



Al fondo, iglesia de los Agustinos, Manizales (Caldas, Colombia).

Gumersindo Cuéllar y la fotografía de arquitectura

SILVIA ARANGO

LA FOTOGRAFÍA EN BOGOTÁ EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

El daguerrotipo, técnica que permitía atrapar las diferencias de luz en una placa, fue oficialmente presentado por la Academia de Ciencias francesa el 19 de agosto de 1839 para su conocimiento público. La Academia ya había pactado con el inventor, Daguerre, y el hijo del precursor, Niépce, la libre explotación de la nueva técnica a cambio de una pensión vitalicia. El éxito del nuevo invento fue inmediato: multitudes se congregaron frente a las puertas del Instituto para conocer los pormenores. “Al cabo de algunos días por las plazas de París, se veían daguerreotipos (sic) pegados contra los monumentos. Todos los físicos, todos los sabios de la capital, ponían en práctica, con éxito completo, las indicaciones del inventor” (Freund, 1946). El invento, realmente, procedía de unos años antes y personas en distintas partes del mundo experimentaban la nueva técnica. Es el caso de Bogotá.

En 1841, sin haber estado en París, ya el pintor Luis García Hevia (1816-1887) hacía experimentos con daguerrotipos en Bogotá, y los presentó en la primera Exposición de los Productos de la Industria de ese año, junto a los fabricantes de tejidos, loza, zapatos, curtidos, encuadernación... que producían los “hombres industriosos”. Estos primeros daguerrotipos, desafortunadamente, se perdieron. Es probable que García Hevia hubiera sido introducido a la nueva técnica por el diplomático francés barón Jean Baptiste-Louis Gros (1793-1870), que llegó ese año a Bogotá y que, además de pintor, era un estudioso del tema¹ (Serrano, 1983).

Es precisamente el barón Gros quien tomó la primera fotografía que se conserva de Bogotá, la de la calle del Observatorio, con una cámara que él mismo construyó y con una técnica personal que no requirió, como lo hace constar, sino solo 47 segundos de exposición. La cámara del barón –y a lo mejor, la primera que usó García Hevia– era, pues, más eficiente que la incómoda y costosa máquina de Daguerre, que pesaba cerca de cien kilogramos, y debía seguir el dispendioso

Colombia. Arquitecta de la Universidad de los Andes, diploma en Diseño Urbano en Oxford Polytechnic (Inglaterra), doctorado en Urbanismo de la Universidad de París XII (Francia). Investigadora de la historia de la arquitectura latinoamericana, profesora visitante en las facultades de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, en la Universidad Federal de Río de Janeiro (Brasil) y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (México). Ha escrito artículos para revistas y es autora de varias obras sobre temas afines. Actualmente es profesora de la maestría de Historia y Teoría de la Arquitectura, el Arte y la Ciudad del doctorado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

1. Es la hipótesis, muy plausible, que se desarrolla en Eduardo Serrano et al., *Historia de la fotografía en Colombia*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1983. El barón Gros solo permaneció dos años en la ciudad, pues la abandonó de manera definitiva en 1843.

procedimiento de preparar la placa de plata con vapores de yodo para hacerla sensible a la luz: esta preparación debía hacerse inmediatamente antes de hacer la exposición a la luz del sol, que duraba cerca de media hora, y debía revelarse en seguida. Por ello, en Europa se empezaron a desarrollar entre 1840 y 1841 otras máquinas, más ligeras (14 kilogramos) y económicas, con exposiciones más expeditas (unos 15 minutos) que se empezaron a comercializar.

La velocidad con que el nuevo invento se propagó, no solo en Colombia, sino en todas partes del mundo, es muy dicente respecto a la necesidad social que satisfacía la fotografía. Si los daguerrotipos tenían el defecto de producir una única e irrepetible placa metálica, los continuos avances técnicos durante el siglo XIX permitieron llegar a la fabricación de cámaras ligeras, a los negativos en vidrio y a la impresión rápida en papel, es decir, a su reproductibilidad, a la manera de otras industrias.

Aunque el invento fue originalmente un avance científico y se catalogaba como una industria, fue en los círculos del arte donde produjo las mayores controversias en lo restante del siglo XIX. Los pintores académicos encontraron en la fotografía un auxiliar eficiente para el desarrollo fiel de retratos y de paisajes o para las precisiones miniaturistas, mientras que los pintores vanguardistas, interesados por los efectos lumínicos en la manera de pintar y los pintores románticos, interesados por las dimensiones espirituales de la interpretación artística, veían en la fotografía una técnica prosaica que impedía captar los matices del alma humana y de las cosas. No es extraño que fueran pintores académicos como el barón Gros, Luis García Hevia y Gerardo Emilio San Clemente Zárate (1818-1880), quienes primero se interesaron por la fotografía en Bogotá, como una forma de experimentar dentro de su actividad artística.

Sin embargo, parece ser que la fotografía, durante varios decenios, no fue tomada en Bogotá como una actividad propiamente artística. Luis García Hevia fue colaborador de Alberto Urdaneta (1845-1887) en el *Papel Periódico Ilustrado* (publicado entre 1881 y 1889). En esta publicación, se presentaban en forma exclusiva grabados (xilografías), aunque varios de ellos se hicieron a partir de fotografías, lo que insinúa que la fotografía se veía como un auxiliar del grabador, pero sin valor artístico en sí misma. La idea de que el arte debía costar trabajo y requería de un talento o don especial, reñía con la facilidad con que se obtenían las fotografías, de manera expedita. De hecho, paralelo a su trabajo como pintor, García Hevia realizaba fotografías de retratos de las familias prestantes; esta actividad era mucho más rentable y le aseguraba su sustento pero no la consideraba su verdadera vocación.

En las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX, hubo una proliferación de estudios fotográficos atraídos por el buen negocio que representaba. Estos estudios hacían, básicamente (aunque no de manera exclusiva) retratos posados en tres tipos de formatos: en tamaño grande, para ser enmarcados y colgados en las salas, como las pinturas; en formato medio en lo que se llamaban “tarjetas de visita”, que se repartían a la manera de presentación de sí mismo, y en formatos muy pequeños, para incrustarse en medallones, prendedores o relojes, que reemplazaban las populares miniaturas. Son fotografías que, más que destacar los rasgos psicológicos de un personaje, registran su papel en la sociedad en forma de tipos humanos que se subrayaban por los objetos acompañantes. Con frecuencia se hacían intervenciones posteriores a la toma –las iluminaciones–: se coloreaban las fotografías y se mejoraban y dulcificaban las facciones de los rostros. Como en todas partes del mundo, las fotografías de retratos significaron la democratización de

las pinturas, mucho más costosas, que solo podía permitirse una aristocracia de linajes. Por ello, la expansión del retrato fotográfico está ligada a la difusión de los valores de la burguesía y al crecimiento de la clase media urbana. A su vez, por sus complicaciones técnicas, esta práctica era ejercida por profesionales –los fotógrafos– un oficio cada vez más distanciado de las profesiones artísticas.

Ocho años antes de finalizar el siglo, y procedente de Jamaica, se instala en Bogotá el estudio de Henri Louis Duperly Desnoües (1841-1908), hijo de un fotógrafo que había desarrollado una extensa actividad en el Caribe y América Central. Duperly, un fotógrafo maduro y experimentado, además de los retratos económicamente rentables, elabora fotografías por su cuenta, gran parte de ellas de eventos urbanos y de calles y plazas de Bogotá. Aunque no es el único, sí es el fotógrafo más representativo en Bogotá de una práctica profesional que busca abrirse camino como expresión artística independiente. En la *Revista Ilustrada*, publicada durante 1898 y 1899, que es la primera en utilizar ampliamente la fotografía, se usan varias fotografías de la “famosa firma Duperly & Son”. A su muerte en 1908, dos de sus hijos –Ernesto y Óscar– continúan con el estudio durante algunos años. El hermano menor, Óscar Madden Duperly Du-Friez (Jamaica, 1886-Medellín, 1960) se trasladó a Medellín hacia 1915, donde desarrolló una prolífica y destacada labor como fotógrafo profesional en su casa Oduperly.

El hermano mayor, Ernesto Vivian Duperly Du-Friez (Jamaica, 1871-1934), permaneció en Bogotá y su caso es muy revelador de los giros sociales que el oficio de fotógrafo empieza a adquirir en la capital. Más que la figura del artista, con Ernesto Duperly el fotógrafo representa un oficio moderno de intelectuales bohemios, que mezcla la adopción de la técnica con cierta disposición aventurera. Esto puede deducirse de algunos rasgos de su vida: con su suegro, el ingeniero cubano Basilio Angueyra y Perdomo hizo sociedad en 1895 para buscar guacas y tesoros indígenas; en 1905 sorprendió a Bogotá con el primer automóvil que circulaba por sus calles, un flamante Cadillac; también se le conoce por ser un destacado filatelista y, en 1914, figura como uno de los diecisiete fundadores del Gimnasio Moderno, junto a Agustín Nieto Caballero.

Con la fundación de la revista *El Gráfico* en 1910 y luego de *Cromos* en 1916, la representación fotográfica adquiere de manera clara una primacía como testimonio de eventos y lugares, sepultando definitivamente al grabado como imagen de ilustración. Con estas revistas, y la aparición cada vez más asidua de imágenes en los periódicos tradicionales *El Tiempo* y *El Espectador*, surge la novedosa demanda de fotografías para publicar que luego se especializaría como reportería gráfica.

En resumen, podemos entonces suponer que para finales de los años veinte, cuando inicia Gumersindo Cuéllar (1891-1958) su actividad como fotógrafo en Bogotá, la imagen social del fotógrafo profesional recubría tres actividades diferentes: en primer lugar, la de tomar retratos, como continuidad de una tarea tradicional; en segundo lugar, la de producir imágenes para los periódicos, generalmente de eventos que pudieran considerarse “noticias”, y en tercer lugar, la de tomar fotografías por cuenta propia, como una actividad lateral a otros oficios, aunque conectada con una faceta individual artística e intelectual. Este panorama de posibilidades es el que inicialmente se abre para Gumersindo Cuéllar como fotógrafo, pero en poco tiempo se presentarían nuevas alternativas.

Todavía en los años veinte, una cámara fotográfica era costosa y técnicamente compleja de manejar, lo que justifica su concentración en manos de profesionales

que la tenían como instrumento de trabajo. Pero la posibilidad de que todos pudieran tomar fotografías, es decir, la aparición del fotógrafo “aficionado” empieza a tomar cuerpo de manera clara durante la década de 1930. Ya en febrero de 1929, *El Tiempo* anunciaba la venta de cámaras Kodak de bolsillo “a precios moderados”, pero la oferta se ampliaría mucho, inmediatamente después. La revista *Pan* (publicada entre 1935 y 1940), que le presta especial atención a la fotografía, en sus números publicados entre los años 1936-1938, posee anuncios de cámaras Agfa Solinar, Agfa Billy Compur, Leica (con transporte automático del rollo), Rolleiflex y Rolleicord, además de medidores de exposiciones Weston.

Es difícil exagerar la precipitación de los cambios tecnológicos en estos años en lo que respecta a las cámaras fotográficas. El fotógrafo Luis Benito Ramos Rodríguez (1899-1955), contemporáneo de Cuéllar, es un buen termómetro para medir estas transformaciones. Nacido en Guasca, de familia humilde, estudió Bellas Artes primero en Bogotá y luego, becado, en París, entre 1928 y 1934, donde conoció el trabajo artístico de connotados fotógrafos. A su regreso a Bogotá en 1934, estaba muy orgulloso por haber traído, como primicia, una cámara Rolleicord de objetivos gemelos. Tres o cuatro años después, esta cámara, como vimos, ya podía ser adquirida por cualquier persona en Bogotá. Luis Benito Ramos también es significativo en otro sentido: en consecuencia con los designios ideológicos de los años treinta y en relación también con otros fotógrafos de su época, se interesa por fotografiar campesinos y trabajadores por los campos y los pueblos de la sabana.

La fotografía testimonial había surgido varios decenios antes. Las tomas de encuentros militares de varias guerras civiles en el siglo XIX expresan, de manera significativa, la necesidad de brindar verosimilitud a las contiendas. El tipo de testimonio que representa Luis Benito Ramos, tiene, como aspecto novedoso en los años treinta, el de expresar una posición crítica, el de hacerse como denuncia de una situación social injusta. La exposición que monta en el teatro Municipal en 1938 a raíz del IV Centenario de la fundación de la ciudad, *50 aspectos fotográficos de Colombia*, en la que se muestra el campesino agobiado por el arduo trabajo en retratos que capturan el instante y que no tienen la plácida postura de los retratos posados familiares, tiene este inequívoco tono de denuncia social. Esta nueva forma de ejercer la fotografía, que debió conocer de cerca Gumersindo Cuéllar, no es, sin embargo, llamativa para él y son muy escasas sus fotografías que recogen instantáneas de trabajadores en los pueblos.

Otras alternativas de especialización fotográfica se presentaron en Bogotá, sobre todo en el decenio de 1940: por un lado, la fotografía propiamente artística, que se puede ejemplificar con Leo Matiz (1917-1998); por otro lado, la fotografía aérea, ejercida sobre todo por Saúl Orduz (1922-2010) y, finalmente, la reportería gráfica profesional, practicada por fotógrafos como Sady González (1913-1979) y Luis Gaitán (1913), que se organizaron en el Círculo de Periodistas Gráficos en 1950. Todos estos fotógrafos son representativos de una generación posterior a la de Gumersindo Cuéllar. En el decenio de 1940, Cuéllar vivía la quinta década de su vida y a esa edad no iba a aventurar en las posibilidades fotográficas de los más jóvenes. De hecho, sus fotografías no son claramente artísticas, ni incursiona en fotografía aérea, y la ausencia casi total de fotografías suyas en eventos tan importantes como los del 9 de abril de 1948, demuestran la poca empatía que sentía por la reportería.

Para entender, entonces, el tipo de fotógrafo que fue Gumersindo Cuéllar en las tres décadas de su actividad en este oficio –de 1925 a 1955– es preciso atender a los

llamados de su generación y para ello, la figura de Luis Benito Ramos es de especial importancia. La ya mencionada revista *Pan* mostraba con frecuencia fotografías de Ramos, identificándolas como un gesto de aprecio, pues la mayoría de las fotografías, como era costumbre en la época, no mencionaban su autor. El éxito del concurso fotográfico que convoca la revista en el año de 1937, cuando publica las fotografías finalistas en las sucesivas entregas de ese año, muestra la proliferación del fotógrafo aficionado que a veces se denomina como “aficionado experto” o “aficionado exigente”. Este tipo de aficionado, como lo era el mismo director de *Pan*, Enrique Uribe White, era un intelectual interesado por muchos temas, para quien la fotografía era algo así como un pasatiempo o una afición. En el número especial de fin de año y en cierto modo como epílogo del concurso, la revista publica varias fotografías navideñas de Luis Benito Ramos y un artículo de su autoría en el que dice:

En los momentos de cansancio, nuestra imaginación se va lejos y allá cree que antes de ahora hemos existido y amado muchas cosas hoy desconocidas y tornamos a la realidad alentados por la revelación de que la única finalidad de la vida es la de amar la Belleza, buscarla, luchar por ella, allí donde se la desprecie o prostituya. [Ramos Rodríguez, 1937]

Y más adelante:

La fotografía es un arte menor, dicen los críticos; en ella no hay que buscar creación sino la novedad en el ángulo de enfoque, la originalidad en el enmarcamiento dentro de la figura geométrica rectangular, pero a veces se olvida agregar que para arrancarle algo a la naturaleza es necesario alguna dosis de emoción [...]. Los que saben mucho en teoría y sufren una indigestión de ideas ajenas, harán frases y frases, pero todas ellas llenas de aire, de banalidad. Dejémosles hablar y mientras ellos se dedican a criticar lo que no entienden, salgamos nosotros con nuestra camarita por todos esos caminos de Colombia y abramos la lente en los momentos –que serán muchos– en que la emoción nos visite. [Ramos Rodríguez, 1937]

Tenemos la intuición que esta idea de la fotografía como un género artístico que no crea sino que descubre la belleza con emoción, era la visión que Gumersindo Cuéllar tenía de la fotografía. Y que se veía a sí mismo como un fotógrafo aficionado experto que concibe su actividad como la de un observador –un espectador– de la vida. Por ello recoge, como un coleccionista, los aspectos gratos y memorables que su dedicación le permite ver y apreciar, es decir, comprender. Pero para que esta intuición tenga un asidero verosímil es necesario indagar acerca de las características biográficas de nuestro fotógrafo.

¿QUIÉN ES GUMERSINDO CUÉLLAR?

El matrimonio Cuéllar-Jiménez, de Tinjacá (Boyacá), como era usual en las familias de esta época, tuvo una amplia prole, con hijos que se llevaban unos dos años entre sí. Pero, a diferencia de lo usual, debía tener una sensibilidad estética y una cultura general excepcional pues de sus nueve hijos (siete varones y dos mujeres), varios manifestaron tendencias intelectuales. Fidelino, el mayor, fue maestro de escuela y trabajó en los llanos, mientras que Silvano (1873), Polidoro (1876) y Gumersindo, que era el menor (1891), mostraron interés por las artes plásticas: pintura, escultura y fotografía. Aunque no conocemos pormenores de la vida de los jóvenes Cuéllar Jiménez en Tinjacá, suponemos que pasaron su niñez en el pueblo y estudiaron en los colegios locales. Al parecer, la familia entera se trasladó a Bogotá hacia finales de siglo.

Los de más edad, Silvano y Polidoro entraron a la Escuela de Bellas Artes en 1895. La Escuela, fundada diez años antes, fue reorganizada con un nuevo reglamento

técnica, comprensión del “espíritu de su tiempo” y de las transformaciones de todo orden que se estaban produciendo, sentimiento moderno con conciencia de la rapidez de los cambios y sensibilidad estética para descubrir ese instante irreplicable en el que se produce la belleza.

Las fotografías de Gumersindo Cuéllar son fundamentalmente de espacios y edificios de ciudades, aunque incursionó, como veremos, en otros temas. Algunas de sus fotografías fueron publicadas en diversos medios (como la revista *Cromos*), pero solo se puede saber si son suyas cuando tienen el letrero identificador de G. Cuéllar. Otras, que aparecieron sin citación solo se reconocerían haciendo un dispendioso trabajo de cotejar publicaciones con su archivo, esfuerzo que sobrepasa los alcances de este artículo. Si él no derivaba su sustento de la fotografía ni estaba especialmente interesado en darse a conocer como artista, podemos deducir que la publicación de sus fotografías fue muy eventual y que las tomaba para sí mismo, como una actividad solitaria de coleccionista y, por lo tanto, hoy en día podemos acercarnos a su visión del mundo solo gracias a su archivo.

EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

El Banco de la República adquirió 2 190 fotografías de Gumersindo Cuéllar que conservaba su familia y que constituyen hoy su acervo fotográfico. En su mayoría, se trata de negativos en acetato en blanco y negro⁷, de 9 x 12 cm. Como muchas colecciones en Colombia, las fotografías están sin clasificar ni datar, pero recubren un periodo aproximado de las tres decenios que van desde 1925 hasta 1955.

El examen de su archivo permite clasificar los temas que fueron objetivos principales de su actividad. He cuantificado estos temas para obtener unos porcentajes aproximados que permitan establecer sus preferencias. Estos temas son: edificios

Muestra de retratos en los que Gumersindo Cuéllar experimentaba el manejo de la luz, c 1925. O poses con elementos naturales o con posturas peculiares con una lejana intención artística (derecha arriba).





Familia Cuéllar.

(33 %), personas (19 %), espacios públicos urbanos (17 %), eventos urbanos (14 %), paisajes rurales (14%) y objetos varios: obras de arte, aviones, por ejemplo (3 %).

Si agrupamos los eventos, espacios públicos y edificios (64 %) en la categoría de “vida urbana” y tenemos en cuenta que la gran mayoría son de Bogotá, se puede caracterizar a Gumersindo Cuéllar como un fotógrafo que tiene la intención básica de plasmar el desarrollo cívico, urbano y, de manera fundamental, arquitectónico de la ciudad de Bogotá. A este tema dedicaremos, el siguiente apartado. De todos modos, es importante comentar aquí las características de los otros temas que aborda en sus fotografías.

Las fotografías de personas fueron realizadas, casi siempre, al aire libre y no obedecen al esquema de “retratos de estudio”, ni pretenden hacer análisis psicológicos del personaje y por ello no son propiamente “retratos” sino solo testimonios fotográficos de personas que o eran cercanas a él o le interesaron por alguna razón. Muchas de las fotografías familiares registran paseos al campo o baños en ríos y son espontáneas, es decir, similares a las que tomaría cualquier individuo que se solaza con su familia, como si existiera un pudor por “artistizar” la vida personal. Algunas, no obstante, son relativamente “posadas” y en el arreglo de los grupos se evidencia una intención por organizar la gente siguiendo líneas de composición.

Es el caso de una fotografía de su familia en la que la compostura, elegancia y distribución espacial de las personas revela la intención de dejar un registro para la

7. Los acetatos reemplazaron las placas en vidrio en 1923 y se popularizaron en todo el mundo en el segundo lustro de los años 1920.

memoria. Otras fotografías toman personajes típicos de los pueblos, bailes o fiestas populares en su expresión casual. Por lo general, registran momentos de alegría, espontaneidad y distensión, que contrastan de manera notable con las fotografías de denuncia social que hacían muchos de sus contemporáneos. Por último, algunas pocas incursionan en forma débil sobre poses con elementos naturales (plantas, flores, árboles) o con posturas peculiares con una lejana intención artística. Este somero análisis muestra cómo, definitivamente, Gumersindo Cuéllar no era un fotógrafo retratista ni estaba interesado en serlo. Su carácter retraído lo llevaba a necesitar una distancia emotiva y prefería los temas que no lo involucraran de manera íntima.

Aunque en términos numéricos los paisajes rurales no fuera un tema prioritario, a juzgar por el tipo de fotografías que registran aspectos campestres, sí se trató de un aspecto altamente significativo para Gumersindo Cuéllar. A pesar del aparente distanciamiento, sobre el campo vuelca una mirada cariñosa y sentimental que es más evidente cuando es espontánea. Buena parte de los paisajes poseen una deliberada intención estética y en estas fotografías, más que en las otras, se evidencia el influjo de sus hermanos y su concepción del arte. Hay una clara proclividad por acercamientos convencionales como el de los árboles que se reflejan en el agua o el del atardecer –el último rayo de luz antes de que caiga la noche– en el que se pierden los matices de los grises y se acentúan las siluetas. Como ejemplo, la fotografía del puente de Girardot sobre el río Magdalena. A veces muestra escenas con vacas o yuntas de bueyes, o vistas lejanas, a la manera de los cuadros de paisajes.

Entre las fotografías de lugares campestres hay algunas, las más interesantes en mi opinión, que de manera simple muestran lugares de los que, tal vez, tiene recuerdos o relaciones afectivas. Son fotografías menos intencionadas en lo artístico, pero en ellas se expresa una visión personal del campo. La fotografía de un rincón de la sabana no se puede considerar un paisaje por su espacio restringido, como de interior, pero no es tampoco un jardín cuidado anexo a una casa. Es un lugar, a mitad de camino entre la naturaleza domesticada y planificada y la aleatoria disposición natural. Es este campo a medio construir, con aire de lo inacabado o lo parcialmente abandonado, mirado con cierta tristeza y nostalgia, donde acaso encontremos la más íntima confesión de la relación de Gumersindo Cuéllar con el campo. Sin proponérselo, en esta fotografía, tan cercana a la experiencia que hemos tenido quienes habitamos la sabana, se encuentra un comentario elocuente de una identidad profundamente arraigada.

Las fotografías de temas varios parecen responder a relaciones o aficiones personales y no a una intención de ejercer como fotógrafo. Por ejemplo, sospechamos que las de aviones debían responder al hecho de que tuviera un amigo o familiar que trabajaba en el mundo de la aeronáutica. De otra parte, las de corridas de toros, revelan, al parecer, una afición por la tauromaquia y las de cuadros y esculturas están relacionadas en forma clara con la actividad de sus hermanos.

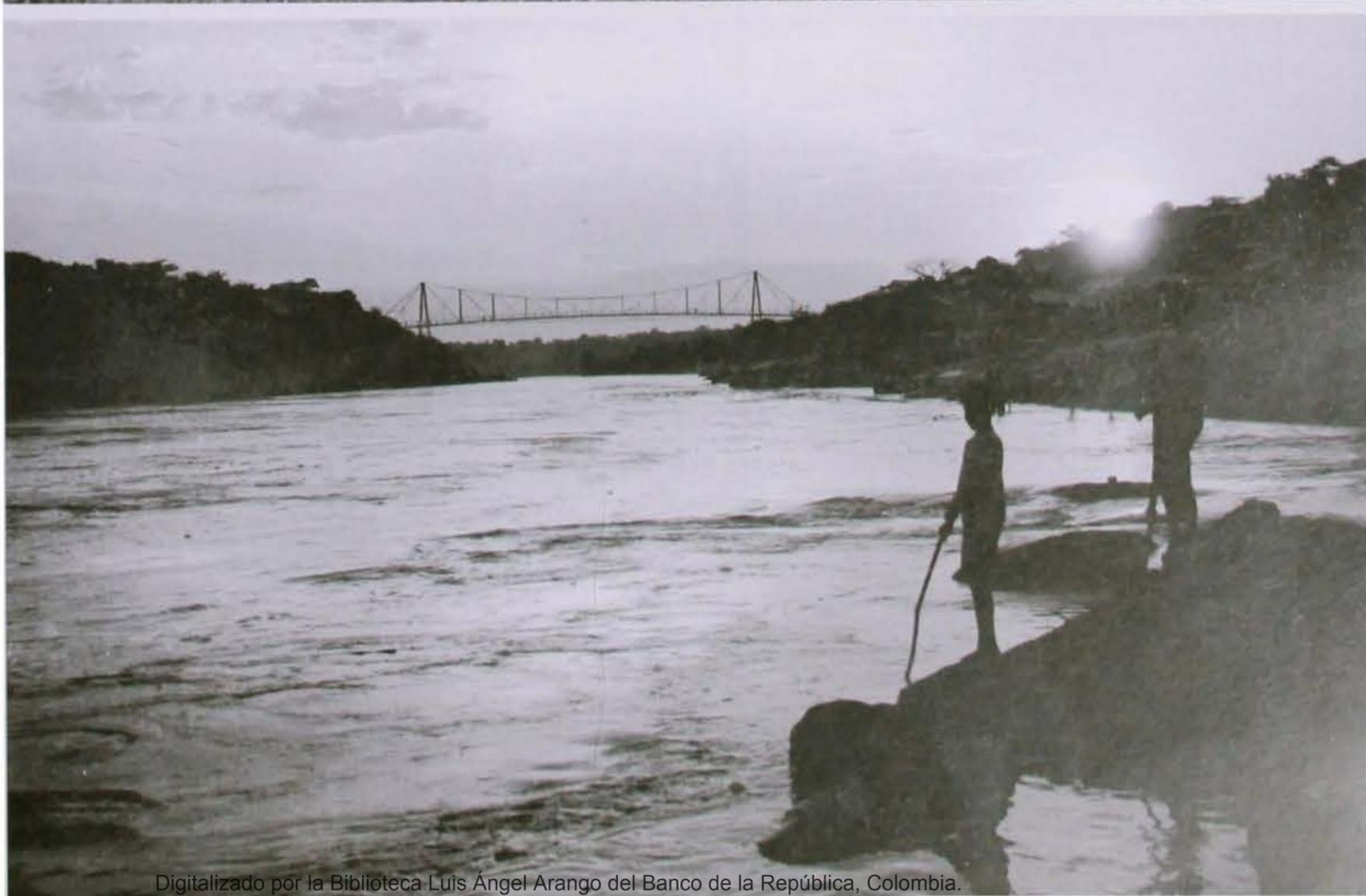
BOGOTÁ A TRAVÉS DEL LENTE DE GUMERSINDO CUÉLLAR

Dentro del acervo, la vida urbana, y en especial la de Bogotá, es el tema más recurrente. En los tres decenios de su actividad como fotógrafo (1925-1955), la sensación de vivir cambios drásticos se hacía sentir de manera palpable en la fisonomía urbana, pues las transformaciones cualitativas y cuantitativas de Bogotá son sorprendentes: un pueblo de 230.000 habitantes se convirtió, en esos treinta años, en una ciudad con cerca de un millón de personas. El escritor Hernando

Los acercamientos
convencionales
a aspectos
campestres fueron
especialmente
significativos
en el trabajo de
Gumersindo
Cuéllar.
Un rincón de la
sabana de Bogotá.



Atardecer, puente
de Girardot sobre
el río Magdalena.





Revista militar en el estadio de La Salle,
7 de agosto de 1928.
Centro: primer estadio El Campín.



S. M. Doña Beatriz I. - Carnaval de 1928.

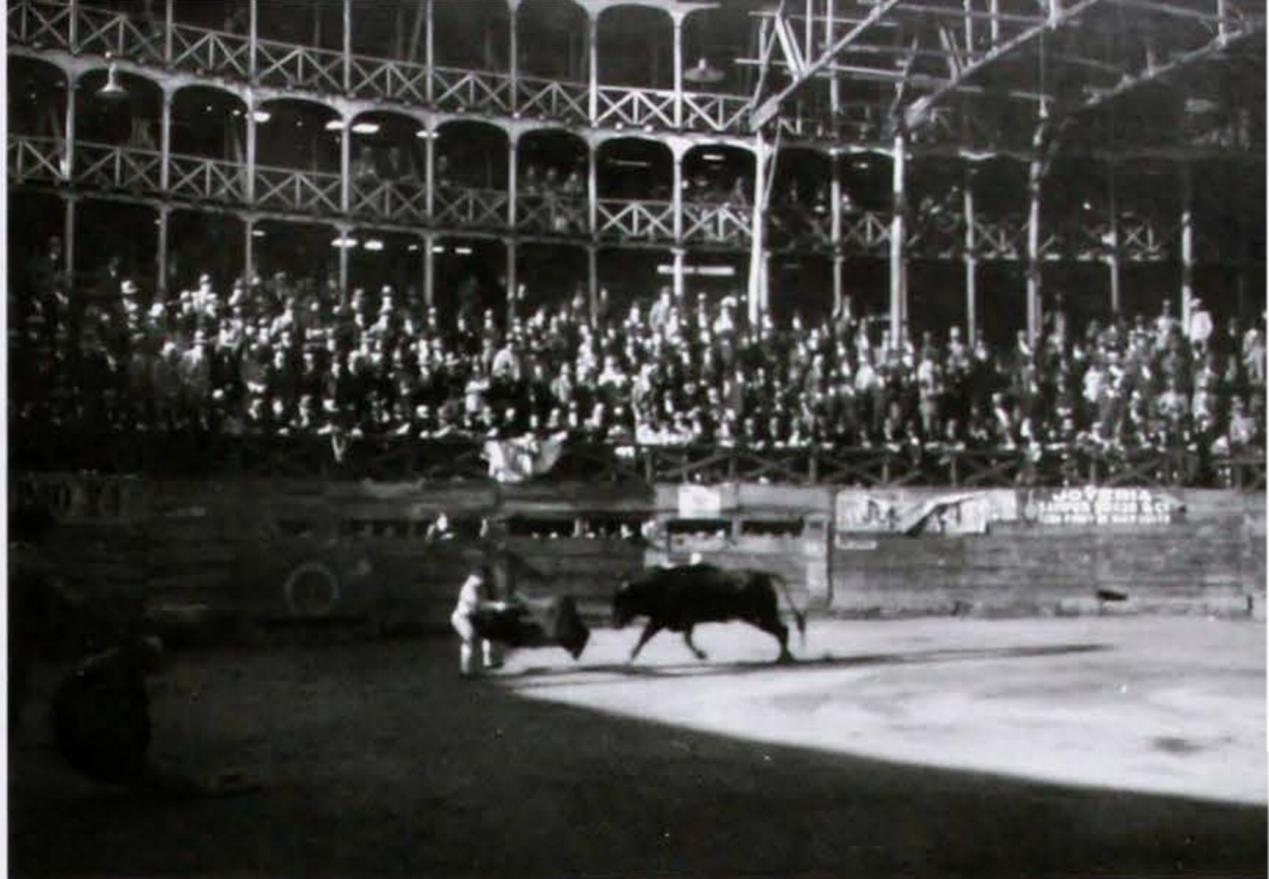
Fot. G. Cuéllar

Gran Carnaval de 1928. Aparecen
las antiguas calle 26 y carrera 13.



Gran Carnaval de 1928 - S. M. Beatriz I - Bogotá.

Fot. G. Cuéllar



Téllez (1908-1966), quien vive también esta transformación acelerada, dice en forma elocuente que se sepultaba Santafé y empezaba Bogotá.

Corrida de toros en el circo de San Diego, construido en 1915.

Como en toda transformación drástica, tanto Téllez como Cuéllar tienen una actitud ambigua: si por un lado se celebra el advenimiento del progreso, por otro lado hay nostalgia por lo que desaparecía. La expansión de la ciudad en nuevos barrios, los edificios que se demolían para construir otros y la renovación de lenguajes arquitectónicos, son un espectáculo muy llamativo para un ojo sensible a la dimensión urbana.

Para un historiador de la arquitectura actual, las fotografías de Gumersindo Cuéllar, que muestran una Bogotá en buena medida hoy desaparecida, constituyen documentos muy estimables pues permiten reconstruir la evolución de la ciudad en un momento crucial de su desarrollo. Es precisamente con la óptica del historiador de la arquitectura como se examinarán los tipos de fotografías que toma de la ciudad: las vistas generales, los eventos y actividades urbanas, las calles y plazas y, de manera especial, la arquitectura.

En la colección fotográfica solo hay tres o cuatro vistas generales, como si la visión panorámica –la escala propiamente urbana– no fuera un interés prioritario. Para documentar el crecimiento urbano, estas escasas fotografías no son documentos valiosos si se las compara con las aéreas de Saúl Orduz de la misma época. En cambio, en las que registran eventos, se encuentra, de manera lateral, una interesante información acerca de la ciudad y los edificios. Por ejemplo, en las del Carnaval de 1928 en las que el tema son las carrozas y las reinas, el telón de fondo es sin embargo, la calle 26 o la carrera 13, antes de sus profundas transformaciones posteriores; allí se pueden apreciar las casas con balcones donde vivía todavía la clase alta que se asomaba a ver la fiesta. Las de toros, de las que parecía ser un aficionado, constituyen algunos de los pocos testimonios gráficos de cómo era el circo de toros de San Diego, edificado en 1915, antes de la construcción de la Plaza de Toros de Santamaría en 1938, y a la que dedica también varias fotografías. Algo similar puede decirse de otros escenarios desaparecidos, como el estadio de La Salle, registrado a partir de una parada militar o el primer estadio El Campín. Los registros de varios partidos de fútbol son dicentes respecto a la importancia que estos eventos deportivos tenían en la vida colectiva de los bogotanos y las fotografías de Gumersindo Cuéllar son las únicas que documentan la diversidad de estadios que tenía la ciudad.

Aunque hay varias fotografías que muestran el espacio público de parques y plazas, casi nunca el espacio mismo es el protagonista de la toma, puesto que la cámara

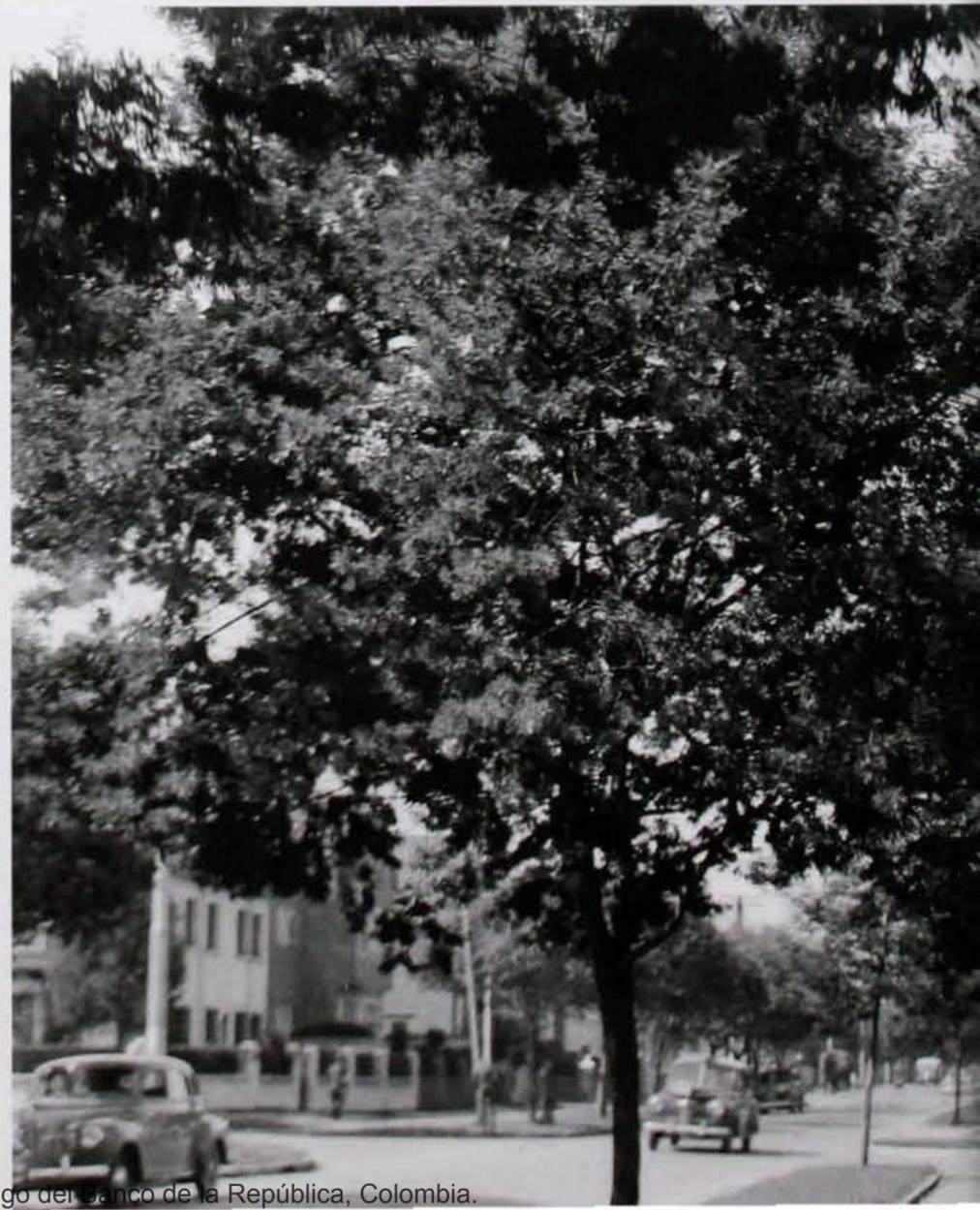
enfoca un momento excepcional –las luces nocturnas de las fuentes de la plaza de Bolívar–, o algunos lugares de su interior –aspectos del parque del Centenario (pág. 21)– o algún monumento, o simplemente constituyen el contexto o prelu-
dio de la arquitectura. La ausencia de fotografías de muchas plazas de Bogotá muestra cómo Gumersindo Cuéllar no estaba interesado en hacer un inventario fotográfico de estos espacios públicos, sino solo registrar aquellos por los que sintiera una especial predilección o le hubieran deparado emociones personales.

Las fotografías de calles son muy interesantes. Algunas son calles viejas, del centro de la ciudad, en donde la toma desde el centro permite ver los dos costados que la limitan o con visiones laterales que muestran las secuencias arquitectónicas de un costado. Otras son calles nuevas, es decir, que habían sido abiertas o pavimentadas recientemente y que se podían tomar como signos de progreso. La fotografía de la avenida Alfonso López (carrera 5.^a por los lados de la calle 26) y la de la carrera 7.^a a la altura de la calle 43 (pág. 21), cuando aún pasaba un riachuelo, contienen una información muy interesante sobre sectores urbanos rara vez fotografiados. Así mismo tienen mucha utilidad como fuente histórica los registros de la carrera 10.^a, de la avenida Chile o de la calle principal del barrio El Nogal. Entre las calles, destacan las numerosas fotografías de la avenida Caracas. Abierta por el austriaco Karl Brunner entre 1933 y 1938 en su recorrido de la calle 26 a la 47 con un separador central, la avenida Caracas significó la expansión de la ciudad hacia el norte. Gumersindo Cuéllar también registra de manera amplia las nuevas urbanizaciones que se trazaron en sus inmediaciones, como Teusaquillo y Santa Teresita (pág. 21), que fue el lugar del éxodo de las clases altas que salían del centro y sus fotografías muestran la lentitud como se fueron construyendo estos barrios. Esta expansión era para él muy significativa: fue en el barrio Teusaquillo donde escogió construir su casa.

Parque de los Mártires.
La plaza enmarca la
arquitectura.

Como se había mencionado, la arquitectura es el tema central de la actividad de Gumersindo Cuéllar como fotógrafo. Es evidente que tenía un alto aprecio por este arte. Es evidente que tenía un ojo especializado, pues no toma

Avenida Caracas.



fotografías de todos los edificios notables o de todos los edificios nuevos, sino solo de algunos de ellos, es decir, que ejerció un filtro crítico de las construcciones que debía fotografiar. Se trata, además, de una selección crítica hecha con muy buen criterio, pues solo registra buena arquitectura. Ante estas constataciones, nos surge la pregunta de cómo Gumersindo Cuéllar se pudo formar la fina cultura arquitectónica que sus fotografías revelan, sabiendo que no había antecedentes de estos conocimientos ni en su formación ni en su entorno familiar. La poca información biográfica disponible no permite hacer aseveraciones contundentes, pero el examen de sus fotografías admite suponer que tuvo una amistad muy cercana con Pablo de la Cruz y que conocía además otros tres destacados arquitectos de la época: Alberto Manrique Martín, Arturo Jaramillo y Vicente Nasí.

La hipótesis de que fue de su círculo de amistades y fundamentalmente de la mano de Pablo de la Cruz como Gumersindo Cuéllar desarrolló un fino olfato arquitectónico, se puede deducir a través de varios indicios. Pablo de la Cruz (1894-1954) tenía casi la misma edad de Cuéllar y por lo general suele haber amistad íntima entre personas de la misma generación; De la Cruz regresó en 1920 de Chile, donde cursó sus estudios de arquitectura, y desplegó una intensa actividad en Bogotá desde finales de los años 1920. Bajo el gobierno de Olaya Herrera, de 1930 a 1934, estuvo vinculado al Ministerio de Obras Públicas en un alto cargo. Se sabe que era una persona culta, que tenía una amplia biblioteca y que despreciaba el protocolo, el esmoquin y los largos discursos, características todas muy afines a la personalidad de Cuéllar. Pero la prueba tal vez más convincente de los lazos de amistad entre estos dos personajes son las fotografías: Gumersindo Cuéllar fotografió en forma sistemática no solo la obra de De la Cruz, sino los proyectos en que este arquitecto tuvo que ver de manera directa o indirecta.

Entre los proyectos diseñados por Pablo de la Cruz y fotografiados por Cuéllar se encuentran el Palacio de Justicia (pág. 23), del que registró no solo la primera

Avenida Alfonso
López, carrera 5.^a por
los lados de la calle 26.



Las obras de arquitectura de Vicente Nasi fueron otro de los temas de trabajo de Gumersindo Cuéllar, como en el estadio-hipódromo de Palermo, entre 1927 y 1929.

Vista de la carrera 7.^a a la altura de la calle 43.

Abajo: barrio sanitario de Santa Teresita y parque del Centenario.

etapa construida entre 1927-1929 sino la segunda etapa (pág. 23), terminada en 1933; el Instituto Pedagógico (1927), sobre la avenida Chile; el Parque Nacional, inaugurado en 1934, pero con obras que se dilatan varios años más, del que hizo numerosas tomas durante varios años y el hospital de la Hortúa –San Juan de Dios– (pág. 25), construido a finales de los años veinte y en el que trabajó también Alberto Manrique Martín. En su calidad de asesor de arquitectura del Ministerio de Obras Públicas bajo el gobierno de Olaya Herrera, Pablo de la Cruz intervino en el diseño de muchos otros proyectos, también registrados por Cuéllar, entre los cuales se pueden citar la Biblioteca Nacional, terminada en 1938, cuyo proyecto inicial es de Pablo de la Cruz, pero terminada por Alberto Wills-Ferro; la planta de purificación del acueducto de Vitelma, contratado a una firma estadounidense en 1933, y la Facultad de Medicina, resultante de la integración sucesiva de los proyectos de varios connotados arquitectos. A estos edificios en Bogotá debe añadirse el interés manifiesto de Gumersindo Cuéllar por Manizales en un viaje que hizo en 1941, fecha que consta en las fotografías. Pablo de la Cruz fue el interventor de obras de la reconstrucción de Manizales después de los incendios de 1925-1926 y ejecutó allí varias obras, además de coordinar las de otros arquitectos. La cantidad de tomas detalladas de muchos de estos edificios de Manizales sobrepasa de lejos los registros más convencionales tomados en otras ciudades. Entre ellos se destaca la fotografía del ya demolido teatro Olympia (pág. 23), del que no existen casi imágenes. Aún no se ha escrito un trabajo monográfico sobre la vida y obra de Pablo de la Cruz, de manera que el archivo de Gumersindo Cuéllar será una fuente de gran importancia para quien emprenda esa investigación tan necesaria.

De Alberto Manrique Martín (1890-1968) hay varias fotografías en la colección, como la refacción del Colegio del Rosario y del Teatro Municipal, el edificio Cubillos y el edificio Crane. De Arturo Jaramillo (1876-1956), quince años mayor que él, retrata obras como la terminación de la gobernación de Cundinamarca y la iglesia de las Nieves.

Las fotografías de las obras de Vicente Nasi (1906-1992) parecen haber sido tomadas en visita expresa en compañía del arquitecto, por la similitud que presentan con las fotografías de Nasi que publicó en el libro que recoge su obra completa. A su llegada a Colombia en 1927, Nasi trabajó con la firma de Uribe García Álvarez (Urigar); el proyecto de Nasi con Urigar del estadio-hipódromo de Palermo, de 1927-1929, es el único escenario deportivo que no registra un evento, sino que se analiza en sí mismo como construcción, con tomas desde distintos ángulos. Lo mismo puede decirse del Country Club (1929, pág. 25) y de la casa de Enrique Olaya Herrera (pág. 24).

Es interesante destacar que todos los arquitectos mencionados antes construyeron numerosas casas en Bogotá, pero Gumersindo Cuéllar no las fotografía, pues solo escoge de ellos las construcciones públicas e institucionales. En cambio, hay numerosas casas de su entorno inmediato del barrio Teusaquillo diseñadas por otros arquitectos, que sí fueron registradas, seguramente porque le gustaban y por ello resultan un buen indicador de la evolución de sus preferencias estilísticas. Esta evolución es similar a la que tuvo Pablo de la Cruz y otros intelectuales y arquitectos de la misma generación.

En las fotografías tomadas al final del decenio de 1920 y principios de 1930, se evidencia una marcada preferencia por los edificios monumentales de estilos académicos. Esto es especialmente notorio en las ciudades diferentes a Bogotá, donde solo toma este tipo de construcciones, como, por ejemplo, el Club del Comercio





Instituto Pedagógico Nacional para señoritas, sobre la avenida Chile, 1927.

en Bucaramanga (pág. 24), el hotel Estación de Buenaventura (pág. 30) o el hotel Alférez Real de Cali. Pero a medida que pasan los años treinta, encuentra el estilo con el que más parece identificarse: el neocolonial. Es evidente su aprecio por la arquitectura colonial, destacada en sus visitas a ciudades como Cartagena, donde pone la fecha de las construcciones como un signo de que las había estudiado previamente (pág. 30), pero también por las arquitecturas neocoloniales que hacían sus contemporáneos, como el Palacio de Gobierno en Popayán (pág. 31) y las numerosas casas que registra por los lados de Teusaquillo (pág. 29). Aunque el neocolonial pareciera ser el estilo más cercano a su corazón, en los años 1940, también parecería inclinarse por algunos edificios de arquitectura moderna que hoy clasificaríamos como “deco” o “racionalista”, como la ya citada Biblioteca Nacional o el teatro del Parque Nacional (pág. 29). Sin embargo, varios de estos edificios parecen haber sido fotografiados para destacar los almacenes de amigos y familiares como el almacén Lahud o el almacén de Urigar en el Banco Hipotecario (pág. 28).

En los años 1950 se produce en Bogotá una profunda ruptura formal con la aparición de una arquitectura de “estilo internacional” de grandes superficies planas y ventanas corridas de vidrio. Sin embargo, Gumersindo Cuéllar casi no registra estos cambios, en lo que pareciera ser una desaprobación tácita. De este tipo de arquitectura moderna solo hay fotografías del Centro Antonio Nariño (pág. 28) y de algunos edificios singulares de especial calidad como el Club los Lagartos. Ya mayor, y ante una ciudad que había tomado un rumbo estilístico que no era de su agrado, Gumersindo Cuéllar deja de hacer fotografías de la arquitectura de la ciudad.

Las fotografías de arquitectura del acervo de Gumersindo Cuéllar no solo son documentos de la vida urbana y arquitectónica de Bogotá útiles a un investigador contemporáneo, son también la visión específica de un testigo crítico, lúcido y comprometido ante la rápida dinámica de transformaciones físicas y sociales de una ciudad que pasó de aldea a metrópoli y que involucró, en su torbellino transformador, las vidas mismas de sus habitantes. ■



Primera y segunda etapa de construcción del Palacio de Justicia, proyecto diseñado por Pablo de la Cruz.



El Teatro Olympia de Manizales fue uno de los muchos proyectos a cargo de De la Cruz, retratados por Gumersindo Cuéllar.

Club del Comercio en Bucaramanga.



Casa de Enrique Olaya Herrera en el barrio El Nogal de Bogotá.

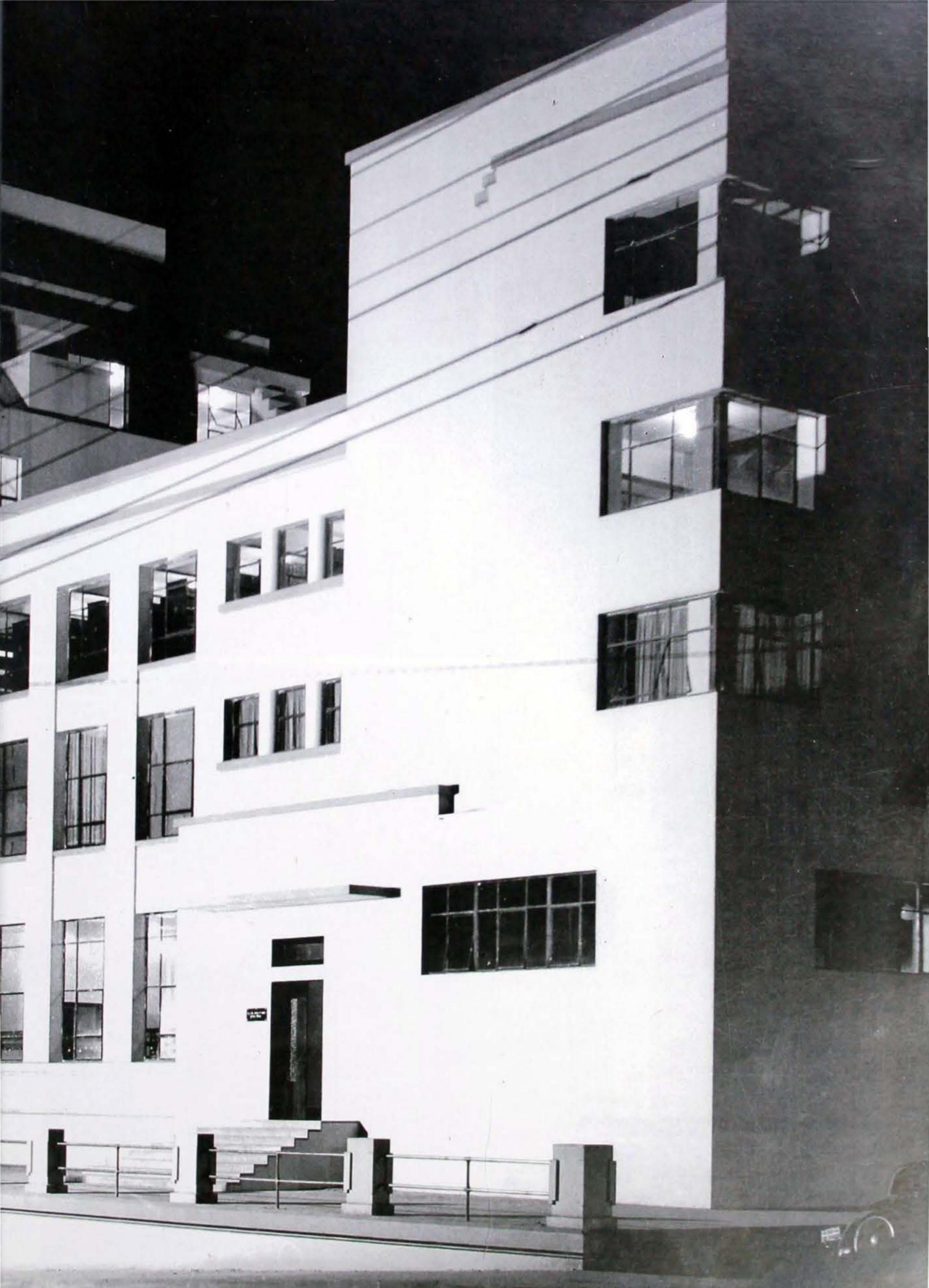
Hospital de la Hortúa, construido a finales de los años veinte.



Country Club de Bogotá, 1929.



BIBLIOTECA NACIONAL - VISTA DE NOCHE



BOGOTA

Fot. G. Cuellar

Almacén Lahud.

Almacén de Urigar en el Banco Hipotecario.



Centro Antonio Nariño.



Fachada del teatro del Parque Nacional.



94 - Gran Hotel Estación. Puerto de Buenaventura (Valle) (Colombia), S. A. Fot. G. Cuéllar

Hotel Estación de
Buenaventura.

>
Palacio de Gobierno en
Popayán.

La fecha de construcción del
Palacio de la Inquisición en
Cartagena, registrada en esta
toma, dan cuenta del interés de
Cuéllar por este monumento.



PALACIO DE LA INQUISICION, AÑO 1770, CARTAGENA (COLOMBIA, S



PALACIO DE GOBIERNO EN POPAYAN - 1941.

Fot. G. Cuéllar

BIBLIOGRAFÍA

FREUND, Giselle, *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Buenos Aires, Losada, 1946 (Biblioteca Sociológica).

GONZÁLEZ ESCOBAR, Luis Fernando, *Del alarife al arquitecto: el saber hacer y el pensar la arquitectura en Colombia, 1847-1936*, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Escuela de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

NASI, Vicente, *Arquitectura*, Bogotá, Escala, 1983.

Primer Centenario de la Independencia de Colombia, 1810-1910, Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1911.

RAMOS, Luis Benito, "Algo sobre fotografía", en *Revista Pan*, núm. 18, 1937.

ROZO M., Darío, "Evocación de la Escuela de Bellas Artes", en *Lecturas Dominicales*, *El Tiempo*, 30 de septiembre de 1962.

SERRANO, Eduardo et ál., *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

NOTA

Todas las fotografías que acompañan este artículo forman parte de la Colección Gumersindo Cuéllar de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. La omisión de fechas en algunas fotografías se debe a la ausencia de estos datos en los originales.