

## Imágenes inolvidables

### Álbum del Sagrado Corazón del cine colombiano. Cien años del largometraje en Colombia

HUGO CHAPARRO VALDERRAMA  
Semana Libros, Bogotá, 2016, 278 pp.

PARA CONMEMORAR los cien años del cine —del largometraje— colombiano, el escritor Hugo Chaparro Valderrama, el mismo de los Laboratorios Frankenstein, selecciona más de 130 películas. Arranca con *El drama del 15 de octubre*, de 1915, y llega hasta *El valle sin sombras*, de 2015. Un listado muy interesante, al que, sin embargo, habría que objetarle dos puntos.

El primero: uno esperaría que en la introducción el autor le explicara por qué escogió estas películas y no otras, cómo tomó la decisión de incluir esta y excluir aquella. Mejor dicho, una presentación que dejara ver las motivaciones curatoriales. Sin embargo, Chaparro se limita a anotar: “(...) realizamos un ejercicio selectivo de nuestra memoria cinematográfica comprendiendo su legado desde la perspectiva del presente y, quizá, del futuro”, y ya. El listado es fascinante, hay películas de cuya existencia uno no tenía ni idea. ¿Por qué, entonces, Chaparro no quiso contar cuál fue el método de selección? ¿Habría sido porque de algunas no consiguió información o no halló fotos, o simplemente porque le parecieron malísimas o irrelevantes, y decidió no incluirlas? Nada habría pasado si lo contara. Todo lo contrario, hubiera sido interesante. Al lector de un libro como este (un listado hecho por un experto) siempre es bueno contarle con anticipación dónde está parado el autor. Pero tanto en la introducción como en el epílogo, Chaparro parece preferir embelesarse con la idea del Sagrado Corazón:

Un álbum familiar registra la memoria y los momentos que definieron el rumbo de sus personajes. El cine, entendido como el álbum familiar de un país, acaso esté amparado en Colombia por el Sagrado Corazón de Jesús y por todos aquellos que se aventuraron haciendo del riesgo un estímulo o un padecimiento creativo. (p. 7)

Puede ser impresión mía, pero ese vínculo con el Sagrado Corazón —desde el mismo título— me parece que tiene algo de traqueado, de cosa ya dicha, de restaurante de Chía, y además me resultó enrevesado (no conseguí establecer la relación entre las películas y la advocación religiosa; pero a lo mejor sí la hay y lo que pasa es que a mí la cabeza no me da).

La segunda objeción tiene que ver con los textos, uno por película, siempre acompañados de las correspondientes imágenes. La mayoría de estos textos son —o están armados con— citas de entrevistas y artículos que, años atrás, se escribieron sobre las películas. Perfecto. Pero resulta que otros textos son reseñas nuevas, valorativas, escritas por Chaparro para el libro. Y otros inexplicablemente no hablan de la película que les corresponde, sino de otras obras del director. Y hay más: otros parecen *copy & paste* de lo que Chaparro ya había escrito en el prólogo la misma anécdota contada casi con las mismas palabras.

Al editor, si es que lo hubo, le faltó exigirle a Chaparro algún tipo de unidad en los escritos. Exigirle que estos hablaran de la película correspondiente y que, así estuvieran armados con citas de artículos de otras fechas, no dejaran de ser reseñas, porque resulta que a veces el lector se encuentra con comentarios positivos o negativos sobre una película y solo con pasajes entrecomillados sobre la otra. O que, entonces, ninguno tuviera forma de reseña. Y, por Dios, si algo ya se dijo en la página 9, ¿para qué volver a decirlo en la 26 o en la 34?

Creo que el gran error estuvo en no darles a los textos una “peinadita” que los unificara. Porque lo que se dice entre comillas y lo que narran las anécdotas es una maravilla. La investigación de Chaparro es profunda y deja en el lector imágenes inolvidables. Por ejemplo, la de la población indignada porque, para la realización de *El drama del 15 de octubre* (1915), los hermanos Francesco y Vincenzo di Domenico contrataron a los asesinos del general Rafael Uribe Uribe para que se representaran a ellos mismos en la película. Otra: la de la Junta de Censura huilense prohibiendo, en 1916, *Josefina vendida por sus hermanos*, porque dizque satirizaba la figura de

san José, y *Los caballeros de Roda*, porque en ella los moros derrotaban a los cristianos, y “los cristianos en ningún momento pueden ser vencidos por los moros”. Una más: la de quienes le encargaron a los Acevedo un documental sobre Cartagena con la advertencia de “que no se vean muchos negros”. Otra: la de los agricultores preocupados porque en *Como los muertos* (1925) el protagonista aparece señalado con el terrible mal bíblico (la lepra), lo que podría bajar el precio del café. Y otra: la de los espectadores de *El sereno de Bogotá* (1945), quienes, ante una mala edición y una mala iluminación, no tienen otra opción que carcajearse cuando en el estreno de la película ven cómo un recién nacido, al cambiar la escena, ya ha crecido considerablemente; o cómo los personajes hablan entre tinieblas aunque las escenas sucedan, supuestamente, a plena luz del día. Otra: la del director José María Arzuaga, quien de pronto en la calle ve a la mujer que quiere como protagonista de su película *Pasado el meridiano* (1966), se le acerca, le habla y ella acepta:

(...) todos los días del rodaje había que ir a buscarla al cafetín, porque allí trabajaba y allí vivía (...). Fue, para nuestra sorpresa, la persona que mejor se comportó durante el rodaje (...). Y después desapareció y no la volví a ver jamás, se eclipsó. (p. 69)

El libro también deja ver que muchas películas fueron hechas más como una “mamadera de gallo” que como un producto artístico que respetara a la audiencia.

De *Colombia linda* nadie sabe ni cómo comienza ni cómo termina —dice la actriz Nidia Cárdenas, protagonista de esta película de 1955—. Nosotros, los actores, parecíamos corderitos de aquí para allá. Llegaba gente que una nunca había visto y se le chantaba al lado. Camilo me decía: “Diga esto y haga esto, tómelo del brazo, camine hasta allí y siéntese”. Con el paso de los días me entró rabia al ver que no había quién le indicara a una lo que tenía que hacer. (p. 57)

Manuel Busquets, director de *Padre por accidente* (1982), dice:

El acento mexicano no se lo podíamos quitar a la niña, había que justificarlo. Al justificarlo, se nos dio una temática: la niña aparece como que se escapa, pero ¿de quién? Inventémosle papá y mamá... ¿Cómo son? Pues son terribles, son simpáticos, son agradables (...). Y fueron saliendo (...) papá y mamá (...). Luego hice una sinopsis de cuatro páginas de lo que podría ser la historia. Se reducía a: hija de millonario mexicano se escapa de su casa en México, llega a Bogotá al aeropuerto donde se encuentra con el Gordo Benjumea, que se la lleva y la tira a un basurero. (p. 90)

Durante muchos años no solo buena parte de la producción cinematográfica colombiana se concentró en fórmulas más bien facilistas del drama y la comedia, sino que, para empeorar las cosas, esos dramas y esas comedias facilistas fueron hechos a las patadas. A veces ni siquiera se contaba con lo mínimo: ¡un guion! Por supuesto, hubo excepciones, y no fueron pocas. Sin embargo, no deja de ser casi escandaloso que instituciones privadas y públicas patrocinaran un buen número de películas insulsas y bobas. Uno podría preguntar (desde una mirada de productor): ¿qué importa si se trató o no de películas insulsas si al final dieron plata? Pero es que ni eso: la industria cinematográfica colombiana nunca, mucho menos en los años sesenta, setenta y ochenta, ha producido grandes sumas de dinero. Todo lo contrario. Ni siquiera con las buenas películas que, repito, no fueron ni son pocas.

Y hablando de buenas películas, otra cualidad del listado que hace Chaparro Valderrama es que deja al lector provocado. Muchas de las producciones incluidas en este libro son raras y desconocidas: uno jamás había oído hablar de ellas, y ahora queda con ganas de buscarlas por cielo y tierra a ver si de pronto se trata de joyas que merecen una nueva oportunidad. Pienso, por ejemplo, en *Colombia victoriosa* (1933), “la Grandiosa Película Nacional que refleja en la pantalla todos los acontecimientos de la guerra colombo-peruana”; *La pobre viejecita* (1978), “una película sin precedentes en el cine colombiano, no solo por la

técnica de los muñecos (...), también por la inversión de los términos juguetones, quizá candorosos, del original literario”; *Pepos* (1983), “una versión local del ámbito de la droga. La cámara de Erwin Göggel le otorga un ritmo nervioso al transcurso de la trama”; y *San Antoñito* (1986), donde

(...) el solapado santito disfruta del privilegio que permite su belleza —y su aparente candor—, al engañar a las mujeres que se rinden ante el joven, sabio como la Biblia cuando les quiere mentir. Una criatura sensual, revestida de pureza, protagonista de un fraude que se revela, asombroso, como si fuera un milagro.

Cuando, en la introducción, Chaparro escribe sobre los hermanos Di Domenico, o sobre Gina Buzaki y Lyda Restivo (conocida como “Mara Meba”), las actrices italianas que en los años veinte tuvimos que importar porque no estaba bien visto que una muchacha decente hiciera cine, uno se pregunta si los estudios sobre la historia del cine colombiano no están en pañales. Tantos personajes, tantas historias, tanto que investigar y contar... Tanto por decir, que resulta apabullante y la vez fascinante. El *Álbum del Sagrado Corazón del cine colombiano* puede ser entendido como una buena puerta a un mundo delicioso del que no sabemos nada; porque, por encima de sus lunares, cumple con el cometido de los buenos libros: nos deja con ganas de más.

**Andrés Arias**