

“más imaginaria que real”*. En este sentido, más que postular una pretendida pureza primigenia, resultará más enriquecedor interrogarse sobre la validez de esta música, sobre la capacidad de un género como es el de la tambora para renovarse sin perder aquello que lo distingue de las demás.



El estudio de Carbo, con su minuciosa reconstrucción histórica de la tambora, nos hace partícipes de la persistencia de una expresión del arte popular del norte del país que mantiene, a todo riesgo, la singularidad de sus proposiciones.

Si se concreta el proyecto de crear el departamento del Río con las vecindades de la depresión momposina, será como el reflejo real del mundo riberano, opina Fals Borda. Al menos, tendrá una música que cantará su nacimiento.

CARLOS BARREIRO ORTIZ

* Traducción del autor.

Tambora en compacto

Tambora, baile cantado en Colombia
Disco compacto. Producción: Tambora Yai Records, Colombia, 2003
Investigación: Guillermo Carbo Ronderos

El extenso ensayo investigativo de Guillermo Carbo sobre la música de tambora hacía necesario el comple-

mento sonoro de éste en un formato de circulación comercial. El disco compacto *Tambora, baile cantado en Colombia*, que ha aparecido en el mercado en forma casi simultánea con el libro pero de manera independiente, alimenta con creces esas expectativas. Los diecinueve ejemplos que incluye la grabación, seleccionados entre los numerosos registros tomados en la zona, dan cuenta de la vitalidad y de las sutilezas propias de cada una de las modalidades en que se ejecuta la tambora. Con un ingrediente adicional: la presencia inquisidora del equipo de grabación no ha restringido la expresión festiva que comunican los participantes. Hay allí una sincera alegría que, de inmediato, contagia al oyente. Entre todos ellos destaca la entonación resuelta y llamativa de Venancia Barriosnuevo, de la población de El Contento (murió en 1995). Su capacidad de improvisación y la crudeza de su estilo logran recuperar para el oyente la esencia de la expresión musical comunitaria. El repertorio seleccionado por Carbo incluye piezas conocidas en versiones más urbanas, como son *Candela viva*, *Tres golpes* o *Sapo*, que es un berroche. El resto del repertorio se asimila a la tradición regional menos difundida fuera de la zona, dentro del cual llama la atención el texto y el espíritu de las letras. La mayoría de ellas delatan la picardía caribeña (“Cuando supe la noticia / que tú ya no me querías / hasta el perro de mi casa / me miraba y se reía”), los sinsabores del amor (“Con un puñal en el pecho / supe lo que era el dolor / y contigo entre mis brazos / supe lo que era el amor”), o el entorno social (“En el patio de mi casa / tengo un palo de limón / por delante buena cara / por detrás murmuración”). No faltan en esas letras gestos de sensibilidad poética (“Alondra que vas volando / recorriendo to’el espacio / con tu pico recogiendo / el rocío nacarado”) y hasta un inesperado apunte de intención nacionalista (“La guerra patriota, la guerra patriota / que muera Napoleón / que viva la independencia / la justicia y la razón”). O la reciente defensa del trabajo campesino

(“Que viva el río Magdalena / Que viva la producción / que viva la agricultura [que siembra el agricultor]”).

Algunos de los cantadores y cantadoras cuyas voces repite el registro fonográfico fallecieron antes de la publicación del disco. Su presencia virtual es un factor que valora aún más el resultado de la investigación, de la cual el compositor barranquillero ha decantado ideas para su propio trabajo.

En 1992, en la sede de la Unesco en París, Carbo estrenó la pieza mixta electroacústica *Trípode* para contrabajo, cinta (elaborada con sonidos de instrumentos propios de la cumbiamba) y electrónica, que él mismo define como “la fusión en un nuevo mundo” en el cual el mestizaje es su presencia más viva entre planos sonoros de rigurosa complejidad armónica.

CARLOS BARREIRO ORTIZ

Pioneros visionarios

Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas

Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo Hernández

Ministerio de Cultura, Bogotá, 2003, 123 págs.

El cine colombiano está por hacerse o está haciéndose. Ambas consideraciones son válidas. Está por hacerse porque todavía, ochenta años después de la mentada década de oro del cine colombiano, carece de una dinámica de producción, de los recursos económicos necesarios y de un espacio crítico que señale con transparencia y visualización intelectual las carencias y atributos que le son característicos. Y, desde luego, está haciéndose: cualesquiera que sean las circunstancias políticas o económicas, ocurren las películas. Este libro que nos ocupa (*Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*) es una limpia muestra de

ello, de la existencia del cine colombiano y de la historia que lo sustenta. Esa historia, contada de modo ameno, es auscultada con juicio investigativo por Cira Inés Mora y Adriana María Carrillo, abordándola desde tres secciones advertidas en la introducción (aunque realmente la explicación que las autoras dan sugiere cuatro o tal vez dos. Examinen): "... la primera de ellas *indica* en qué condiciones llegó el cine a nuestro país, así como un panorama de la actividad fílmica durante las dos primeras décadas del siglo xx. En la segunda y tercera nos ocuparemos de las realizaciones de la compañía en sus fases silente y sonora".



Quizá por estar presentada en términos más expositivos que reflexivos, las autoras obviaron un arsenal de asuntos para debatir que sin lugar a dudas habrían enriquecido la investigación incluso más que si la mejoraban con referencias sobre el entorno histórico, como lo sugirieron Camilo Calderón Schrader, Bernardo Hoyos Pérez y Silvia Galvis Ramírez, en sus observaciones definitorias como jurados de... —el libro no dice si de un premio, de una beca, de una convocatoria, etc., ni señala siquiera pista al respecto.

De cualquier manera, el libro contiene datos acerca de la historia del cine colombiano que, si por puntuales no suscitan mayores comentarios, sí permiten hacer, como lo hago aquí, un mínimo recuento de algunos de ellos, y ocasionalmente algunos comentarios, con la seguridad de que no reemplazarán en nada lo que suple el contenido total del libro y su particular estilo explicativo:

Acevedo

Los Acevedo son los verdaderos protagonistas de esta investigación, a tal punto que para las autoras ellos son los "mensajeros de los nuevos síntomas de la civilización, visionarios de la imagen y del registro de este proceso de transformación". En un trance dentro del cual el naciente espectáculo había desplazado al público del teatro tradicional, los Acevedo, que formaban parte esencial de la actividad teatral de entonces, en su condición de cinematografistas exhibieron películas en Bogotá y en ciudades de provincia, proyectando cortometrajes de exóticos parajes, animales y variedades. Sin embargo, en la familia de los Acevedo no sólo se les reconoce la calidad de pioneros de la cinematografía nacional, sino que —y esto es diciente con respecto a la actual crisis del cine colombiano— también se les reconoce su participación en la realización de la que según los entendidos sigue siendo, 79 años después de estrenada, una de las más importantes producciones nacionales: *Bajo el cielo antioqueño* (de la Compañía Filmadora de Medellín), cuyo guion original lo escribió precisamente Arturo Acevedo. Acevedo e Hijos dio forma a lo que hoy, en cuanto a la concepción visual, son los formatos visuales de los noticieros de televisión: exposición esquemática y trazado de objetivos didácticos característicos de este tipo de filmes. Fue a partir de los documentales creados por Acevedo e Hijos, desde donde se realizaron significativos avances tecnológicos, como el rodaje con sonido directo, la animación, los fundidos, las viñetas y todas las demás peripecias técnicas que hoy todavía subsisten como insalvables recurrencias.

Archivo Acevedo

Sin lugar a duda, las imágenes del Archivo Acevedo constituyen la principal fuente de consulta histórica del cine colombiano, y del mismo modo la mejor herramienta para quien busca desde la investigación interpretar y analizar los sucesos que dan razón de ser a un auténtico cine

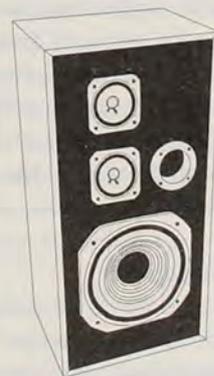
colombiano. En efecto, el libro contiene en sus últimas páginas una completa catalogación —las autoras advierten que está basada en la realizada por Jorge Nieto y Luis González— que clasifica detalladamente cada película: el archivo está ordenado de tal modo que puedan consultarse los datos sobre las cintas, desde su duración, temática, año de producción y específicas sinopsis.

Bogotá

Ya hacia 1907 se exhibían cortos rodados en la capital: *Procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá*, *Caídas del Bogotá en su descenso hacia el Charquito*, *El gran salto del Tequendama* y *El Exmo. Sr. General Reyes en el Polo de Bogotá*.

Cinematógrafo

El sociólogo y filósofo francés Edgar Morin, en su estudio *El cine o el hombre imaginario*, compara el cinematógrafo con otra invención igualmente abrumadora para los habitantes de principios del siglo xx, el avión: "Este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma, se había podido perfeccionar para responder a una necesidad de laboratorio, la descomposición del movimiento. Mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo".



Como era natural a principios de siglo, el cine entró a Colombia por el puerto de Barranquilla, y en el ascenso lógico de las vías de comunicación de entonces proliferó de manera secuencial en las ciudades que movían el comercio, y por las mismas

razones en aquellas poblaciones menores que bordeaban el río Magdalena. Así, antes de llegar a Bogotá o a Medellín, los proyectores de cine se mostraron primero en Cartagena, Calamar, Bucaramanga, etc.

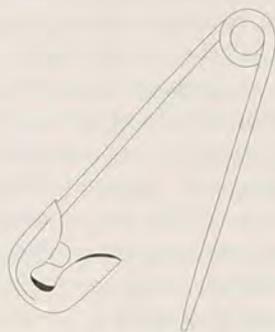
Apenas seis meses después de su primera presentación en público, el 14 de agosto de 1896, en el Gran Café, de París, se exhibió en una droguería de la ciudad de México el documental *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*; y en aquel mismo año, 1897, se mostró en Panamá, Venezuela y Colombia, en una ronda de Gabriel Veyre, que, enviado especialmente por los Lumière a México y el Caribe insular, hacía sus correrías con una dotación tan sorprendente como la del famoso personaje Melquiades en *Cien años de soledad*: “Un cinematógrafo, un trípode, un soporte para el aparato y la lámpara, carretes de madera y de metal, rollos con ‘vistas’ del repertorio Lumière, latas con películas sin impresionar, frascos de [productos] químicos, el recipiente esmaltado para revelar, una linterna de arco, una reserva de carbón y un rebobinador para película”.

Teniendo doble función el cinematógrafo de aquella época, como son la de proyectar y la de filmar, ya hacia 1907 se exhibían cortos rodados en el desconocido y variado territorio nacional: *Subiendo el alto Magdalena*, *La vista del bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca*, *Puerto de Cambao*, *El cronófono subiendo por los Andes*, *Parque del Centenario*, *Carreras en el Magdalena*, *Panorama de San Cristóbal*, *Gran corrida de toros*, *Martinito y Morenito en competencia*, etc.

Cintas extranjeras

A comienzos de la década de los años veinte, el cine mundial comenzó a popularizarse, y a discriminarse en sus distintas propuestas. Se desarrolla como tal el cine europeo, con “la grandiosidad de sus escenarios”; el soviético, “preocupado en la defensa y mantenimiento del gobierno revolucionario”; y el norteamericano, que, con su desenfadado estilo, impuso desde California la

quimera de una nación libre y democrática (así lo señalan las autoras). Ya a mediados de este mismo decenio, y en respuesta a una realidad económica, se difundió en Colombia la adquisición de cintas extranjeras: resultaban más baratas y eran de indiscutible éxito taquillero, bien por la popularidad de sus estrellas protagonistas, bien por las mismas cautivantes historias.



Cine Colombia

Cine Colombia nació en Medellín como una modesta empresa de distribución y exhibición, para enseguida convertirse en el “monopolio exhibidor colombiano y en una de las empresas más sólidas de América Latina”. En 1928, adquirió la empresa de los Di Doménico, incluyendo “los únicos laboratorios existentes en Bogotá, dotados con la infraestructura necesaria para el procesamiento de negativos”. Luego adquirió la distribuidora de Belisario Díaz, en Medellín, y la empresa Cine Bolívar. Igualmente compró teatros y construyó salas cinematográficas.

Chocó

El Chocó constituye quizá una de las más importantes y bellas memorias del Archivo Acevedo: imágenes reunidas bajo el título *El Chocó*, aparecen colmadas de poderosos travelines de paisajes que mostraban por primera vez al país.

Di Doménico

En 1910, llegaron a Colombia dos hermanos italianos, Francisco y Vicente di Doménico. Luego de una corta estancia en Barranquilla, Cié-

naga y Santa Marta, arribaron a Bogotá, donde darían comienzo a una modesta distribuidora de películas. Con títulos italianos y franceses —atractivos para una sociedad que no se veía a sí misma— en poco tiempo la empresa de los Di Doménico recogió sus frutos, con tal acogida que para 1912 inauguraron el Salón Olympia, con la exhibición de la película italiana *La novela de un joven pobre*.

En 1914, los hermanos Di Doménico conformaron en Bogotá la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (Sicla), que, paradójicamente, explotó célebres cintas extranjeras de casas francesas e italianas. La Sicla funcionó hasta 1928.

¿Qué se hicieron los hermanos Di Doménico y sus negocios? Eso no lo responde el libro, y a mi juicio era necesario, aunque las autoras expliquen, en pie de página, que un estudio más puntual sobre esta familia se escapaba del propósito inicial de la investigación.

Época dorada

Que la década de los años veinte sea considerada la de oro del cine colombiano tiene su razón de ser en un sencillo hecho: por primera vez se abordaba el cine desde la creación. Del espectáculo que proporcionaba en sí el cinematógrafo como invento y de las exhibiciones de ficciones extranjeras se pasó a la realización de películas donde se proyectaban paisajes, asuntos y novelas colombianas. Así, en 1922, se proyectó *María*, del escritor Jorge Isaacs, bajo la dirección de Máximo Calvo y Alfredo del Diestro; y en 1924, *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila, dirigida por Pedro Moreno y Vicente di Doménico. Con todo, para Ciria Inés Mora y Adriana María Carrillo, se debió al “floreamiento económico derivado de la indemnización por la pérdida de Panamá; los continuos préstamos extranjeros y la alta cotización de los precios externos del café”.

Gaitán

Sin duda, la muerte de Gaitán significa para el cine colombiano la primera piedra argumental, o mejor el

primer suceso para acceder al relato que como cultura nacional nos corresponde, en el convencimiento de que toda auténtica producción debe llevar implícito el relato de la historia y sus convivientes.

Gonzalo Mejía

Gonzalo Mejía (1884-1956) fundó en 1914 la “Compañía Cinematográfica Antioqueña dedicada a la distribución de películas extranjeras y en 1921 emprendió la construcción de cuatro teatros, entre ellos uno de los más grandes y fastuosos de Colombia, el Junín Hotel-Europa. En 1924 creó la Compañía Filmadora de Medellín y produjo *Bajo el cielo antioqueño*, cinta que protagonizó al lado de su esposa Alicia Arango”.

Kinetoscopio

Al desarrollarse la opción del cine sonoro, el problema mayor lo constituía la falta de sincronización y amplificación. Entre otros dispositivos inventados entonces, el kinetoscopio, que consistía en una conexión desde el proyector hasta un par de fonógrafos, tampoco lo resolvió.

Logros estéticos

Comentan las autoras cómo al analizar las películas a partir de contados segmentos, a través de informaciones escritas (comentarios en revistas y periódicos), o incluso desde la más débil de las referencias, el título, es posible localizar los alcances expresivos de estos trabajos: “uso deliberado de la cámara estática para facilitar la iluminación de las escenas, el empleo de planos medios y frontales con el fin de conseguir mayor control de los movimientos, o el diseño de un encuadre que no comprometiera la ‘buena moral’ de los actores en escenas románticas...”.

Quimera

Quimera, ése es el auténtico sinónimo de la ficción cinematográfica.

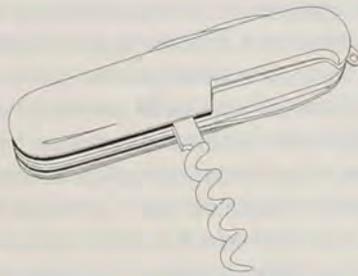
Rafael Reyes

Fue Rafael Reyes el primer presidente que puso el cine al servicio del Estado: durante sus giras presidenciales, el general Reyes se hacía

acompañar de un cinematografista de la casa francesa Pathé. Igualmente, el general Reyes fue el primer mandatario en promulgar las inauditas leyes reguladoras de la nascente industria del cine; leyes que apuntaban estrictamente al recaudo de impuesto por concepto de la exhibición de material fílmico (se grababa con un impuesto del 10% lo recogido en taquilla de ventas).

Televisión

Aunque en el libro esté implícito el entendimiento de que el inicio del cine cumplía la función social que hoy cumple la televisión, nada desarrolla acerca del momento en que uno pasó a reemplazar al otro y cuándo efectivamente el cine ve desplazado su objeto de interés y se vuelca definitivamente a la producción de ficciones o a la fusión de éstos con documentales.



Urbanismo

Muchas imágenes del Archivo Acevedo registran la fiebre por el desarrollo urbano, como lo testimonian documentales del corte de *Ferrocarriles nacionales* o *Nuevo acueducto de Bogotá*.

Historia

Desde los trabajos iniciales de los hermanos Di Doménico, y los subsiguientes de los Acevedo, o mejor, gracias al registro cinematográfico de estas dos familias, la historia visual del siglo xx colombiano está consignada en retazos testimoniales que, si bien nada dicen del trasfondo político que encierran, sí develan el erizamiento y pasión con que los

colombianos manifestamos o damos solución a nuestros problemas.

Inversión y rentabilidad

Cuando en 1912 se inauguró el Salón Olympia, de tres mil sillas, con la exhibición de la película italiana *La novela de un joven pobre*, la inversión fue casi nula, pues ésta había sido conseguida a muy bajo precio en Europa, mientras que las entradas costaban veinte centavos. Quince años después, en 1925, precisamente en el auge de la realización de nuestras propias películas, ocurría lo que describió así Luis Mejía, hijo de Gonzalo Mejía, refiriéndose a los costos del rodaje de *Bajo el cielo antioqueño*: “Mi papá y la sociedad de Medellín quisieron hacer una película y figurar. ¿Cuánto costó? Yo creo que mucho y nada, porque las casas y los caballos eran de ellos, los actores eran ellos, las ropas...”.

Modernización

Sin lugar a dudas, el cine colaboró en el desarrollo de nuestro país, y fue a través de él, que los colombianos conocimos los avances industriales de nuestras ciudades, la fundación de fábricas, el mejoramiento de las técnicas agrícolas, el establecimiento de redes ferroviarias, transeúntes y automóviles y, entre tanto prodigio urbano, “las masas urbanas, constituidas por obreros, comerciantes, oficinistas, transportadores y trabajadores de diversos sectores —nuevas clases sociales incorporadas al lento proceso de modernización—, fueron capturadas por la imagen cinematográfica y reveladas posteriormente en las cambiantes formas de la pantalla”.

Noticieros

Tanto los hermanos Di Doménico como los Acevedo, iniciaron el rodaje de cintas que hoy constituyen los formatos estándar de los noticieros. Los primeros fueron emitidos hacia 1924 y registraban momentos de la cotidianidad singular: travesías en avión, viajes en tren, cruceros en vapor por el río Magdalena, y documentales institucionales.

Nada habría mejor que seguir aquí el recuento de la historia del cine, pero el espacio de esta reseña-comentario no lo permite y la existencia del libro no lo frustra.

GUILLERMO
LINERO MONTES
guillermolinero@gmail.com

La ciudad invisible

**La ciudad visible:
una Bogotá imaginada**

Diego Mauricio Cortés Zabala
Ministerio de Cultura, Bogotá, 2003,
82 págs.

El ensayo *La Ciudad visible: una Bogotá imaginada*, de Diego Mauricio Cortés Zabala (Bogotá, 1964), fue finalista dentro de los premios (¿?) del Ministerio de Cultura 2002 (¿?), cuyo jurado, integrado por Camilo Calderón Schrader, Bernardo Hoyos Pérez y Silvia Galvis Ramírez, subrayó en sus observaciones que la “publicación de este ensayo sería un gran aporte al desarrollo de la crítica cinematográfica del cine colombiano”. Y, justamente, tras la lectura del libro quedan girando en la memoria, más que los datos expuestos, la manera como el autor los describe y comunica. No es el suyo un lenguaje paternalista, o mejor de padrinazgo, al servicio de la pura exaltación y el elogio, como lo son la mayoría en este campo. Su erizamiento crítico es persuasivo; las continuas referencias literarias, bajo cuyos filtros distingue Cortés los objetos de su estudio (más que la ciudad de Bogotá, las películas y directores que la han privilegiado como espacio del cine); las continuas aseveraciones, limpias, sin subterfugios; los juicios rotundos, entrelazados de valoraciones contrarias (unas exaltando, otras ridiculizando), hacen de este ensayo de crítica un modelo distinto para quienes se desempeñan en el oficio de la crítica

cinematográfica, y para el gran público —si lo tuviera este tipo de publicaciones—, una manera más de contribuir con la confusión general en cuanto a si es bueno o malo el cine colombiano, o si lo son o no nuestros directores (...si los ha habido..., ...si los hubiera...).



Desde la introducción, donde se agotan por completo los argumentos discutibles, Diego Cortés elige construir los cimientos de lo que a lo largo del libro se convierte en un eje temático, la convicción de que al cine nacional lo desventaja la entrega aferrada a los esquemas, que con respecto al tema de la presencia de Bogotá en el cine colombiano, han sido recurrentes reflejos de un modelo de tradición que Cortés se lo endilga —al menos hasta comienzos de los años ochenta— a Gabriel García Márquez, y a quienes han pretendido untarse, y lo han logrado, con el brillo de su esplendor. Escribe Cortés: “Al más grande y reconocido escritor colombiano del siglo xx, Gabriel García Márquez, le debemos la más maniquea mitología literaria de Santa Fe de Bogotá”. Y, en verdad, no resultaba difícil pensarlo así, si consideramos el ambiente ensombrecido, lento y almidonado de las producciones garciamarquianas, de las suyas y de las de los otros, pero otra cosa es considerar que a él (al maniqueísmo del Nobel) le debamos los intentos fallidos de atrapar la Bogotá-mágica, subyacente en la Bogotá-Bogotá.

Cabe resaltar como Cortés toma de referencia creativa para sus críticas las obras de escritores colombianos. Así, en García Márquez esta-

rían los elementos de fondo para lo que serían las décadas de los setenta y de los ochenta y en Chaparro Madieto y Antonio Caballero, los correspondientes a las décadas de los ochenta y de los noventa.

Por cada película representativa de los momentos del cine colombiano, y su relación con la ciudad de Bogotá, en la segunda mitad del siglo xx, el autor desarrolla un ensayo que en conexión con el texto de introducción (ya dijimos que en él está todo lo debatible posible) completa apasionados ángulos de visión crítica, donde campean sin miramientos las más crudas verdades. Consideraciones que, si bien “todo el mundo se hacía”, nadie se atrevía a expresarlas. Aseveraciones, inferencias, intuiciones, sentencias que, pese a su presentación explosiva, no son dichas a topa tolongro sino que llevan consigo el resultado de una paciente experiencia crítica, y aun cuando parezcan contradictorias (ya dijimos que ello era propio de su estilo), dan noticia sensata y profesional, no sólo acerca de lo que representa como símbolo Bogotá en el cine colombiano, sino también de la presente situación estética de éste. De estas aparentes contradicciones cito aquí algunas definitivas, cargadas además de las ya mencionadas características de Cortés, como son las limpias (también lapidarias) aseveraciones, con las que nos persuade:

Acerca del cine colombiano: “... en Colombia no se ha consolidado el cine como medio de comunicación y menos como expresión artística, ya que no se ha realizado ninguna película memorable...”.

Acerca de las películas basadas en los textos de García Márquez: “... son el perfecto manual del acartonamiento, la solemnidad pendeja, la retórica vacía y estéril. Allí el humor no florece ni en los más recónditos orificios de ese desierto de palabras engoladas”.

Acerca del humor en las películas colombianas: “...incluso en las que hizo Nieto Roa con Carlos Benjumea hay chispazos de humor, pero en un contexto de tal pobreza narrativa y de carencias dramáticas tan protube-