, nos dan esa idea: el clásico libro de Hernando Martínez Pardo *Historia del Cine Colombiano* –1978–,

y la investigación de Pedro Adrián Zuluaga para el catálogo ¡*Acción*! *Cine en Colombia* –2007–; los dos indistintamente van cronológicamente ligados a la historia con procesos y detalles que marcan derroteros distintos por la simple función de sus análisis, y la visualización de obras que marcan otro momento histórico.

En nuestro caso, partimos de la organización temática que involucra algunos de los periodos de los autores citados, apropiando cierta dinámica especial con obras que requirieron menor "atención" por su acervo documental y audiovisual, y el aprovechamiento de temas ya analizados como son **El drama del 15 de octubre, Garras de oro** y **Cesó la horrible noche**; reacomodamiento de temas en disposición de nuevos lectores, y ante todo en su visualización a través de la conexión con otras películas del periodo del cine nacional, deuda especial con el ejercicio mismo de la escritura y la investigación que casi siempre goza de una invisibilidad perpetua que no da cabida a otros espacios por ser en sí misma cerrada y privada, en contravía a este texto que se valora por ser del ámbito público, gratuito y de divulgación múltiple para sus interesados.

También subrayamos la posibilidad que tiene el uso de esta investigación como materia de apoyo y consulta para sobrellevar áreas referidas al contexto colombiano, su función didáctica –si existe la posibilidad de tener las películas– será eficaz para transversalmente adherir los repertorios escritos con los audiovisuales; prioridad de seguir avanzando en tener una amplia caja de herramientas que posibiliten sobrellevar nuestros contenidos temáticos con la creación artística a través del cine como un buen objeto, es decir, ante todo como arte (Bergala, 2007, p. 48), y lo que estas obras significaron en su momento como parte de nuestra cohesión o desconexión como país.

La idea del cine como arte va entroncada con el uso de lo que Bergala considera "malas" películas para una clase con el objeto de estimular el espíritu crítico de quienes reciben los contenidos fílmicos, sumándole una idea que se ha posicionado con el eco de su rapidez a través de los "historiadores y teóricos light de las redes sociales" que parafrasean, se exaltan y posicionan constantemente como apasionados por la cinefilia:

> La vida (en clase y fuera de clase) es demasiado corta para perder tiempo y energía mirando y analizando malas películas. Sobre todo, porque una mala película, incluso analizada en tanto que tal, necesariamente deja huella, contamina el gusto desde el momento en que es objeto de repeticiones y de pausas sobre la imagen: la memoria inconsciente, que se ríe de los juicios de valor, retiene tanto lo bueno como lo malo (Bergala, p. 49).

La dificultad de la cita en definir y clasificar cuáles son las "malas" películas en el caso de nuestro proceso como historiadores del cine, se cae por su peso, acá se configura un espacio de representaciones especiales ligados al tiempo y el espacio en que fueron producidas esta obras, a la posibilidad que nos da el presente para identificarlas y contextualizarlas en su objeto de estudio que las relaciona con la historia y los elementos discursivos y críticos que se derivan de esa afinidad, tal cual como puede ocurrir con algunas cintas citadas en este texto, y lo que significarían en su puesta en escena ante nuevos públicos que desconocen por completo su existencia y ubicación en la historia del cine nacional.

El pasado y el presente, representados en las películas sobre nuestra historia nacional, se ponen de manifiesto en la reflexión de los siguientes autores en consonancia a la relación que encontramos entre el cine y la historia:

> En ambos casos, el pasado hecho presente oculta su auténtica ausencia, su carácter ficticio e ilusorio, para lo cual recurren a la manipulación –en el buen sentido de la palabra–, a un trabajo semejante de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso. Con ello tan solo constatamos –y no es poco ante las mantenidas reticencias de muchos historiadores– que más allá de coincidencias temáticas, más allá de la valoración del Cine como fuente histórica o de la Historia como medio de sistematizar la evolución del medio cinematográfico (la Historia del Cine) existe una afinidad y una analogía esenciales entre la operación historiográfica y la fílmica (Monterde, Selva y Sola, 2001, p. 38).

Verificamos con la cita un especial apuro a la que nos vemos abocados con las posibilidades del cine como fuente de interpretación histórica, a su doble disyuntiva en lo que llaman la operación historiográfica y fílmica, semejantes en su forma de intervenir y problematizar el pasado con esa conceptualización clave que nos exponen con el montaje y los hechos que son posicionados, reelaborados y convertidos en forma discursiva. El detalle es relevante, al revisar los capítulos de esta pesquisa, el lector podrá verificar que su autor ha reposicionado nuevamente las películas, utilizado fuentes ya analizadas en otros textos, y puesto en consideración algunas que tal vez no habían sido publicadas; también ha sacado citas textuales y las ha orientado en párrafos que tienen continuidad en su objeto de estudio, en resumen, realizó un montaje escrito que tiene una direccionalidad concreta en su objetivo general al identificar y valorar algunas obras cinematográficas realizadas en Colombia que, durante el siglo XX, adaptaron situaciones o momentos trascendentales de nuestra historia.

Algunas clasificaciones pueden servirnos de ejemplo para el hilo general de esta obra escrita: primero, considerar la *historia como tema* desde los orígenes del cine al buscar como argumento directo el pasado a través de los libros de historia decimonónicos; *el documental*, el cual posee cierta libertad temática con cánones establecidos e indiscutibles características definidas por la historia de este género; la *ficción histórica*, ubicando temas como los llamados filmes de época, las adaptaciones literarias, la biografía histórica, el cine militante, el cine político, entre otros (Monterde, Selva y Sola, pp. 65-150). Ahí, en ese marco de posibilidades, nuestro cine desde la perspectiva histórica ha estado involucrado, referente especial que debemos observar con ciertas dinámicas de reconocimiento ante los acontecimientos del pasado, y su función estética como obra artística con funciones discursivas claramente vinculantes –en algunos casos– al cine de autor, y al momento en que fue exhibido.

Queda pendiente para otra investigación analizar algunos hitos importantes de la televisión colombiana referidos a la dramatización y reconstrucción de la historia, es el caso de **Revivamos nuestra historia** del cual escogimos uno de sus programas para complementar el tema de *El Bogotazo*; igualmente **Crónicas de una generación trágica** –1993– que pone en escena algunos de los criollos ilustrados entre el periodo 1781 y 1816, y sus vicisitudes en el contexto de la independencia de la corona española, capítulos dirigidos por Jorge Alí Triana y Luis Alberto Restrepo; finalmente la trilogía de **Amores y delitos** –1995– y sus largometrajes **Bituima 1780**, de Luís Alberto Restrepo, **El alma del maíz**, de Patricia Restrepo, y **Amores ilícitos**, de Heriberto Fiorillo, las tres con un contenido especial desde el archivo colonial y su representatividad como tema de las mentalidades del periodo; obras que hacen parte "de la puesta en escena de la historia y de sus significaciones" (Gardies, 2014, p. 147), de la posibilidad de transportarnos con la mirada siempre crítica y dudosa de esas ventanas que hacía el pasado nos proponen las diversas pantallas.

¡Cierre de la función!

Bibliografía

Álape, A. (1987). *El Bogotazo: Memorias del Olvido.* Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.

Abello, L. (1959). *Espadas y corazones, biografía de Rafael Uribe Uribe.* Bogotá: Editorial Peñalosa.

Álvarez, L. (1989). Historia del Cine Colombiano. En Á. Tirado (Eds), *Nueva Historia de Colombia,* Tomo IV. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.

Àlvarez, L. (1988). El cine desde finales de los años 50 hasta hoy. En J. Melo (Eds), *Historia de Antioquia*. Colombia: Suramericana Seguros.

Àlvarez, L. (1998). *Páginas de cine*, volumen 3. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Allen, R. y Gomery, D. (1995). *Teoría y Práctica de la Historia del Cine.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Alsina, H. (1993). *Historia del Cine Americano 1 (1893-1930), Desde la Creación al Primer Sonido.* Barcelona: Editorial Laertes.

Anderson, B. (2007). *Comunidades Imaginadas.* México: Fondo de Cultura Económica.

Anzola M. (1917). *Asesinato de Rafael Uribe Uribe, ¿Quiénes son?* Bogotá.

Aumont, J. (2006). *Diccionario Teórico y Crítico del Cine*. Buenos Aires: La marca Editora.

Aumont, J. (1990). *Estética del cine*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Barnouw, E. (2005). *El Documental Historia y Estilo*. España: Editorial Gedisa

Becerra, S. (2016). En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil. En M. Mestman (Eds), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires: Inter Pares-Akal.

Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, España: Cahiers du Cinéma, Laertes S.A.

Bordwell, D. y Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico.* México: Mac Graw Hill Interamericana.

Bushnell, D. (2017). *Colombia, una nación a pesar de sí misma*. Colombia: Ariel.

Burke, P. (2005), *Visto y no Visto*. Barcelona, España: Crítica.

Cardona, A. (2010). *Confesión a Laura* –Guion–. Medellín: Corporación Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Cardona, A. (1997). Érase una vez en el paraíso: guion para largometraje. Bogotá: Colcultura.

Català J. (2008). *La Forma de lo Real*. Barcelona: Editorial UOC.

Casetti, F. (1994). *Historia-Teoría, Teorías del Cine 1945-1990*. España: Cátedra Signo e Imagen.

Chaparro, H. (2016). Álbum del Sagrado Corazón del cine colombiano. Colombia: Semana libros, Proimágenes Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Cobo, J. y Arbeláez, R. (2011). *La crítica de cine. Una historia en textos*. Colombia: Proimágenes, Universidad Nacional de Colombia.

Concha, Á. (2014). *Historia social del cine en Colombia Tomo I 1987-1929*. Bogotá: Publicaciones Black María Escuela de cine.

Colmenares, G. (1998). *Ricardo Rendón una fuente para la historia de la opinión pública*. Colombia: Tercer Mundo Editores, Universidad del Valle, Banco de la República, Colciencias.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el Tiempo Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

Di Doménico, V. (Productor y director). (1915). El drama del 15 de octubre. [Película]. Colombia.

Duque, E. (1992). *La Aventura del Cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores.

Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

García, E. (1998). *Cine e Historia las imágenes de la historia reciente*. Madrid: Arco libros.

Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: La marca editores.

Giraldo, D. (Productor –Consejo Superior Estudiantil de la Universidad Nacional– y director). Camilo Torres Restrepo. (1966). [Película]. Colombia.

Giraldo, D. (1991). *El cine como testimonio*. Bogotá: Universidad Central, Festival de Cine de Bogotá.

Jackson, M. (1983). El historiador y el cine. En Romaguera, J. y Riambau, E. *La historia y el cine*. Barcelona, España: Editorial Fontamara.

Jambrina, P.P. (Productor –Cali Films– y director). (1926). Garras de oro. [Película]. Colombia.

Joseph, Miguel, Martínez, G. (Productor –Patria Film– y director). (1944). Antonia Santos. [Película]. Colombia.

Lagny, M. (1997). *Cine e Historia, Problemas y Métodos de la Investigación Cinematográfica*. España: Colección Bosch Comunicación.

León, Isaac. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad fílmica*. Perú: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Loboguerrero, C. (Productor –FOCINE– y director). (1990). María Cano. [Película]. Colombia.

López, N. (2006). *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Cinemateca Distrital.

Martínez, H. (1978). *Historia del Cine Colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina.

Melo, Mario. (1988). *Legislación del Cine en Colombia*. Bogotá: Cámara de Comercio.

Melo, J. (2017). *Historia mínima de Colombia*. Madrid, España: Turner, El Colegio de México.

Monterde, J., Selva, M. y Sola, Ana. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. España: Ediciones Akal S.A.

Moreno J., Torres, R. (2005). *Largometrajes Colombianos En Cine y Video*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Nieto, J., Rojas D. (1992). *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Norden, F. (Productor –Procinor– y director). (1974). Camilo, el cura guerrillero. [Película]. Colombia.

Orozco, A., Torres, R. (2008). *Documentales Colombianos 1915-1950*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Panofsky, E. (2000). *Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos*. España: Paidós Estética.

Paz, M., Montero, J. (1999). *Creando la Realidad, el cine informativo 1895-1945*, España: Ariel Comunicación.

Ramírez, R., Mesa, M. (1925). *Libreto para la filmación de la película "Policarpa Salavarrieta"*, Bogotá: Imprenta de La Luz.

Restrepo, R. (Productor –Pathos Audiovisual, Señal Colombia– y director). (2013). Cesó la horrible noche. [Película]. Colombia.

Rico, A. (2016). *Las travesías del cine y los espectáculos públicos*. Bogotá: Cinemateca Distrital, Colección Becas.

Ricoeur, P. (2010). *La Memoria, la Historia, el Olvido*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez, F., Alejandro. (1916). *Asesinato del General Rafael Uribe Uribe, Vista Fiscal*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Roldán, E. (Productor y director). (1961). El hijo de la choza. [Película]. Colombia.

Romaguera, J., Alsina, H. (1989). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Rotha, P. (1989). Los problemas y las Realidades del Presente. En J. Romaguera, H. Alsina (Eds), *Textos y Manifiestos del Cine*. Barcelona: Ediciones Cátedra.

Russo, E. (2005). *Diccionario de cine*. Argentina: Ediciones Paidós.

Sadoul, G. (1972). *Historia del cine mundial*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Sánchez, I. (1987). *Cine de la Violencia*. Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia.

Sorlin, P. (1992). *Sociología del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stam, R. (2001). *Teorías del Cine, Una Introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós.

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

Subirats, E. (2011). *Proceso a la Civilización. La crítica de la modernidad en la historia del cine*. España: Editorial Montesinos.

Triana, Jorge. (Productor –Eduardo Lemaitre Televisión– y director). (1984). El Bogotazo. [serie televisiva]. Colombia.

Torres, I. (1972). *María Cano mujer rebelde*. Medellín, Colombia: La Rosca Editorial.

Uribe, C. (1991). *Los Años Veinte en Colombia, Ideología y Cultura*. Bogotá: Ediciones Alborada.

Uros, J. (2007). *Historia y cine*. España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Valencia, H. (1974). *Crónicas de cine*. Bogotá: Ediciones Cinemateca Distrital

Vélez, M. (2008). En Busca del Público: Patria Films y los primeros Años del Cine Sonoro en Colombia. En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Investigaciones recientes. XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Tirado Restrepo. Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Zuluaga, P. (2007). ¡Acción! Cine en Colombia. Bogotá: Museo Nacional de Colombia,

Zuluaga, P. (2013). *Cine colombiano*: *Cánones y discursos*. Bogotá: Cinemateca Distrital, Colección Becas.

Periódicos y revistas

Alba, G. (2003). Ficción de la realidad y realidad de la ficción en el cine colombiano. *Signo y Pensamiento*, *22* (42), 95-111.

Arbeláez, R. y Mayolo, C. (1975). Camilo el cura guerrillero. *Ojo al Cine*, (2), 80-83.

Caparrós, J. (2003, febrero 18). La Historia se aprende en el cine. Periódico de Catalunya. Recuperado de: https://caparroscinema.blogspot.com

Hugo, C. V. (2006). Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su histeria". *Revista de Estudios Sociales*, (25), 33-37.

Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. *Comunicar*, 18 (35), 25-32.

El'Gazi, L. (1999). El drama del 15 de octubre. *Credencial Historia*, (112).

El'Gazi, L., & Nieto, J. (1997). Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia". *Credencial Historia*, (100).

Gaviria, V., Rojas, D. (2012). Entrevista a Francisco Norden. Revista 10º Festival de Cine colombiano de Medellín.

Hermil, T. (1914) ¿Qué es el cine? Revista *El Kine*, Bucaramanga.

Montón, Á. (2001). La biografía como modelo histórico-cinematográfico. *Historia contemporánea*, (22).

Martínez, H. (1999). Camilo el cura guerrillero. *Credencial Historia*, (112).

Mayolo, C. y Arbeláez, R. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. *Ojo al cine*, (1), 17-34.

Reyes, C. (2011). El río grande de la magdalena en el cine colombiano. *Cuadernos de Cine Colombiano* (16), 6-23.

Sorlin, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades. *Filmhistoria online*, (2), 73-87.

Suárez, J., Arbeláez, R., & Chesak, L. A. (2009). Garras de oro (The Dawn of Justice - Alborada de justicia): The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films. *The Moving Image*, 9 (1), 54-82.

Zavala, L. (2013). Sobre la evolución de los géneros cinematográficos. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (80), 131-138.

Zea Uribe, L. (1914). Los últimos momentos del General Uribe Uribe. *El Liberal Ilustrado*, *3*(1), 148-19.

Zuluaga, P. (2004). El cine que no pudo ser. *Semana*.

Sin autor

Se necesita un argumento. (11 de febrero de 1915). *El Tiempo*.

Olympia, Aviso publicitario. (14 de agosto de 1915). *Cinematográfica Ilustrada*.

El drama del Capitolio en el cine - Éxito de una película nacional. (9 de noviembre de 1915) *El Espectador*.

Galarza y Carvajal en el cine. (23 de noviembre de 1915). *El Tiempo*.

Los bogotanos y el drama. (9 de diciembre de 1915) *El Tiempo*.

El Crimen del 15 de octubre y el Clero. (26 de diciembre de 1915). *El Domingo*.

La Película inmoral. (5 de mayo de 1916) *El Cine Gráfico*.

Galarza y Carvajal explotan su triste celebridad –La película El drama del 15 de octubre - El proceso sube al tribunal. (12 de mayo de 1916) *El Cine Gráfico*.

La cinematografía nacional. (16 de diciembre de 1916). *Películas*.

El centenario de Boyacá y la empresa S.I.C.L.A. (enero de 1919). *Películas*.

La Academia de Historia y la S.I.C.L.A. (marzo de 1919) *Películas*.

Olympia, Aviso publicitario. (14 de agosto de 1915) *Cinematográfica Ilustrada*.

La Fiesta Nacional. (agosto de 1919). *Películas*.

Motín en el teatro Calima por una película. (2 de mayo de 1974). *Occidente*.

Programa de mano *Le Balcon*. (15 de marzo de 2015).

Documentos electrónicos

Castaño, L. Uribe Uribe, Rafael. *Gran enciclopedia de Colombia, Biografías*, Bogotá: Círculo de Lectores, 1991-1993, http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/uribrafa.htm. (Consultado el 7 de enero de 2014).

Caicedo, A. Clave 1914 Asesinato de Uribe Uribe. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-191249 (Consultado el 5 de junio de 2014).

Forero, F. El lecho del General Rafael Uribe Uribe. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8470861, (Consultado el 10 de abril de 2014).

Galindo, Y. El cine en el proyecto educativo y cultural de la República liberal, 1930-1946. http://bdigital.unal.edu.co/41965/ (Consultado, 3 de junio de 2018).

Torres, R. Las primeras narraciones en soporte fotoquímico. http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/239.htm (Consultado el 7 de septiembre de 2015).

Cesó la horrible noche de Ricardo Restrepo (Los archivos de mi abuelo).

https://www.youtube.com/watch?v=DrJQWlcxvEY, (Consultado el 13 de octubre de 2016).

Restrepo, R. Cesó la horrible noche, (2014), Canal Ficci Channel. https://www.youtube.com/watch?v=9Qo2SOMhXY8 (Consultado el 14 de noviembre de 2016).

Zuluaga, P. (2015), Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios.

http://pajareradelmedio.blogspot.com.co/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html (Consultado el 7 de febrero de noviembre de 2018).

Zuluaga, P. Entrevista con Francisco Norden: "Quería mostrar que tenemos una propensión natural a abrazar el credo de la violencia".

http://pajareradelmedio.blogspot.com/2018/01/condores-no-entierran-todos-los-dias-la.html (Consultado el 29 de septiembre de 2018).

Anexos

Anexo 1

Cine / Historia

Por: Michel de Certeau.

(Publicado en *Cine e Historia*, Filmoteca Nacional de España - Fundación Joan Miró, Barcelona, verano de 1977, tomado de: ÇA CINEMA, número 10/11).

En primer lugar, lo que nosotros llamamos la historia no es más que una narración. Todo empieza con la exhibición de una *leyenda*, que dispone los objetos "curiosos" en el orden en que es necesario *leerlos*. Es el imaginario del que tenemos necesidad para que *el allí* respete *el aquí*. Un sentido recibido es impuesto, en una organización tautológica que no habla de otra cosa que del presente. Cuando recibimos el texto, se ha efectuado ya una operación: se ha eliminado la alteridad y su peligro, para no conservar del pasado, integrados en las historias que una sociedad entera se cuenta por las noches, más que fragmentos encuadrados en el puzle de un presente. Estos signos dispuestos en leyenda son, sin embargo, susceptibles de otro análisis. Entonces comienza una historia diferente. Esta tiende a instaurar la heteronomía (esto ha pasado)

en la homogeneidad del lenguaje (esto se dijo) produciendo lo histórico en el elemento de un texto. Hablando con propiedad, es *hacer historia*.

La palabra *historia* oscila entre dos polos: la historia que es contada (Historia) y la que se hace (Geschichte). Este tópico conserva el mérito de indicar, entre dos significaciones, el espacio de un trabajo y de una mutación. Pues el historiador parte siempre del primer sentido y apunta al segundo, para abrir, en el texto de su cultura, la ausencia de algo que llega de otra parte y de otra manera. En este aspecto, él *produce* la historia. En los retazos que organiza de antemano, del imaginario de su sociedad, opera desplazamientos, añade otras piezas, establece entre ellas diferencias y comparaciones, discierne en estos indicios el rastro de algo, reenvía así a una construcción desaparecida. En resumen, crea ausencias. De estos documentos –a través de procesos que no vamos a recordar aquí– construye un pasado apresado, pero no asimilado en su nuevo discurso. Su trabajo es pues, también, un acontecimiento. Porque no respeta, tiene por oficio cambiar la historia –leyenda en la historia– trabajo. Un mismo proceso operatorio transforma la relación del historiador con el objeto pasado del que se hablaba y la relación interna entre los documentos que designaba este objeto.

Anexo 2

Uribe Uribe en el cine

Por: Hernando Salcedo Silva.

(Publicado en la revista *Cine*, nº 8, mayo-junio de 1982. Editada por la Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE)

Quien disponga de tiempo, paciencia y métodos de investigación, que no le tenga miedo a sumergirse en los voluminosos tomos de periódicos y revistas empastados con su grato olor a papel viejo, obtendrá esos castos placeres que experimenta el investigador cuando descubre un verdadero dato inédito. Hay personas muy profundas a las que la sola palabra "dato", ya les parece sospechosa porque efectivamente el devorador de datos puede desprestigiarse lo mismo que la computadora que los da falsos. Pero resulta que el dato es pura información, origina el concepto que es lo que es lo importante para esas personas profundas.

Carlos Álvarez y Hernando Martínez, con sus pacientes investigaciones, han hecho más por el cine colombiano que los realizadores de cortos y largos metrajes de mala calidad. Pero el campo está abierto para nuevos y futuros investigadores que aun repasando lo que otros ya leyeron, de pronto salta ese pequeño dato que por lo menos certifica que la antigua película nacional "X", no quedó

inédita porque se publicaron algunos comentarios que aseguran su existencia. Y así, poco a poco, no una sola persona sino varias, descubrirán películas o proyectos de películas no registradas en las historias del cine colombiano publicadas hasta ahora.

En la página 131 de "Crónicas del cine Colombiano", recién publicado, se informa sobre la existencia de la película "Rafael Uribe Uribe" o "El fin de las guerras civiles en Colombia", pero en forma muy sucinta, como si todavía se dudara de su existencia. Gracias a la colaboración de la Sra. Claudia Triana de Vargas, directora de la Cinemateca Distrital, quien facilitó una serie de documentos muy importantes, ahora si se tiene la certeza de su presencia en las carteleras de Medellín en diciembre de 1928 y en Bogotá, posiblemente a comienzos de 1929.

Se vuelve a recordar que el general Uribe fue uno de los personajes más famosos colombianos de fines del siglo pasado y principios del presente, hasta su asesinato en 1914, delito que conmovió a la opinión pública hasta el grado que los hermanos Di Doménico, un año después, en 1915 realizaron un documental que seguramente reconstruía la acción del asesinato y para ponerle el máximo realismo al asunto, obtuvieron el permiso de filmar a los asesinos en Panóptico Central, detalle que fue considerado por alguno liberales, grave falta de respeto a la memoria del general Uribe.

Lo curioso de "El fin de las guerras civiles en Colombia" o "Rafael Uribe Uribe", es que se trataba de una modesta serie porque la película se dividía en dos partes con un total de 20 "actos" que ocupaban dos noches diferentes, de acuerdo con un cartel donde se anunciaba en simultánea "Teatro Junín y Circo España el jueves 20 de diciembre de 1928 la primera parte y el viernes 21 y en los mismos sitios , la segunda parte a los siguientes precios: en el Junín puesto de luneta o palco $1.50, preferencia 0.60 y general 0.30. En el Circo España, sombra (!) y palco 1.50 y general 0.30. Sería indiscreto y hasta contraproducente calcular en términos de depreciación del peso colombiano, a cuanto equivaldría el peso de hace 54 años en el más desvalorizado peso 1982. Que estos datos queden para economistas y desesperación de exhibidores de cine.

El título de cada uno de los 20 "actos" es tan tierno que vale la pena repetirlos:

Primera Parte

Acto

1 = Colombia en paz y presentación de Rafael Uribe Uribe.

2 = Amores idílicos de los novios Elisa y Leonardo.

3 = Se enciende la guerra civil en Bucaramanga.

4 = La boda interrumpida por los efectos de la guerra.

5 = Héroes anónimos de esta histórica revolución.

6 = En Bogotá. Presentación del general Uribe en campaña.

7 = Aventuras del coronel Roberto hasta entrar en campaña.

8 = Presentación del valiente general Benjamín Herrera.

9 = Intimación a rendición al general Rafael Uribe Uribe.

10 = Momentos decisivos de la campaña hasta llegar a la…

11 =… Batalla de Peralonso y el paso del famoso puente de Lajas por Uribe y diez valientes que lo acompañaron.

(Fin de la Primera Parte).

Segunda parte

Acto

11 = El mismo anterior para no perder la ilación.

12 = Uribe victorioso es llamado a Pamplona por Vargas Santos.

13 = Presentación de Vargas Santos y su Estado Mayor.

14 = Intrigas políticas. Se le manda cambiar la espada por pluma.

15 = Desfile hacia Palonegro y episodios de Terán.

16 = Lucha feroz que termina con la muerte del cacique del pueblo de Elisa.

17 = Batalla de Palonegro y varias guerrillas.

18 = Sigue Palonegro.

19 = Muerte heroica del coronel Roberto.

20 = El general Uribe en Bogotá (después de 14 años). Muerte del general, apoteosis de Julio Flórez y palabras de Marco Fidel Suárez.

(Fin de la película nacional)

El solo título de cada "acto" es como la estrofa de poema popular que forma el conjunto dedicado con la encantadora inocencia colombiana del tiempo de antes, (puro término no bogotano), a uno de los caudillos más populares, tan popular que llegó, según testigos a la misma lámina vitelada de los santos de cabecera, y hasta un poco más allá: al mismo cine, indicando que cuando un personaje histórico adquiere una imagen determinada, tal rostro, tal figura, tales ademanes, sin discusiones, se ha convertido en héroe popular casi imaginario.

¿Quiénes fueron los autores de "Rafael Uribe?" El preciso cartel de anuncio hace constar lo siente "La Sociedad Bolívar S.A presenta en el Teatro Junín y

Circo España, simultáneamente, grandiosa reconstrucción histórica colombiana Rafael Uribe Uribe (o el fin de las guerras civiles en Colombia), libro histórico-novelesco del eminente literato Efe Gómez. Obra arreglada para la filmación, por el exquisito maestro de artistas Pedro J. Vásquez, quien ha producido en Méjico para la Sociedad Filmadora "Águila Azteca" la cinta 'Bolcheviquismo' y para la 'Golden Sun Pictures Corporation' de La Habana, 'Dios existe', 'Entre flores' y 'Amor… la verdad eterna', todas con gran éxito".

A Efe Gómez todavía se le conoce y respeta por algunos de sus cuentos, pero ¿quién era el exquisito maestro de artistas Pedro J. Vásquez? ¿Alguno de los clásicos "paracaidistas" que, con muy pocas excepciones, asolaron como Atila al pobre cine colombiano del periodo mudo y parlante hasta 1950, sin extenderse a años posteriores para no herir susceptibilidades? O a lo mejor fue Colombia, o para ser más precisos, un antioqueño también del tiempo de antes que con la misma facilidad realizaba una película o alquilaba camellos en Egipto para visitar las pirámides. Debe insistirse que hacer cine mudo era fácil porque todavía su técnica no la había complicado la intromisión del sonido –que en el cine colombiano fue catastrófico– porque exceptuando noticieros, en más de diez años no se volvió a producir un largometraje, considerado muy costoso por el proceso parlante.

Ahora que a los amigos departamentales los tienen preocupados la historia del cine en su respectiva región es posible que, para la historia del cine antioqueño, o de Medellín a escoger, "El fin de las guerras Civiles en Colombia", seguramente filmada por esos lados y algo en Bogotá con "Bajo el cielo Antioqueño", producida en 1925, sea la contribución al cine mudo colombiano con dos largometrajes, uno, corta "serie" de dos noches. Y esto solo por una investigación a la mano, porque si se investigara "El Colombiano", periódico de Medellín, a lo mejor se descubren agradables sorpresas respecto a nuevas películas antioqueñas.

Y confirmando lo anterior, el siguiente comentario publicado en "El Colombiano" (?) de Medellín el 17 de diciembre de 1928:

> LA PELÍCULA ANTIOQUEÑA. "Tanto la Junta de Censura como los periodistas de la ciudad conocen totalmente, desde el sábado último, la tan anunciada cinta 'Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia', filmada en Medellín por la sociedad anónima Bolívar, y cuyo estreno se anuncia definitivamente para esta semana".
>
> "La obra, cuya concepción se debe al ingenio de Efe Gómez, ha requerido mucho tiempo para su filmación, pero merced al esfuerzo del director

artístico don Pedro J. Vásquez, vencidos mil inconvenientes y dificultades al fin se ha concluido, y la impresión que hemos sacado de su ensayo es que el buen éxito coronará ese esfuerzo primero en Medellín y que luego seguirá de triunfo en triunfo por todas las poblaciones y capitales de Colombia, ya que, (fuera del mérito de la obra), todos sabemos cómo son de delirantes los pueblos, cuando de sus caudillos se trata".

"Además de la excelencia de la obra, encontramos en ella detalles inesperados que el público recibirá complacidamente; don Pedro J. Vásquez con su gran talento artístico, sabe relievar detalles, y en donde no hay suceso emocionante, su inventiva lo crea".

"En cuanto a los artistas a cuyo cargo está el desempeño de la obra, para después del estreno nos reservamos nuestro juicio crítico sobre ellos".

"Y para mejor información del público, mañana publicaremos mayores detalles de la obra, tomados de El Espectador de Bogotá, quien ha comenzado ya la propaganda de la cinta en la capital".

El comentario anónimo es ante todo informativo, pero sin mayores datos sobre la misma producción. Paralela a la investigación general sobre el antiguo cine colombiano, también debería iniciarse la que corresponde a la crítica, y si el concepto "crítica" puede parecer demasiado serio, por lo menos contentarse con informaciones sobre cine nacional al estilo de lo transcrito, comentarios que por cándidos que parezcan, de todas maneras, tienen un valor en el largo proceso, ¡casi 80 años!, de las opiniones publicadas sobre cine en periódicos, revistas, folletos, etc. Claro que no importa que todo se redacte en el pesado estilo literario inevitable de hace más de 50 años, estilo que servía para todos los usos porque lo mismo se empleaba para una nota necrológica que para un comentario político, económico, etc., y hasta para un tímido ensayo de "crítica" de cine, con la gran ventaja de no conocer al muerto, menos de política y economía y absolutamente nada de cine.

Comprueben ciertos intentos críticos en los siguientes párrafos seleccionados de otros comentarios sobre la película en referencia:

"Una cosa singular: las leyendas (de Rafael Uribe Uribe), que son en casi toda cinta extranjera un detalle deplorable, ridículo muchas veces, que empalidece y daña la acción del enredo y su repercusión en el ánimo de los

> públicos, y desvirtúa el valor artístico de las películas, es en ésta, ya no un detalle sino un factor esencial. La letra de la obra es una filigrana literaria de valor excepcional que no tiene casi ninguna película extranjera una constante y bellísima decoración de sentimientos en que un literato eximio hace proezas de arte. Al encanto de los paisajes y de las muchas escenas maestras de la obra, se une, pues, el encanto de las leyendas, elementos conjuntos que aseguran el triunfo de este extraordinario esfuerzo por establecer en Colombia el arte de la pantalla en forma autóctona.
>
> "Reiteramos con gusto nuestros parabienes a todas y cada una de las personas que han contribuido a este feliz resultado y especialmente a don Pedro Vásquez, organizador y director de los trabajos, y a Efe Gómez, por la admirable concepción literaria de la obra y por el inconfundible sello de arte de fina ley que le ha dado a su creación".

Después de semejante ejemplo de pura literatura republicana, lo insinuado sobre la investigación de la crítica de cine en Colombia se vuelve urgente, para que lo mismo que todos suspiramos por ver lo más pronto posible "Bajo el cielo antioqueño" o "Alma provinciana", quizá los dos únicos largometrajes conservados del periodo mudo colombiano, también se estimule la investigación por los lados de nuestra "literatura cinematográfica".

Entonces "Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia", fue un largometraje que se exhibía en Colombia a principios de 1929 y quizás, a todo lo largo de ese año. Sin conocerse su aceptación por parte del público nacional, nada se sabe del destino de la empresa productora "Bolívar S.A.» y lo más importante, si la misma película yace por ahí abandonada en alguna casa de Medellín o cualquier otra ciudad de Antioquia, casi destruida por la acción del tiempo sobre el peligroso nitrato, pero todavía recuperable por un proceso laborioso de contratipos. Se trata de nuestro viejo cine colombiano, hoy tan importante como otro tesoro del patrimonio nacional.

Anexo 3

Reseña *(inédita)*: Érase una vez en el paraíso: guion para largometraje, de Alexandra Cardona Restrepo, Bogotá, Colcultura, 1997

Por: Harold Daraviña.

Este texto comenta algunos aspectos del guion para largometraje desarrollado por Alexandra Cardona Restrepo[69] titulado Érase una vez en el paraíso. Esta obra se encuentra enmarcada dentro del género de ficción histórica, desarrollando la narración paralelamente a los acontecimientos históricos ocurridos entre el 5 y 6 de diciembre de 1928, conocidos dentro de la historia nacional como *La masacre de las bananeras*.

Partiendo de lo anterior, podemos encontrar varias constantes en su trayectoria, una de ellas es su claro compromiso con la historia y la memoria del país, por otro lado podemos rastrear un interés personal por narrar los hechos relacionados con las luchas sociales, los derechos humanos, los hechos históricos que han quebrado la historia nacional, las injusticias y los delitos cometidos por el gobierno y demás entidades, las cuales han afectado a las comunidades que viven al interior de las fronteras nacionales etc.

Con lo aclarado hasta aquí, podemos establecer un primer acercamiento a los aspectos más importantes de su guion para largometraje. Ciertas características constantes que se mantienen durante el desarrollo del guion: el lenguaje utilizado en la narración de la acción al interior de la obra, representado en el uso constante de tecnicismos asociados a movimientos de cámara, características de encuadre de personajes y lugares; esta característica habla de la figura de una guionista directora, lo cual señala que en su momento Cardona no solo se tomó la molestia de plantear las secuencias de acción en aras de que se complementaran por medio de la inventiva de directores externos, sino que

69 La autora de este documento es escritora, cineasta y documentalista nacida en Ibagué. Se ha desempeñado en la escritura de otras obras cinematográficas como *Confesión a Laura* (Osorio, J. 1990) y 1928 –guion finalizado en 2011. De igual manera tiene un amplio recorrido en la producción de literatura escrita como "fragmentos de una sola pieza" (1998) realizado gracias a una beca del ministerio de cultura o "Un país donde todo ocurre" (2006). Por otro lado, Cardona Restrepo tiene una amplía producción de documentales que abordan temáticas sociales y de derechos humanos; su filmografía se extiende desde 1992 hasta el 2015 y comprende largometrajes de ficción y documentales. Su producción audiovisual se ha desarrollado por medio de la empresa audiovisual Karamelo Producciones, actualmente se encuentra en el desarrollo del documental *Casa Arana* que recoge el genocidio de las caucherías a comunidades indígenas del amazonas en 1900.

realizó un primer esbozo de las herramientas más apropiadas para su uso desde el lenguaje cinematográfico.

Del mismo modo hay un esfuerzo profundo durante toda la narración de la historia por profundizar en las descripciones de los lugares, los personajes y sus relaciones, la información de documentos –como el pliego de peticiones propuesto por los representantes de los trabajadores bananeros, la información del decreto legislativo leído en la plaza antes de la masacre, o la información consignada en los ejemplares del periódico vanguardia obrera–, los movimientos de los personajes en los lugares en los que se desarrolla la acción, sus reacciones frente a otros pero también sus conjugaciones con estos mismos. Es decir, su obra es muy detallada con respecto a la construcción de las acciones de los personajes y el reflejo de estas frente al establecimiento de quiénes son.

Lo anterior puede verse en la secuencia en la que se introduce la figura de Salvador Bornacelli y la insistencia de su madre para que haga parte del movimiento de trabajadores de las bananeras, o en las secuencias iniciales que establecen el universo y que plantean un primer vistazo a los personajes de la ciénaga bananera; referencias a la aparición de las prostitutas de *El paraíso*, pero también a la aparición de los extranjeros, la llegada de Marcos Salazar (el venezolano) que aparece en el lugar para reparar la imprenta dañada que usan los integrantes del movimiento obrero etc.

Las descripciones cumplen con el objetivo de sumergir al lector en el universo, casi a tal punto de sentir el calor sofocante de la Ciénaga y escuchar a lo lejos el sonido de la locomotora que se acerca. Los espacios en donde suceden gran parte de las acciones están bien construidos: el prostíbulo –lugar donde se encuentra la imprenta de Mahecha–, las características geográficas de la zona bananera, con la aridez de la zona, etc.

La narración inicia el 1 de octubre de 1928 en Ciénaga y concluye una década después de la masacre en lo que queda de *El paraíso*. Durante este espacio de tiempo la guionista reseña con cuidado los acontecimientos, es por esto que las fechas siempre serán una constante junto al desarrollo de la acción; pero además los datos cronológicos harán parte importante de los cambios espacio temporales establecidos durante la narración y que, unidos a imagen y sonido, componen una herramienta que contribuye a la articulación del relato y a la comprensión de sus cambios.

Partiendo de esto, encontramos las siguientes fechas: en la secuencia número veintinueve, los representantes obreros discuten con trabajadores bananeros y les informan del planteamiento del pliego de peticiones que se le hará conocer a la United Fruit Company; estos acontecimientos están fechados con 6 de octubre

de 1928 en Ciénaga. Luego en la secuencia 36 Pedro Manuel Ríos, Nicanor Serrano y Erasmo Coronel acuden a la finca de la United para establecer diálogo con el representante de la compañía Thomas Bradshaw, esta acción está fechada con 7 de octubre de 1928.

A la negativa de Bradshaw y los suyos de reconocer a los trabajadores bananeros como sus empleados, le siguen las acciones de los representantes obreros que se movilizan a las diferentes localidades de la zona bananera para informar a los trabajadores de lo sucedido el 7 de octubre, estas acciones están descritas en la secuencia número cuarenta y uno están fechadas con 6 de noviembre de 1928.

Hacemos un pequeño paréntesis en este punto para referirnos a la importancia de esta secuencia, la cual presenta las acciones tomadas por los representantes bananeros luego de que Bradshaw se negara al diálogo y a la lectura del pliego de peticiones; lo interesante de este segmento se desprende del enlace que plantea el autor de los diferentes lugares a los que acuden los representantes obreros, es decir, mientras algunos se dirigen a los trabajadores en Ciénaga, otros lo hacen en Sevilla, otros en Aracataca, etc. La conexión de los hechos es establecida por medio de la narración que hacen los representantes sobre la negativa de Thomas Bradshaw a reconocerlos como trabajadores legales de la United Fruit Company. En pocas palabras, hay una construcción y relación de los hechos mediante el discurso de los representantes obreros. Al finalizar esta secuencia se vislumbra la huelga de todos los trabajadores de la zona bananera. La secuencia que prosigue a esta construye el informe del inspector del trabajo que acude a la zona llamado, Alberto Martínez Gómez y que da parte sobre la tranquilidad del lugar, dialogando con los trabajadores sobre su iniciativa de huelga debido a la violación de las leyes laborales colombianas que no son respetadas por la compañía bananera –fin del paréntesis.

Los datos cronológicos de los acontecimientos retornan más adelante en la secuencia cincuenta y dos que presenta la llegada de los efectivos militares a la zona bananera, esta secuencia está fechada con 13 de noviembre de 1928. En la secuencia siguiente aparece la figura del general Carlos Cortés Vargas que se encuentra al interior del vagón de un tren y da a conocer las órdenes mediante las cuales comenzarán a operar las fuerzas militares en la zona, articula la guionista la voz del personaje con las acciones de los militares en varias localidades de la zona bananera, de ese modo, hacia el final de la secuencia, los militares han allanado un gran número de lugares en donde se reúnen los trabajadores bananeros y sus representantes apresando a un gran número de personas.

Más adelante en la secuencia setenta y uno los representantes bananeros acuden al cuartel de Aracataca para discutir el asunto del pliego de peticiones

con Cortes Vargas, los acontecimientos están fechados con 15 de noviembre de 1928. Luego tenemos la secuencia ochenta y uno que plantea el encuentro del representante de la compañía bananera con el gobernador del Magdalena y los representantes bananeros los personajes discuten las exigencias de los trabajadores de la zona, los hechos están fechados con 19 de noviembre en Santa Marta. El encuentro se extiende durante las siguientes secuencias y hasta el día veinte del mismo mes no hay un acuerdo y la huelga continua.

En la secuencia ochenta y nueve algunos militares protegen a otros que están cargando banano en varios vagones, de repente Lola y sus amigas en el lugar, y amarran a los hombres y destruyen el banano, la situación está fechada con 4 de diciembre de 1928 en Sevilla. Finalmente, la narración comienza a decantarse hacia su final en la secuencia noventa y dos, la acción se da en la estación de Aracataca con la llegada de un tren atiborrado de trabajadores bananeros que se dirigen a ocupar la plaza del pueblo, la acción está fechada con 5 de diciembre de 1928; las secuencias siguientes se ocupan de la reconstrucción de las acciones de los personajes de la historia durante el desarrollo del mismo día, en estas secuencias intervienen los representantes bananeros, los militares y el general preparándose para batir a sangre y fuego a los huelguistas etc. Por último, en la secuencia ciento dos se presenta la lectura del decreto legislativo que señala turbado el orden público en la provincia de Santa Marta, y autoriza la toma de las medidas y correctivos necesarios para restablecer el orden público en la zona, lo anterior y la secuencia de la masacre, está fechada con 6 de diciembre a la una y cuarto de la madrugada.

Es necesario separar los personajes que provienen de la realidad y aquellos que son creación exclusiva de la ficción. Los personajes que hacen parte del primer grupo son: Raúl Eduardo Mahecha (es uno de los líderes fundamentales de la huelga bananera de 1928), Salvador Bornacelli (habitante del lugar, vivió los acontecimientos, su testimonio fue importante en la reconstrucción de los hechos), Pedro M. del Río (Delegado de trabajadores bananeros, miembro de la comisión negociadora), Nicanor Serrano (Miembro del comité ejecutivo de la unión sindical de trabajadores del Magdalena, miembro de la comisión negociadora), Erasmo Coronel (Delegado de trabajadores bananeros, miembro de la comisión negociadora), Carlos Cortés Vargas (general de las fuerzas militares de la zona), Thomas Bradshaw (representante de la compañía bananera), Christian Vengal (Maquinista del ferrocarril, desempeñó varias tareas al interior del sindicato de trabajadores bananeros), César Riascos (Productor de banano de la zona, hombre de confianza de la United Fruit Company), José María Núñez Roca (Gobernador del Magdalena), Padre Francisco C. Angarita

(presenció los hechos, participó en el debate establecido por Jorge Eliécer Gaitán contra los perpetradores de la masacre), Alberto Castrillón (Topógrafo bogotano, hizo parte del movimiento bananero y colaboró en el planteamiento de la huelga), Bernardino Guerrero (Tipógrafo santandereano, acompañó a Mahecha en todas sus labores políticas, trabajó en el periódico Vanguardia obrera), José Garibaldi Russo (Sobrevivió a la masacre, más tarde dirigió la huelga bananera de 1934 junto a María Cano y Ignacio Torres Giraldo) y Martínez Gómez (hizo parte de los acontecimientos, fue liberado luego del seis de diciembre). En el segundo grupo se encuentran todas las prostitutas de *El Paraíso*, Marcos Salazar (el venezolano), Eliseo (amigo tartamudo del venezolano), Cleofás, Eurípides, José Nicolás, Manuel, Sixto y el inspector del trabajo.

Esta obra busca ir más allá de la simple enunciación cinematográfica de una injusticia, homenajea la lucha obrera y recuerda uno de los más grandes crímenes de estado perpetrados por el gobierno nacional. La clasificación de los personajes demuestra que la autora plantea una historia de amor paralela que no interfiriera con ninguno de los aspectos de los hechos históricos relacionados con la masacre de las bananeras, los personajes ficticios no tienen en ningún momento una relación directa con los personajes que han sido tomados de la realidad. Por otra parte, la construcción de los hechos fue cuidadosa y mantuvo un equilibrio constante entre el avance de las acciones de los representantes obreros y la historia de amor de Marcos Salazar y Lola.

La autora estableció una significación interesante en las monedas de oro pertenecientes a Marcos Salazar y la simbología que construyó para este objeto, y sus implicaciones en Lola que vuelve al Paraíso luego de su condena. Hay una constante trascendental en la historia y es la significación del tren y del sonido de la locomotora a lo lejos, estos detalles están presentes durante gran parte del relato esbozando las características del lugar y la importancia de este elemento en el interior del universo narrativo. Posee también aspectos cómicos desarrollados alrededor de los personajes de *El Paraíso* y de Marcos, Eliseo y la imprenta, creando un relato dinámico y llevadero que cumple con su objetivo de denuncia.

Para finalizar, el ritmo de la narración avanza de tal manera que la historia no se vuelve tediosa, esto debido al equilibrio que hemos señalado. Del mismo modo, el cambio constante del espacio tiempo implica la dinamización del relato, y con el avance de la historia se hace posible la empatía con los representantes obreros y los trabajadores, dejando en un segundo plano la relación de Marcos Salazar y Lola que, a su vez y gradualmente, comienzan a fundirse con el proceso social que se desarrolla en su contexto. De ese modo la autora nos hace partícipes del dolor de la masacre que acalló las voces que solicitaban una vida digna.

Anexo 4

Entrevista con Francisco Norden: "Quería mostrar que tenemos una propensión natural a abrazar el credo de la violencia"

Por: Pedro Adrián Zuluaga.

(Publicada en el blog *Pajarera del Medio*, domingo 28 de enero de 2018)

La edición 58 del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias - FICCI presentará en su sección Galas una versión restaurada de *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984). Esta restauración, posible gracias al trabajo conjunto de Proimágenes Colombia y las investigadoras y archivistas Juana Suárez y Pamela Vízner, reactiva el interés por un clásico indiscutible del cine colombiano. Con ocasión de este evento, se publica la siguiente entrevista –inédita– con Norden, realizada hace cinco años para un libro con el guión de la película, que nunca llegó a realizarse. Ese destino explica el acento puesto en los elementos narrativos y la transposición/adaptación de la novela de Álvarez Gardeazábal.

En la historia del cine colombiano se habrá de reservar para Francisco Norden un lugar entre los pioneros. En 1957 y 1958, Norden escribió sobre cine para *Intermedio* y *El Tiempo* y fue uno de los impulsores de una crítica que asumía una perspectiva moderna frente a las películas. También estuvo vinculado al teatro, que por entonces empezaba a ser una fuerza cultural renovadora en el país.

En los sesenta, como uno de los primeros directores nacionales con formación académica (adquirida en la parisina IDHEC), le dio estatura técnica y narrativa al cine colombiano de la época. Pero en un tiempo de combate ideológico como aquel, el rigor de Norden, empleado en el documental turístico o institucional, fue tratado muy despectivamente por algún sector de sus contemporáneos, que no sin ironía lo pusieron a encabezar la generación de "los maestros".

En los setenta su documental *Camilo, el Cura Guerrillero* (1973) fue saludado por el crítico Hernando Valencia Goelkel como "la primera obra importante que produce el cine nacional", y en los ochenta se instaló en el canon de esta tradición con *Cóndores no entierran todos los días*, una película precisa en sus intenciones y clara en su exposición. En últimas, un clásico. La adaptación de la celebrada novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, publicada en 1972, dividió en un antes y un después la representación cinematográfica del conflicto bipartidista o para ser más exactos, de ese intervalo de horror que asépticamente se

ha llamado La Violencia. La película es de 1984 y ha sobrevivido relativamente intacta casi tres décadas, a pesar de que muchos le reprochen su academicismo o la aproximación muy cerebral y distanciada a un tema orgánicamente vinculado a la historia del país.

Con estas preguntas en mente y con la lectura fresca del guión y de la novela que lo inspiró, llegué al apartamento de Norden en el norte de Bogotá, un lugar sobrio y tranquilo como el temperamento de quien lo habita, el mismo apartamento donde según el director, se sentó en varias jornadas a discutir con alguno de sus coguionistas (fueron tres además de Norden: Dunav Kuzmanich, Antonio Montaña y Carlos José Reyes) la mejor manera de adaptar un material incendiario como el de la novela del escritor de Tuluá, para convertirlo en algo ajustado al credo estético del director, a su necesidad de equilibrio, a su sospecha frente a toda forma de aproximación ideológica o manipuladora. Esta es la transcripción de la conversación.

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA: *Mi primera pregunta y teniendo en cuenta que* ***Cóndores no entierran todos los días*** es una adaptación de una obra literaria muy valorada en la época, es si usted fue un lector entusiasta de la novela de Álvarez Gardeazábal o por qué la escogió.

FRANCISCO NORDEN: Bueno, yo había leído o por lo menos pretendía haber leído toda la literatura sobre La Violencia que existía en esa época. Para mí La Violencia fue lo más importante que ocurrió en la historia del siglo veinte en Colombia. Y yo quería enfocar el gran tema.

PAZ: *Este ciclo de novelas sobre la violencia fue muy prolífico.*

FN: Sí, se escribieron muchas. Incluso había novelas godas que tenían la versión contraria de La Violencia, es decir, que le achacaban la mayor responsabilidad a los liberales.

PAZ: ¿En algún momento le interesó otra novela sobre este periodo?

FN: No, yo estuve como dos años leyendo esta literatura, y en general me parecía muy floja.

PAZ: *La novela de Álvarez Gardeazábal toma una posición muy clara frente a los actores de la violencia.*

FN: Sí, pero sobre todo tenía un material dramático muy interesante que se identificaba con lo que yo estaba buscando. Es decir, fue una novela que me dio una serie de imágenes cinematográficas.

PAZ: *Usted había hecho* ***Camilo, el cura guerrillero*** *en 1973, con muchos comentarios entusiastas como los de Valencia Goelkel, y otros severamente críticos,*

sobre todo por el uso de los testimonios, o por privilegiar algunos testimonios por encima de otros. ¿Una novela le permitía liberarse de ese peso testimonial?

FN: No, realmente el documental es de una completa imparcialidad porque los testimonios son por igual de la gente que estaba a favor de Camilo como de la que estaba en contra, que era básicamente la Curia. El problema con Camilo es que la gente de derecha dijo que yo era comunista y la gente de izquierda que era una película que solamente le daba la voz a la burguesía. Incluso una enciclopedia francesa le hizo eco a este último reproche y entonces yo mandé una carta que fue publicada en *Voz Proletaria*, explicando que ahí estaba Diego Montaña Cuellar, por ejemplo, y dirigentes del Partido Comunista como su secretario general Gilberto Vieira.

Transposiciones y desplazamientos

PAZ: ***Cóndores no entierran todos los días****, la novela, ocurre en Tuluá, una zona muy específica de La Violencia en Colombia, y el primer cambio que hace la película respecto al libro es trasladar la acción a un pueblo de Cundinamarca. ¿Esto se hizo por qué razones?*

FN: Sobre todo por razones de producción y por afinidad cultural. Yo no domino el ambiente del Valle del Cauca, la fisonomía de sus gentes, la forma como se visten, el paisaje rural y el paisaje urbano; es una serie de elementos plásticos que no hacen parte de mi patrimonio visual. El hecho de trasponer esa novela a la sabana de Bogotá me permitía una mayor seguridad y sobre todo mucho tiempo para localizar exteriores. De haber filmado esa novela en el Valle yo hubiera tenido que ir allá dos o tres meses a buscar estas locaciones.

PAZ: *Además, por tratarse de una película de época, se conservan más los pueblos de Cundinamarca que los del Valle del Cauca.*

FN: No, yo creo que se conservan idénticos. Lo que pasa es que los pueblos de Cundinamarca en primer lugar tienen una fisonomía mucho más auténtica que los del Valle, porque los del Valle son recientes mientras los pueblos de Cundinamarca pueden responder a una herencia si se quiere colonial. Entonces hay mucha más autenticidad en una película filmada por mí en Cundinamarca que en el Valle del Cauca. Y también por supuesto los costos influyeron en la decisión.

PAZ: *Se filmó en varios pueblos.*

FN: Sí, son varios. Tabio, Tenjo, Zipaquirá, Subachoque.

PAZ: *Pero nunca hay en la película una indicación espacial precisa.*

FN: No, yo no pretendía contar la historia de Álvarez Gardeazábal sino explicar el mecanismo de la violencia que puede ocurrir lo mismo en el Perú o en Ecuador. Era un poco mi intención original.

PAZ: Álvarez Gardeazábal, un hombre con intereses tan vinculados *a Tuluá, ¿estuvo de acuerdo con esa transposición?*

FN: Él jamás intervino en nada, desde el momento en que firmamos en una notaría la compra de los derechos, fue de una discreción maravillosa que yo siempre le agradecí. Él entró en conocimiento de la película cuando ya estaba terminada.

PAZ: *La novela tiene mucha complejidad narrativa, con una serie de tiempos que se cruzan. Y no hay diálogos. Me gustaría saber cuáles fueron esas imágenes que le llamaron la atención.*

FN: La imagen que más me impactó a mí fue la del jinete en llamas; esa imagen me hizo adoptar inmediatamente el libro. Funcionaba además como una revelación para el personaje.

PAZ: ¿Le impactó esa idea de León María Lozano como un personaje trágico, cuya muerte está anunciada desde el principio, *con un destino marcado de antemano?*

FN: Eso vino a medida que se trabajaba el guión y la estructura de la película.

PAZ: *Hay una complejidad adicional en la novela y es el tiempo en el que transcurre la narración: tal vez siete u ocho años. ¿Cómo resumir un tiempo tan largo y sobre algo que implica tantas sensibilidades como es la historia de la violencia bipartidista? ¿Cómo se hizo la selección de acciones de la novela para contar esa historia, pues a pesar de que usted diga que los mecanismos de la violencia son universales también hay aspectos muy localizados?*

FN: Claro, pero la parte sustantiva de la novela es sobre el mecanismo de la violencia, cómo un tipo buena persona puede ser llevado por circunstancias políticas a convertirse en un sangriento asesino; eso también pasa en las religiones.

PAZ: *Pero ¿cómo se seleccionaron esos momentos? Habían pasado por lo menos treinta años desde que ocurrieron los hechos, y bueno, el cine es un medio de expresión popular que a veces exigen cierto didactismo, para que el público entendiera no solo el mecanismo sicológico de la violencia sino sus resortes históricos.*

FN: Yo creo que ambas cosas están explicadas en la película.

PAZ: *Sí, pero puede ocurrir que haya mucha acumulación de datos históricos (los conservadores en el poder, el gaitanismo, el 9 de abril, el ascenso de León María,*

la caída del gobierno conservador). ¿Ustedes se cuidaron de que todo eso tuviera un arco dramático coherente?

FN: Eso vino automáticamente por la historia misma, eso no fue creado. Fue la historia la que estableció esos mojones de la violencia. No hubo ningún artificio, ni ninguna elipsis. La cosa se sucede históricamente.

PAZ: *La película es lineal, la novela no. La novela tiene una estructura narrativa más sinuosa: empieza justo el día antes del entierro de León María y da muchas idas y vueltas temporales. En la película el espectador va con el desarrollo de los acontecimientos. ¿Eso lo hicieron para que fuera más clara la transformación del personaje?*

FN: Sí, me pareció más pertinente. El universo de Álvarez Gardeazábal, con esos juegos temporales, es más puramente literario. Yo estaba obligado a contar una historia.

Los personajes

PAZ: *Es común decir que al cine colombiano le cuesta construir personajes con peso sicológico, pero León María tiene ese peso sicológico, sufre una transformación. ¿Cómo se construyó este personaje? ¿Lo pensaron siempre con Frank Ramírez en la mente?*

FN: El actor surgió y le dio cuerpo al personaje. Al escoger a un actor que en ese momento estaba en boga y que tenía fama de ser el mejor, automáticamente el actor revistió al personaje. De haber sido otro actor hubiese metamorfoseado completamente al personaje.

PAZ: *El crítico Oswaldo Osorio escribió que León María es un personaje inolvidable, a pesar de lo ambiguo y contradictorio en términos morales, pero que tal vez el peso de la responsabilidad de la violencia cae demasiado sobre él, como si la película no lograra mostrar las circunstancias que lo rodearon, la estructura social y política que lo apoyaba.*

FN: Sí, como por qué un tipo tan buena persona se metió en eso. Pero bueno, ese argumento puede ser cuestionable. León María Lozano que era un buen padre, un buen católico, un buen hombre, sufre un choque brutal al enterarse de la matanza de La Resolana y ese impacto que él tiene lo sacude completamente. Cuando oye hablar de los jinetes del Apocalipsis ocurre en él una conversión como la de Paul Claudel que se convirtió frente a un pilar de Notredame, o como la de un San Pablo. Fue una conversión como también hubiese podido ser un proceso más lento. Pero en principio la sacudida de León María es provocada por el sermón del cura.

PAZ: *Que es antes del 9 de abril y es lo que le permite a León María asumir esa actuación valiente el día de la muerte de Gaitán, lo que lo consolida como héroe.*

FN: Sí, además León María era un godo. Y los godos eran muy godos y los liberales muy liberales. Salían a gritar "Viva el partido liberal", y se hacían matar por eso. E igual con los conservadores.

PAZ: *El guion es una colaboración de cuatro personas. Carlos José Reyes, Dunav Kuzmanich, Antonio Montaña y usted.*

FN: Primero trabajé un mes con Dunav Kuzmanich.

PAZ: *Que ya había hecho* ***Canaguaro*** con un acercamiento muy distinto a la violencia, con un trabajo sobre la cultura popular, la oralidad, el mito, las canciones sobre las guerrillas de los llanos. Esa no es la perspectiva de ***Cóndores***.

FN: No, definitivamente no. Dunav me ayudó a construir el primer esqueleto de la película que desde luego se transformó mucho. Hubo un primer guión. No recuerdo bien si era muy dialogado o no. Yo creo que no, era más bien un esqueleto dramático. Pero fue muy importante el aporte de Dunav en ese sentido. Los diálogos fueron sobre todo obra mía.

PAZ: *Por cierto, es una ventaja que el libro no tenga diálogos porque eso le permite mucha libertad al adaptador. Y los diálogos en la película son muy informativos y movilizan la acción. Pasando a los otros colaboradores, ¿cuál fue el aporte de Carlos José Reyes y de Montaña?*

FN: Carlos José fue la segunda persona que entró al proceso y su aporte fue fundamental porque él es un tipo lleno de información cultural y de ideas; es una enciclopedia. Y además es un dramaturgo. Cuando trabajé con Carlos José creo que ya quedó armado el guión de la película, aunque probablemente con muchas fallas.

PAZ: *Fallas en qué sentido.*

FN: En que yo sentía muchos huecos narrativos, una desigualdad en el balance de la participación de los personajes a lo largo de la película. Cuando yo terminé de trabajar con Carlos José, sentía que doña Gertrudis Potes había desaparecido y yo no sabía muy bien cómo hacerla intervenir en la situación. Y fue Antonio Montaña quien me resolvió el problema. Yo lo llamé y le expliqué que quería que doña Gertrudis apareciera más, y le pedí que examinara el guión para saber su opinión sobre si otros personajes estaban igualmente desaparecidos, y Antonio, que era mi amigo personal, reescribió completamente el guión, e incluyó una escena maravillosa que es cuando doña Gertrudis llega en la noche a tocar en la puerta de León María. Eso fue una creación de Antonio y es una

escena muy buena porque muestra el carácter de esta mujer que desafía el toque de queda y se enfrenta a León María. Y hubo otros aportes de Antonio, aunque el guión que él reescribió yo lo descarté, pero usé algunos elementos.

PAZ: *Justamente le iba a preguntar por el riesgo de que en una película con tal cantidad de personajes se puedan desdibujar algunos de ellos. Y la novela tiene incluso más personajes, pues hay como esa dimensión de una violencia contada colectivamente.*

FN: Sí, era complicado meter tanto personaje y darle a cada uno una definición. Por eso lo que le cuento de doña Gertrudis. En todo caso yo logré borrar mucho la novela desde el momento en que empecé a trabajar el guión y creo que eso fue una cosa muy positiva

Las huellas de los cóndores

PAZ: ¿Cuántas versiones del guión hubo?

FN: Hubo una sola que progresó.

PAZ: *Hay algunas cosas respecto al libro que en la película quedan un poco desdibujadas. Por ejemplo, el tema de las hijas extramatrimoniales de León María, que en la novela son dos, las cuales lleva a vivir con Agripina, su nueva esposa. En la película es una sola, pero me da la impresión de que salvo el comentario aislado en la salida de una misa, no queda muy clara la procedencia de esta niña.*

FN: Es la hija de los dos. ¿Hay alguna duda?

PAZ: *En el guión de la película hay un momento en que Agripina se aplica sahumerios para la fertilidad, se presume que es estéril. Y en la novela las niñas son hijas de León María, pero no de Agripina, lo cual es un dato interesante dado el férreo catolicismo del personaje, eso en el libro resulta un punto de contradicción.*

FN: Sí, no lo recordaba bien, pero aclaro que yo nunca pretendí reconstruir la vida de León María Lozano.

PAZ: ¿El rodaje de la película se hace siguiendo estrictamente el guión?

FN: Sí, estrictamente y el montaje igual.

PAZ: *Leyendo el guión identifico muy sutiles diferencias, como frases que pasan de un personaje a otro.*

FN: Bueno, eso ocurre porque los personajes tienen que tener un bómper, un margen de acción. Pero en realidad es un guión de hierro que me daba mucha seguridad. Finalmente era mi película más ambiciosa y mi primera experiencia en el largometraje de ficción, entonces tenía que estar sujeto a un guión.

PAZ: *Para la financiación de las películas de Focine en ese momento ¿se presentaba un guión o un esquema de producción?*

FN: Era un guión.

PAZ: ¿Y quién lo evaluaba?

FN: Nadie, eso era la manigua en esa época.

PAZ: ¿Había autocensura o la idea aunque fuera fantasmal de que los guiones pudieran ser rechazados por su contenido?

FN: Jamás pensé en eso. Nunca hubo interferencias ni morales ni políticas. Recuerdo que hubo una presentación de la película en el Palacio presidencial y Belisario Betancur estaba un poquito descompuesto, pero él tiene muchos recursos retóricos y lo supo manejar.

PAZ: *Pero era una época de procesos de paz y el tema de la memoria histórica era muy delicado. Y el cine colombiano de esa época fue en muchos casos un cine que activó esas memorias.*

FN: El cine colombiano de esa época era un cine que hacía panfletos políticos, sobre todo en los documentales. Todos decían exactamente lo mismo y se vendía muy bien en Suecia, o iban al Festival de Oberhausen. Esa modalidad tenía mucho éxito, pero afortunadamente ya pasó.

PAZ: ***Cóndores*** luce muy equilibrada en términos hi*stóricos, no es partidista ni panfletaria*.

FN: Me esmeré mucho en que no lo fuera. No quería hacer una película para condenar la violencia goda y poniendo a los liberales como víctimas. Ese jamás fue mi interés. Pude eludir ese enfoque porque le tengo cierta repugnancia al compromiso ideológico. Soy muy escéptico. Y nunca hice nada para vendérselo a la televisión sueca.

PAZ: *Pero es justamente esa neutralidad la que le critican muchas personas, porque se pierde un poco, según ellas, la oportunidad de mostrar quiénes mediaban en la violencia: los partidos, sus directorios, los gamonales, los terratenientes locales. Como si el personaje asumiera la violencia por sí mismo. Es la opinión de algunos, aunque yo no la comparta.*

FN: Es que se puede decir cualquier cosa. Es lo usual, es la manera de conseguir determinados objetivos. ¿Cómo pueden decir que están desdibujadas las fuerzas locales? Están muy marcadas: el alcalde, los jefes de los directorios conservadores; más marcados era imposible. Si hasta le llevan las armas a León María, ¿cómo que no están marcados?

PAZ: *Lo que pasa tal vez es que en el libro hay nombres, personajes históricos como Augusto Ramírez Moreno, que es quien tiene la primera reunión con León María.*

FN: ¿Pero eso tiene bases históricas? Yo conocí a Augusto Ramírez en París cuando él era embajador y era un buen tipo, era un poco provinciano en su retórica, con frases muy cultas, y al hijo Augusto Ramírez Ocampo también lo conocí bien y fuimos muy amigos. Pero es que la violencia lo que provoca es un desbarajuste moral que impide distinguir el bien del mal. Por eso hasta los curas podían ser asesinos.

PAZ: *Bueno, y hacer señalamientos directos lo que logra es desviar la atención.*

FN: Exactamente y la película es muy sutil en eso. Muestra más las fuerzas en juego que las personas involucradas.

PAZ: *Asimismo la película es bastante pudorosa en términos visuales, mucha parte de la violencia es más bien relatada que mostrada, es la reacción a la violencia –su huella– más que la violencia misma.*

FN: Bueno es que de lo contrario habría tenido que mostrar chorros de sangre y yo no quería caer en eso. Me parecía muy facilista, y estaba seguro que eso podía debilitar la película.

PAZ: *Dos películas sobre algunos aspectos de la violencia,* ***El río de las tumbas*** de Julio Luzardo y ***Pisingaña*** *de Leopoldo Pinzón, muestran el lado más fuerte de esta violencia a través de* flashbacks *e insertos, insinúan la violación de las mujeres, el fuego que arrasa las casas, entre otros hechos.*

FN: Esas cosas hay que hacerlas con grandes medios técnicos y dominando mucho el arte del cine. De lo contrario queda como un cine subdesarrollado. Por eso yo no lo hice, eso se lo dejo a Tarantino.

PAZ: *Otra película sobre la violencia bipartidista,* ***En la tormenta*** de Fernando Vallejo, en cambio es mucho más gráfica y además señala a los bandoleros liberales como los agentes de la violencia.

FN: En la violencia participaron todos, y creo que además esa violencia sigue latente en Colombia. Es una cosa de acción y reacción como siempre han sido las guerras de religión, como fueron las guerras en Francia en el siglo XVI, por ejemplo.

PAZ: *¿Y por eso es que lo de León María Lozano está planteado como una conversión en términos religiosos?*

FN: Sí, quería mostrar que tenemos una propensión natural a abrazar el credo de la violencia.

PAZ: *De hecho, el* leit-motiv del personaje es la frase: "Es cuestión de *principios*".

FN: Claro, él no se enriquece con la violencia, sigue siendo un hombre honrado.

PAZ: *Pero se vuelve un monstruo y ejerce una violencia con unos niveles de gratuidad que superan el "cumplimiento del deber".*

FN: Pero por ejemplo él se aterra en algún momento de que sus hombres hayan matado a mujeres y niños. Él solo quería matar liberales.

PAZ: *Hay un momento que impresiona mucho en la película y es cuando matan a los perros. Ahí uno siente que a León María su propio comportamiento y el de los suyos se le está escapando de las manos. Y eso también está en el libro.*

FN: Sí, es que el libro me ayudó muchísimo, fue como la voz del cielo. Me dio muchísimos elementos dramáticos.

PAZ: *Hay un uso de las velas o las teas ardiendo que no sé si usted lo haya tomado también como un elemento religioso.*

FN: No, lo usé más como un elemento dramático.

PAZ: *Hablemos un poco de la recepción de la película, que fue quizá la primera aproximación a la violencia bipartidista por parte del cine que tuvo amplia aceptación, teniendo en cuenta que otras como* ***Canaguaro****,* ***El hermano Caín*** (Mario López, 1962) o ***En la tormenta****, tuvieron diferentes dificultades para llegar al público.*

FN: *Cóndores* fue un rotundo éxito en el estrato cinco y seis. Yo habría preferido que la película tuviera un gran éxito en los estratos dos y tres, porque eso me hubiera permitido pagar la deuda de Focine. Los estratos cinco y seis me dieron 250 mil espectadores, que era una cifra buena pero que no me permitió pagar la película, y por eso yo tuve unos tremendos problemas económicos para pagarle a Focine. Yo invertí todos mis ahorros y eso fue un desastre económico.

PAZ: ¿250 mil fue el total de espectadores?

FN: Sí, eso es mucha gente, pero para pagar una película se necesitaba un millón, o por lo menos 700 mil.

PAZ: ¿En qué sección de Cannes estuvo la película?

FN: En "Una cierta mirada". Fue la primera película colombiana que estuvo en una selección oficial de ese festival.

PAZ: ¿Qué reacciones recogió?

FN: Mucha prensa, aunque no diría que muy elogiosa. Yo tuve la impresión de que la película desconcertó un poquito, que no la entendían bien. Era muy difícil presentarle a un público francés una problemática latinoamericana. No entendían nada, y siguen sin entender nada.

PAZ: ¿No habrá pasado al mismo tiempo que ese transcurso de ocho años en los que pasaron tantas cosas era difícil de asimilar por un público extranjero?

FN: Sí, claro, en esos ocho años hubo muchos tiempos fuertes: el 9 de abril, la forma como se desencadenó la violencia, la caída del gobierno, todo está muy comprimido.

PAZ: *Todo ocurre muy rápido, por ejemplo, el final cuando León María es traicionado y se cumple el vaticinio sobre su muerte.*

FN: Está muy comprimido, había que meter muchas cosas en una hora y media.

PAZ: ¿Quisiera preguntarle con qué atención sigue el cine colombiano actual?

FN: Vi una película que me impactó mucho: *La Sirga*. Sobre todo, porque es un cine moderno, es el cine que se está haciendo en Europa.

PAZ: *El cine colombiano ha llegado a una suerte de especialización en los oficios. Por ejemplo, hay guionistas profesionales. Mientras tanto usted en* ***Cóndores*** *cumplió un triple rol: guionista, director y productor. Eso es casi impensable con los desafíos actuales del cine colombiano.*

FN: Era muy complicado hacer una película en esa época, aunque yo siempre tuve un muy buen personal. El director de fotografía de *Cóndores* (Carlos Suárez), por ejemplo, fue decisivo para la calidad de la película, porque él galvanizó todo el equipo de rodaje.

PAZ: *Y tuvo un equipo de actores muy profesionales.*

FN: Sí, extraordinario, hubo una gran mística en el rodaje.

PAZ: ¿Qué pasó con su productora Procinor?

FN: Ahí sigue, aunque ya no produzca películas. Nació en 1970 como una empresa para poder firmar los contratos. Por ejemplo, *Camilo, el Cura Guerrillero* duré muchos años haciéndola porque la financiaba con la plata que ganaba haciendo los documentales por encargo. Cada vez que tenía veinte o treinta mil pesos llamaba a Gustavo Nieto Roa y le decía: "tenemos que ir a filmar a Diego Montaña". Y así quince días después o dos meses. Por eso tardé tanto haciéndola. Y después los lapsos entre película y película se fueron haciendo muy largos.

En efecto, entre *Cóndores* y *El trato* (2005) hay más de veinte años de distancia. Un tiempo muerto que le impidió a Norden acertar y equivocarse haciendo películas, acumular experiencia, el don más preciado para un hombre que, es lo más seguro, cree más en el trabajo que en la genialidad.

Este libro se editó en la
Cinemateca de Bogotá
Gerencia de Artes
Audiovisuales del IDARTES
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.

“Para la historiografía del cine colombiano, esta es una investigación que complementa, posiciona y relaciona en su corpus de estudio las manifestaciones artísticas que, en proyectos fallidos, o en obras realizadas, decidieron acoger la historia del país como narración fílmica. En esta se agrupa un balance de las imágenes en movimiento que han representado hechos de nuestra historia social y política junto con análisis que exponen y demuestran ciertas particularidades del entramado de realización en nuestros circuitos de exhibición, sus receptores y la opinión pública. Su pertinencia social se ajusta a las necesidades académicas de la disciplina con respecto a la relación entre cine e historia, resaltando que estas áreas se mueven en círculos sociales cerrados y cuyas investigaciones solo se dan a conocer a través de eventos y publicaciones periódicas en las que apenas participan –como escritores y lectores– los interesados en el campo”.

YAMID GALINDO CARDONA

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Alcaldía de Bogotá

COLECCIÓN becas

ISBN: 978-958-5595-18-7