

**Cine colombiano de ficción, 1941-1945:  
Encrucijadas de una industria nacional**

Por

María Antonia Vélez Serna

**Universidad Nacional de Colombia**

**Facultad de Artes**

**Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad**

**Bogotá, 2008.**

**Cine colombiano de ficción, 1941-1945:**

**Encrucijadas de una industria nacional**

Por

María Antonia Vélez Serna

Código 03391203

Trabajo presentado para optar por el título de

**Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad**

**Director de Trabajo de Grado:** Jaime Cortés Polanía

**Facultad de Artes**

**Universidad Nacional de Colombia**

**Bogotá, 2008.**



*Para Albalucía y Andrés,  
mis padres,  
como cuota inicial por  
todo lo que me queda por aprender de ellos.*

## **Agradecimientos**

Sin los esfuerzos que la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha dedicado al rescate de la escasa historia cinematográfica nacional, este trabajo habría sido impensable. Por tanto, quiero empezar agradeciendo a Rito Alberto Torres, subdirector técnico de la Fundación, y a todas las personas que participaron en las pacientes tareas de restauración y conservación de las primeras películas sonoras. Igualmente, a Alejandra Orozco, a cargo del centro de documentación, quien pacientemente me ha ofrecido acceso y guía a las películas y documentos, durante muchas tardes, en ese magnífico mirador sobre Bogotá postmoderna y colonial que es la sede de la Fundación.

Quiero agradecer a los profesores en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional con quienes alguna vez he discutido mi investigación: Fernando Ramírez, Camila Loboguerrero y Juan Diego Caicedo. Los críticos e investigadores Diego Rojas y Pedro Adrián Zuluaga también han tenido la generosidad de escuchar mis opiniones y ofrecer datos e ideas. Con el profesor William López tengo una extensa deuda en capital cultural, y ante él me siento responsable por la rentabilidad de sus inversiones.

Agradezco también a los profesores y administrativos de la Maestría en Historia y Teoría

del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. El director de esta tesis, profesor Jaime Cortés, además de desenredar redacciones imposibles e ideas brumosas, también ha tenido que sumergirse en la ciénaga burocrática de una asesoría a distancia. Por eso no sólo le agradezco, sino que lo exonero ante el lector por los defectos de este trabajo.

A los amigos que me han escuchado hablar más de la cuenta sobre películas viejas, gracias por seguirme la corriente: Manuela Ríos, Cristhian Avila, Julián García y Sylvia Juliana Suárez. A mis padres no espero hacerles justicia con una breve frase de agradecimiento: gracias por criarme sana y feliz, por la sociología de sobremesa, y por corregir la primera versión de este trabajo. Finalmente, gracias a Alvaro, por recordarme de tanto en tanto que nada tiene importancia cósmica.

Las correcciones finales a este trabajo se realizaron mientras la autora estudiaba en la Universidad de Glasgow (Escocia), con el apoyo del Programa AlBan, programa de la Unión Europea de Becas de Alto Nivel para América Latina, beca E07M400239CO.

## CONTENIDO

<b>RESUMEN.....</b>	<b>IX</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>X</b>
<b>El lustro perdido .....</b>	<b>x</b>
<b>Corpus.....</b>	<b>xii</b>
<b>Una mirada contextual, relacional y comparativa .....</b>	<b>xv</b>
<b>Otras fuentes / Estado del arte .....</b>	<b>xxii</b>
<b>Estructura del texto .....</b>	<b>xxix</b>
<b>1. EL CINE COMO INDUSTRIA: CUATRO EMPRESAS Y SUS TRIBULACIONES.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. Un modelo industrial .....</b>	<b>2</b>
<b>1.2. La influencia de Hollywood, México y Argentina .....</b>	<b>7</b>
<b>1.3. Las Empresas .....</b>	<b>10</b>
1.3.1. Ducrane Films .....	10
1.3.2. Patria Films.....	34
1.3.3. Cofilma .....	43
1.3.4. Calvo Film Company .....	51
<b>1.4. El cine nacional como estrategia de productor .....</b>	<b>57</b>
<b>2. LA INDUSTRIA DEL ENTRETENIMIENTO Y LAS VERSIONES DE LO POPULAR .....</b>	<b>63</b>
<b>2.1. Música colombiana .....</b>	<b>71</b>
<b>2.2. La radio comercial.....</b>	<b>77</b>
<b>2.3. Música internacional .....</b>	<b>81</b>
<b>3. GÉNEROS, CICLOS Y ARGUMENTOS .....</b>	<b>86</b>
<b>3.1. Los documentalistas versátiles .....</b>	<b>88</b>
<b>3.2. Originales y artesanos .....</b>	<b>97</b>
<b>3.3. La comedia musical .....</b>	<b>103</b>

<b>3.4. Un final dramático</b> .....	<b>107</b>
<b>4. BALANCE DE UN MAL NEGOCIO: CONCLUSIONES</b> .....	<b>115</b>
<b>4.2. Un cine olvidado</b> .....	<b>116</b>
4.2.1. La hipótesis de la copia del cine mexicano .....	118
4.2.2. La hipótesis del gusto del público .....	118
4.2.3. La hipótesis de la falta de apoyo estatal .....	119
4.2.4. La hipótesis de la obsesión de lo autóctono .....	120
4.2.5. La hipótesis de la falta de técnica.....	122
4.2.6. Una hipótesis conjunta: la debilidad del campo y las opciones de legitimación .....	123
<b>FUENTES:</b> .....	<b>127</b>
<b>FICHAS TÉCNICAS</b> .....	<b>133</b>
<b>Flores del Valle</b> .....	<b>133</b>
<b>Allá en el Trapiche</b> .....	<b>134</b>
<b>Anarkos</b> .....	<b>135</b>
<b>Antonia Santos</b> .....	<b>136</b>
<b>Golpe de Gracia</b> .....	<b>138</b>
<b>Bambucos y corazones</b> .....	<b>139</b>
<b>La canción de mi tierra</b> .....	<b>140</b>
<b>El sereno de Bogotá</b> .....	<b>141</b>
<b>Sendero de luz</b> .....	<b>142</b>
<b>El castigo del fanfarrón</b> .....	<b>143</b>



## **Resumen**

Entre 1941 y 1945, cuatro compañías produjeron los diez primeros largometrajes sonoros del cine colombiano. Este trabajo explora la historia de estas películas entendiéndolas como encrucijadas en las que entran en juego diversas fuerzas. Se usan fuentes de archivo, prensa y las películas existentes para construir una perspectiva comparativa e intertextual. Se muestra que un modelo industrial de práctica cinematográfica dirigió la toma de decisiones, incluso en situaciones de escasez. La primacía del modelo industrial obliga a negociaciones complejas entre ideas de lo nacional y lo popular, que responden a representaciones de la audiencia.

## **Abstract**

Between 1941 and 1945, four companies made the first ten feature-length sound films in Colombian cinema. This thesis explores the histories of these movies, understood as the junctions where several forces intersect. Archival sources, newspapers, and the extant films are included in a comparative, intertextual approach. An industrial model of cinematic practice is described, showing how it directed decision-making even in a situation of scarcity. The primacy of the industrial model prompts more complex negotiations between ideas of the national and the popular, in turn informed by representations of the audience.

## **Introducción**

### **EL LUSTRO PERDIDO**

El primer momento de producción de cine sonoro en Colombia, inaugurado de manera algo tardía con un corto documental en 1937,<sup>1</sup> incluye diez largometrajes de ficción realizados entre 1941 y 1945. Estas películas, que cuatro empresas productoras en Bogotá, Cali y Medellín rodaron con muchas limitaciones técnicas y casi ninguna experiencia, fueron vilipendiadas en su momento y pronto se olvidaron. Su desaparición o deterioro físico fue consecuencia de la poca estima en que se las tuvo. Por ese vacío, en la historiografía del cine colombiano no se construyó un ‘período clásico’, como sí ocurrió en México, Argentina y Brasil, por ejemplo.

Ya a finales de la década de 1940, un periodista sospecha que “Colombia desperdició una época preciosa”.<sup>2</sup> Las películas realizadas empezaron a considerarse como un compendio de errores que debería evitar el cine nacional cuando, al fin, llegase a existir. El pasado se

---

<sup>1</sup> *Los primeros ensayos del cine parlante nacional*, de Acevedo Hermanos y Carlos Schroeder, 1937.

<sup>2</sup> José Gil, "¿Porqué no Hay Cine en Colombia?," *Sábado*, Diciembre 11, 1948. p. 7.

declaró inexistente para comenzar de ceros a mediados de los cincuenta, prefigurando una actitud que todavía se practica. Este trabajo busca contribuir a una reconsideración del primer período sonoro dentro de la historia del cine colombiano, alejándose de la representación de las películas como obras de arte fallidas. Son diez películas que van de la comedia romántica al melodrama, situadas en su mayoría en escenarios rurales y en las cuales la presencia de la música es determinante, así como la alusión a tópicos nacionalistas. Pero, pese a este boceto, a lo largo del trabajo se verá que las películas son muy diferentes entre sí, porque su forma debe más a contingencias que a grandes planes. La característica saliente del período es la precariedad; la falta de recursos restringió a tal punto la libertad narrativa y formal de las películas, que resulta no solo injusto sino irrelevante juzgarlas con un criterio puramente estético.

Por el contrario, al entender la manera en que estas películas están imbricadas en su contexto histórico se revela su importancia como registros de procesos culturales y como objetos simbólicos que llevan las marcas de sus condiciones concretas de producción. Su limitada ambición artística las convierte en puntos de acceso privilegiados para observar las fuerzas externas que generan la forma, ya que minimiza las variaciones atribuibles a procesos de experimentación formal y reflexión interna. Por tanto, además de ayudar a reconstruir el hilo de una narración histórica, estudiar el período en cuestión resulta ser particularmente valioso para comprender las circunstancias en que se hace el cine, las tensiones y accidentes que lo constituyen, y su inserción en una historia cultural mucho más amplia.

## CORPUS

He decidido ocuparme únicamente de los largometrajes de ficción, siguiendo las costumbres de la disciplina de los estudios sobre cine<sup>3</sup>. La primacía que se ha otorgado al análisis de este tipo de producciones, que constituyen apenas una fracción de todo lo que puede ser llamado cine, puede parecer arbitraria. Sin embargo, permite definir un corpus relativamente homogéneo que es, por tanto, más propicio para trazar contrastes y paralelos. Más allá de algunas alusiones tangenciales, entonces, no se hablará aquí sobre la producción documental, publicitaria y de noticieros en este período.<sup>4</sup> Tampoco se han examinado registros privados o familiares (si los hay), ni producciones de ficción en cortometraje (entre las cuales sólo he encontrado referencias a un corto cómico en 1945).

---

<sup>3</sup> “Estudios sobre cine” es la forma menos ambigua de traducir los términos ingleses *film studies* o *cinema studies*, usados para designar un área de las humanidades académicas que empezó a consolidarse institucionalmente en la década de 1960. La vacilación entre *film* y *cinema* da cuenta de las tensiones metodológicas que han forjado la disciplina. La primera rama se interesa más por las películas individuales, usando como herramienta primordial el análisis textual. El segundo término, *cinema studies*, hace referencia al cine como institución, actividad humana y proceso social. Es claro que ambos enfoques no son excluyentes, por lo que he optado por la traducción neutra. La concentración tradicional del interés académico en los largometrajes de ficción es en parte producto de la inercia del canon literario, dado que los estudios sobre cine nacieron en departamentos de literatura. Como en otros campos, el privilegio del texto y el autor ha estado bajo ataque durante las últimas décadas, y actualmente el interés ha virado hacia el público de cine, desde perspectivas históricas, cognitivistas y sociológicas. Algunos textos pertinentes en este debate son: Bordwell, David y Noel Carroll. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1996); Stam, Robert. *Teorías del cine: Una introducción* (Barcelona: Paidós, 2001); Bordwell, David. *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (Barcelona: Paidós, 1995). En cuanto a los métodos específicos de la historiografía en esta área, el libro de Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine* (Barcelona: Paidós, 1995) cumple lo que promete su título, explicando con ejemplos diversas perspectivas y problemas metodológicos.

<sup>4</sup> Como se verá más adelante, algunas de las empresas de las que se ocupa este trabajo produjeron documentales y publicidad; sin embargo, ese material ha desaparecido. Por el contrario, una parte considerable de la producción de los Hermanos Acevedo en el género documental se conserva en la Fundación Patrimonio Fílmico. Este acervo ha sido estudiado en detalle por las historiadoras Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo en *Hechos Colombianos para Ojos y Oídos de las Américas*, (Bogotá: Ministerio de Cultura / Dirección de Cinematografía, 2003)

La costumbre del reportaje de prensa exagerado o demasiado optimista hace aparecer películas sin que haya otras evidencias que permitan suponer que en realidad fueron realizadas; es el caso de *Al son de las guitarras*, una supuesta producción de 1938 que no he incluido en este estudio al no haber pruebas de su existencia. Sería más sencillo decir que se hablará exclusivamente de películas que fueron exhibidas, pero eso dejaría de lado a *Castigo del Fanfarrón* (Calvo Films, 1945), que no fue proyectada en público.

La investigación se ha centrado en cuatro empresas productoras, aunque en 1945 el periodista Camilo Correa afirmaba que existían ocho: Ducrane, Cofilma, Cicolsa, Patria, Granada, Tropical, Tequendama y Calvo. De nuevo, se ha empleado el criterio de la producción probada de largometrajes de ficción. Las fronteras fijadas en 1941 y 1945 delimitan la construcción de un ‘período’, desde el estreno de *Flores del Valle* (Calvo Films, 1941) hasta la realización de *Castigo del Fanfarrón*, que muestra rasgos comparables. Aunque en algunos casos el lustro descrito es apenas el momento más agudo de procesos iniciados en la década anterior, dicha intensificación implica rupturas y nuevos desarrollos que justifican la periodización. Con estas salvedades, entonces, las empresas y películas consideradas en esta investigación son:

**Ducrane Films:** *Allá en el Trapiche* (Gabriel Martínez / Roberto Saa Silva, 1943). *Golpe de Gracia* (Emilio Álvarez Correa, 1944). *Sendero de luz* (Emilio Álvarez Correa, 1945).

**Calvo Film Company:** *Flores del Valle* (Máximo Calvo, 1941). *El castigo del fanfarrón* (Roberto González, 1945).

**Patria Films:** *Antonia Santos* (Miguel Joseph y Mayol, 1944). *Bambucos y corazones* (Gabriel Martínez, 1945). *El sereno de Bogotá* (Gabriel Martínez, 1945).

**Cofilma:** *Anarkos* (Roberto Saa Silva, 1944). *La canción de mi tierra* (Carlos Chiappe, 1945).

En las fichas técnicas incluidas al final del texto pueden encontrarse precisiones sobre el estado actual de las cintas. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha realizado en los últimos años procesos de restauración de algunas películas que sobrevivían en soporte de nitrato. Gracias a esta labor, hoy es posible ver casi completas *Flores del Valle*, *El castigo del fanfarrón* y *Sendero de luz*. De *Allá en el Trapiche* también se conserva un fragmento importante. Es necesario entonces aclarar que son solo estas cuatro las películas que he visto. Esta situación me permite tener alguna información que autores anteriores no tenían, pero al mismo tiempo deja mis argumentos abiertos a reconsideración para quienes tengan acceso a otras películas que providencialmente se hayan salvado de ser convertidas en peinillas. Cruzando diversas fuentes he procurado reconstruir de la manera más precisa posible las películas que no pueden ser vistas, pero esta sigue siendo una solución provisional. No obstante, la poca conciencia del valor histórico de las películas, la fragilidad del soporte y el escaso número de copias hace suponer que muchas se hayan perdido definitivamente.

## UNA MIRADA CONTEXTUAL, RELACIONAL Y COMPARATIVA

La imposibilidad de ver directamente todas las películas es una razón más que justifica una mirada antes contextual que textual; sería irresponsable hacer generalizaciones sobre aspectos formales de películas que no se han visto. Sin embargo, considero que la información disponible sí permite constituir estas películas como objetos históricos, y que desde tal perspectiva las cintas son más ricas para el análisis que si se las catalogara como artefactos estéticos fallidos y se las desechara en consecuencia. Para esta investigación, cada una de estas películas es una instantánea, un balance parcial de un juego que se extiende mucho más lejos en el tiempo y el espacio. La imagen de este juego está fundada en el modelo del “mercado de los bienes simbólicos”, propuesto por el autor francés Pierre Bourdieu<sup>5</sup>.

A lo largo de sus numerosos estudios antropológicos y sociológicos, Bourdieu propuso varias estrategias para entender y describir las *prácticas* de distintos grupos sociales. En una apuesta por superar la división maniquea entre subjetivismo y objetivismo en las ciencias sociales, la mirada de Bourdieu propone maneras de explicar la acción individual dentro de estructuras colectivas. El concepto clave en esta perspectiva es el de *campo*: “un universo separado que tiene sus propias leyes de funcionamiento, independientes de las de

---

<sup>5</sup> Las ideas de Bourdieu se encuentran desarrolladas con distintos énfasis y objetos a lo largo de una obra extensa. Para las discusiones que aquí se proponen, algunos de los puntos más relevantes se encuentran en ensayos recogidos en *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 1993), en particular “El mercado de los bienes simbólicos”, publicado originalmente en francés en *L'année sociologique* 22 (1971). En español se encuentra en *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (Córdoba: Aurelia Rivera, 2003), y las mismas ideas se desarrollan en un capítulo de *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1997). En algunos casos sólo he tenido acceso a ediciones en

la política y la economía”, y que “funciona como un prisma que *refracta* toda determinación externa”<sup>6</sup>. Un campo no es un grupo de personas; es un espacio de posiciones posibles, conectadas por relaciones de fuerza y luchas de poder que estructuran la distribución del capital<sup>7</sup>.

El campo crea un escenario de inercias, preferencias y disposiciones, en el cual los agentes actúan de manera ‘razonable’, lo cual no es equivalente a decir que sean ‘agentes racionales’. Cuando se habla de sus intentos por obtener el máximo rendimiento por sus inversiones, debe quedar claro que el capital invertido es complejo, no es sólo dinero, y las ganancias o pérdidas tampoco son sólo monetarias. Por otra parte,

“las prácticas no dependen de la probabilidad promedio de obtener una ganancia, que es una noción abstracta e irreal, sino de las oportunidades específicas que un agente o clase de agentes poseen en virtud de su capital”.<sup>8</sup>

Estas aclaraciones son necesarias para dispersar una posible lectura economicista y voluntarista de la historia que aquí se presenta. Las múltiples decisiones que desembocaron en los vestigios fílmicos que nos quedan son evidencia de una práctica, más que de una estrategia. Esto no niega que hubiera estrategias, pero enfatiza la primacía efectiva de las costumbres pasadas sobre los proyectos futuros.

Bourdieu recuerda que “las prácticas pueden tener principios diferentes a las causas

---

inglés, y por tanto he traducido libremente los fragmentos citados al español.

<sup>6</sup> Bourdieu, Pierre. “Field of power, literary field and habitus”, *The Field of Cultural Production* (Cambridge: Polity Press, 1993) p. 164.

<sup>7</sup> Bourdieu, “The field of cultural production”, en *The Field of Cultural Production*, p. 30

<sup>8</sup> Bourdieu, “Structures, habitus, practices”, en *The logic of practice* (Cambridge: Polity Press, 1990) p. 63.



mecánicas o los fines conscientes, y pueden obedecer una lógica económica sin obedecer intereses estrechamente económicos”<sup>9</sup>. Esta salvedad es crucial para entender el modelo de ‘industria nacional’ que se desarrollará el texto. Diversos agentes, no sólo los cineastas sino también intelectuales, periodistas y políticos, hablaban de un deseo o intención de establecer una industria nacional de cine. Algunos (en particular la Ducrane [capítulo 1.3.1] y Camilo Correa [1.3.3.]) tenían un esbozo estratégico en mente. Sin embargo, lo que determina su actividad y su producción no es la *intención*, sino una serie de disposiciones y preferencias formadas por su experiencia de un estado de la economía (lo que Bourdieu denomina *habitus*). Esta experiencia y contexto designa el modelo industrial de cine (que se explicará más adelante) como el más razonable. Por tanto, se introducen ‘distorsiones’ en el campo: la capacidad técnica, por ejemplo, es un capital que se valoriza con respecto a otros, como la procedencia literaria del guión.

En relación con las prácticas que constituyeron el cine colombiano de los años cuarenta, esta manera de entender cómo ciertos tipos de capital hacen parecer más razonables ciertos tipos de inversiones ha resultado muy productiva. La noción de “oportunidades específicas”, por ejemplo, está estrechamente relacionada con las formas de legitimación que están al alcance de los agentes, las cuales a su vez se definen según la autonomía relativa del campo. Dado que estos dos conceptos – las formas de legitimación y la autonomía del campo – serán cruciales para entender las conclusiones de este trabajo, es pertinente introducirlos desde ahora.

---

<sup>9</sup> Bourdieu, *The logic of practice*, p. 50.

La legitimación es el proceso mediante el cual una forma de dominación deja de ser percibida como tal. La legitimidad es, pues, un capital simbólico que protege y valida el poder material, haciendo que parezca ‘natural’ y por tanto inobjetable. En un estudio referente al campo literario francés en el siglo XIX, Bourdieu describe tres principios de legitimación en competencia:

- *legitimidad específica*: es conferida por el reconocimiento de los ‘pares’, es decir, de otros productores. Por tanto, sus reglas se definen dentro del mismo campo. Un ejemplo es el campo científico, otro el arte ‘elevado’.
- *gusto burgués*: las fracciones dominantes de la clase dominante pueden emplear su poder material para consagrar formas simbólicas que a su vez contribuyen a la reproducción de las condiciones de existencia de la burguesía.
- *legitimidad popular*: la consagración reservada al arte industrial, gracias al consumo por una audiencia masiva<sup>10</sup>.

La autonomía relativa de un campo o sub-campo con respecto a la cultura dominante es un factor importante para entender las relaciones de fuerzas dentro del campo. El grado de autonomía se manifiesta en la capacidad del campo para generar sus propias reglas de legitimación<sup>11</sup>. Sin embargo, un cine que funcione dentro de un paradigma industrial no puede restringirse al estrecho mercado de los ‘pares’, es decir, no puede perseguir

---

<sup>10</sup> Bourdieu, “The field of cultural production”, en *The Field of Cultural Production*, p.50-51.

<sup>11</sup> Bourdieu, “The market of symbolic goods”, en *The Field of Cultural Production*, p.117.

primordialmente una legitimidad específica. Por el contrario, se constituye como lo que Bourdieu llama un ‘arte medio’, fundamentalmente heterónomo, organizado en función de la demanda. Pero aún dentro de esta determinación heterónoma hay varias opciones de legitimación. Sin querer comprometerme con una polaridad burgués/popular (y sin querer extender mecánicamente una descripción de la época de Flaubert y Proust al contexto del cine colombiano), sí es posible observar en este período distintas actitudes frente al público masivo y a la cultura sancionada por la clase dominante. La actitud frente a las adaptaciones literarias de obras románticas, o frente a los gustos musicales, serán algunos de los temas que se discutirán en relación con las formas de legitimidad y las jerarquías culturales.

\*\*\*

Estos términos de análisis se han utilizado en esta investigación como herramientas para explorar e interrogar las fuentes históricas. De Bourdieu he adoptado ante todo el imperativo de *pensar relacionamente*. En primer lugar, esto exige tomar conciencia sobre la propia relación con el objeto de estudio, reconociendo que la narración histórica es, como las películas, una instantánea del balance de fuerzas en un momento dado. La evidencia y la interpretación se entrelazan, creando una ilusión de continuidad. En realidad, se trata de una pugna por la verosimilitud, en donde los fragmentos deben ser conectados por conjeturas informadas, y las costumbres interpretativas deben ser transformadas por los objetos a que se enfrentan.

En el caso de esta tesis, las estructuras flexibles que se han descrito arriba constituyen un

marco en el que pueden situarse los fragmentos de evidencia, sugiriendo una manera razonable de unir los puntos. Las conexiones así trazadas enriquecen la evidencia, mostrando nuevas formas de interrogar a un documento o de leer una nota de prensa. En el proceso, el modelo se modifica y ajusta para dar cuenta de los matices que presenta la situación histórica. En ninguna investigación se aspira a la certeza absoluta; lo que aquí se propone es un argumento racional y riguroso que permite dar cuenta de la información existente, y que está abierto a escrutinio y revisión.

Al constituir estos diez largometrajes un conjunto delimitado, la historia de su producción presenta un microcosmos concreto, bien definido y relativamente simple para el estudio de procesos que de otro modo pueden parecer meras abstracciones. Antes que nada, este período del cine colombiano es interesante porque es una encrucijada, y por eso no es sorprendente que las películas sean vacilantes y contradictorias. Son jugadas en la constitución de una cultura popular de masas, desconcertante alternativa tanto a la alta cultura como a la cultura tradicional; son híbridos de artesanía e industria; apuntan a una retórica nacionalista tanto como a la integración pragmática a mercados internacionales. En todo esto se parecen mucho a otros cines nacionales de la misma época.

La aspiración de tener una industria nacional de cine es frecuente en América Latina y es central para la configuración de estas diez películas, modulada de distintas maneras según las características de cada empresa y proyecto. Ese deseo en realidad mezcla dos objetivos diferentes: que el cine sea una industria y que el cine sea nacional. El modo industrial de producción que se persigue exige inversiones elevadas, realización rápida y en serie, y

comercialización efectiva para un público masivo. En la práctica este objetivo toma prelación sobre el segundo, que sería un asunto retórico de no ser porque lo nacional puede ser incorporado dentro de tal forma de producción. Así se configuran variaciones locales del modelo industrial, visibles ante todo en la conformación de elencos artísticos y en los contenidos temáticos y musicales de las películas. La amplia participación de extranjeros en estas producciones, el papel mínimo que asume el Estado, y circunstancias históricas como la Segunda Guerra Mundial introducen nuevas variables en la negociación que da forma a cada película.

El presente trabajo busca encontrar y exponer esos entrecruzamientos, para entender cómo se hizo ese cine. En esa medida, es un aporte a la comprensión de los mecanismos que se ponen en juego en la constitución de un cine nacional periférico, bajo el signo de la escasez y la inexperiencia. La tensión entre ambiciones y posibilidades, o intenciones y circunstancias, obligan a mantener el análisis sobre un terreno de consideraciones pragmáticas que pueden parecer minucias, pero que acaban siendo más importantes que las motivaciones ideológicas de los realizadores. Así, la concepción de cine que domina este ejercicio investigativo es la de una iniciativa industrial regida por factores económicos, pero cuya mercancía tiene valores simbólicos. Como lo que se vende no es un objeto, sino una experiencia, una película tiene una dimensión comunicativa y estética que rebasa su existencia material, pero no puede remplazarla; antes que nada hay que considerar las condiciones concretas de la realización.

## OTRAS FUENTES / ESTADO DEL ARTE

Además de las películas mencionadas, la investigación se ha apoyado en diversas fuentes primarias y secundarias. Entre estas últimas es necesario reconocer en primer lugar la importancia de la indispensable *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo<sup>12</sup>. Este libro, publicado en 1978, es una crónica basada en una extensa revisión de prensa y entrevistas, abordando no solo la producción sino también la distribución, exhibición, legislación y crítica del cine en Colombia. Por tanto, ofrece la cronología básica sobre la que se pueden empezar a plantear discusiones historiográficas. Es inexcusable que un texto tan consultado, citado y necesario no haya sido editado de nuevo. Pero igualmente preocupante es que en los treinta años desde su publicación se haya avanzado tan poco sobre sus huellas. Al ser un libro exhaustivo, riguroso y legible, ha adquirido cierta aura de indiscutible, lo cual ha contribuido a fijar como única representación del pasado la perspectiva que Martínez Pardo ofrece. Lo que se olvida al repetir su crónica es que, en su contexto original, el libro fue un argumento polémico con el que Martínez Pardo intervenía en discusiones de su época, usando los términos de análisis que permeaban esas discusiones.

En la década de 1970 en Colombia, como en otras partes después de Mayo del 68, el sector cineclubista alineaba sus simpatías políticas con la izquierda, aunque el rango de posiciones era muy amplio. Sumándose a esta politización del discurso sobre el cine estaba el asunto

---

<sup>12</sup> Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: América Latina, 1978).

urgente de Focine: había recursos estatales para financiar películas, lo cual requería una discusión sobre el tipo de cine necesario. Martínez Pardo funda su análisis en la filosofía marxista de la historia del arte, ejemplificada por Hauser y Francastel. Desde esta perspectiva, rechaza la idea de que la producción cultural es simplemente un reflejo de las condiciones de producción, planteando la posibilidad de que la relación entre cine y sociedad sea de doble vía, es decir, que un cine comprometido pueda contribuir a transformar el mundo social. En esta medida, Martínez Pardo defiende una posición de optimismo cauto frente a quienes sostenían que en Colombia no existían las condiciones estructurales para hacer cine, que también es una posición de cinéfilo<sup>13</sup>.

Su cautela se manifiesta en particular por contraste con Hernando Salcedo Silva, a quien Martínez profesa gran respeto a largo del libro, pero a quien acusa de ser demasiado tolerante con la mala calidad de las películas colombianas.<sup>14</sup> Por tanto, la posición de Martínez Pardo puede caracterizarse como un esfuerzo por proveer elementos históricos de juicio que permitan considerar la relación entre cine y sociedad en Colombia en el pasado, con miras a producir un cine mejor y más progresista en el futuro<sup>15</sup>. De ahí, por supuesto, su énfasis crítico y su afán por entender en dónde radican las fallas.

Un texto académico debería ser una conversación con los autores que han abordado

---

<sup>13</sup>Ibid., p.16

<sup>14</sup>Ibid., p. 410-413

<sup>15</sup> En una publicación reciente de la Universidad de los Andes he procurado ofrecer un panorama más amplio sobre la situación de la crítica de cine en Colombia por la época en que se publicó la *Historia del cine colombiano*. Ver: Vélez Serna, María Antonia. “Transmutaciones de una caja negra: lo nacional en el cine colombiano, según los críticos”, en *Los pasos sobre las huellas* (Bogotá: Ediciones Uniandes / Ministerio

problemas similares. Si en ocasiones esta tesis toma la forma de una respuesta a Martínez Pardo, no es porque mis desacuerdos con la *Historia del cine colombiano* sean particularmente agudos, sino porque los interlocutores en esta discusión son muy escasos. Martínez Pardo entonces no sólo ha prestado a esta tesis una 'crónica base' (cuyos datos verifico y discuto), sino un punto de partida para formular argumentos. Un hilo más o menos visible atraviesa el planteamiento de esta tesis, y es el intento de describir el cine de los cuarentas desde una mirada crítica a las categorías de análisis que emplea Martínez Pardo.

El segundo capítulo del libro, que se ocupa del primer período sonoro, acusa al cine colombiano de ser una copia mal lograda del cine mexicano. El cine mexicano de la época se describe como un cine popular en el contexto colombiano, lo cual lo hace objeto de la desconfianza (algo hauseriana) hacia los productos de la industria cultural, si bien Martínez Pardo defiende la necesidad histórica del populismo cinematográfico. Por otra parte, bordeando la contradicción, la *Historia del cine colombiano* sostiene que los cineastas no lograron encontrar lo que le interesa al público, con lo que condenaron al fracaso a su idea de industria. Es en parte a raíz de estos argumentos que esta tesis aborda temas como el gusto popular y los requisitos de un modelo industrial. La *Historia del cine colombiano* es pues un libro generoso tanto en información como en argumentos, que merece una recepción más activa y fértil que la de la autoridad intocable.

Después de Martínez Pardo no ha habido ninguna publicación que se ocupe en extenso del

---

de Cultura, 2007), pp. 63-80.



primer período sonoro. Las conocidas *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* de Hernando Salcedo Silva abordan el tema con una mirada más anecdótica y resultan más útiles por los testimonios recogidos<sup>16</sup>. En este género testimonial, que ha resultado de gran utilidad para la elaboración del presente texto, hay que mencionar las memorias del señor Oswaldo Duperly, publicadas en 1978<sup>17</sup>; la excelente entrevista que el mismo Duperly concedió a Martínez Pardo para los Cuadernos de la Cinemateca<sup>18</sup>; y una tesis de la Pontificia Universidad Javeriana en donde se registran los testimonios de Duperly, el sonidista Guillermo Schroeder, el técnico Guillermo Bello y las actrices Esperanza Calvo y Erika Krum<sup>19</sup>.

En torno a personajes o películas aisladas, existen textos cortos como los publicados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en torno a la restauración de *Flores del Valle*, *Allá en el Trapiche* y *Sendero de Luz*, a cargo de Rito Alberto Torres, el subdirector técnico de la Fundación. La misma entidad ha publicado una guía organizada y conveniente que recoge las fichas técnicas de todos los largometrajes realizados en el país, si bien contiene algunas imprecisiones menores<sup>20</sup>. En cuanto al director Máximo Calvo, vale la pena consultar la tesis de María Helena González, que además contiene reproducciones

---

<sup>16</sup> Hernando Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981).

<sup>17</sup> Oswaldo Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta: Memorias* (Bogotá: Editores Tercer Mundo, 1978).

<sup>18</sup> Oswaldo Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23* (Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1987).

<sup>19</sup> Luis Carlos Aljure y Ana María Latorre, "Memorias de los pioneros del cine sonoro de ficción en Colombia (1929-1947)" (Pontificia Universidad Javeriana, 1990).

<sup>20</sup> Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Largometrajes colombianos en cine y video* (Bogotá, 2005).

facsimilares de los guiones de la Calvo Film Company<sup>21</sup>. Una publicación reciente de la Cinemateca Distrital ofrece alguna información sobre Calvo, Miguel Joseph y Mayol y los chilenos de Patria Films<sup>22</sup>. Finalmente, Edda Pilar Duque ha publicado un libro sobre el cine en Medellín que, aunque abarca un período de tiempo mayor, contiene consideraciones valiosas sobre la exhibición en los cuarenta<sup>23</sup>, y un libro sobre Camilo Correa, crítico despiadado y cineasta desafortunado que hace ver el cine colombiano como algo más emocionante de lo que es<sup>24</sup>.

Si bien los textos mencionados son aportes a la investigación en historia del cine colombiano, ninguno contiene intentos de narración explicativa de la envergadura del libro de Martínez Pardo. Por lo tanto, los historiadores del cine colombiano no se han involucrado deliberadamente en un debate historiográfico que proponga interpretaciones contrastantes. Eso ha impedido también que el país entre en debates más amplios: los historiadores que, desde Estados Unidos, han propuesto recorridos panorámicos por el cine latinoamericano, ignoran la producción colombiana de los cuarenta. En cualquier caso, es muy reciente el cambio en la percepción, desde el campo de los estudios fílmicos anglosajones, de que América Latina empieza a existir desde la revolución cubana, y el cine latinoamericano desde el Nuevo Cine. El trabajo de John King<sup>25</sup>, tomado por libro de texto,

---

<sup>21</sup> María Helena González B., "Reconstrucción Cinematográfica del director Máximo Calvo en Colombia 1921-1946" (Universidad de la Sabana, 1990).

<sup>22</sup> Cinemateca Distrital, ed., *Los Pioneros Que Vinieron De Afuera* (Bogotá: IDCT, 2005).

<sup>23</sup> Edda Pilar Duque Isaza, *La aventura del cine en Medellín* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1992).

<sup>24</sup> Edda Pilar Duque Isaza, *Veintiún centavos de cine* (Medellín: Editorial Autores Antioqueños, 1988).

<sup>25</sup> John King, *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America* (Londres/Nueva York: Verso, 2000); en

es un ejemplo de esa percepción; sin embargo, proporciona una forma rápida de situarse en el contexto continental y algunas ideas sugestivas sobre la relación del cine latinoamericano con Hollywood.

La presente investigación se ha nutrido de otros estudios sobre cines nacionales que pueden parecer muy remotos, pero sugieren cruces y perspectivas interesantes para el análisis. Los textos de Valentina Vidali<sup>26</sup> y Sabine Hake<sup>27</sup> proponen salirse de la explicación fácil del ‘nacionalismo’ de los cines nacionales, para indagar por su desarrollo industrial; esta consideración me permitió desenmascarar ciertas hipótesis débiles que se ocultaban en la primera formulación de esta investigación. Ya teniendo esta orientación, dos trabajos de David Bordwell<sup>28</sup> y Rick Altman<sup>29</sup> sobre aspectos industriales del cine, en particular relacionados con la idea de estandarización, adquirieron gran relevancia. De gran valor para el ejercicio comparativo fueron ciertos trabajos sobre cines latinoamericanos: En Chile y Argentina<sup>30</sup>, en Perú<sup>31</sup>, y por supuesto en México<sup>32</sup>. Pocas cinematografías cuentan con una historia tan exhaustiva, precisa, inteligente y bien escrita como la del cine mexicano en

---

español, *El carrete mágico* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994).

<sup>26</sup> Valentina Vitali y Paul Willemen, *Theorizing National Cinema* (Londres: British Film Institute, 2006).

<sup>27</sup> Sabine Hake, *Popular cinema of the Third Reich* (Austin: University of Texas Press, 2001).

<sup>28</sup> David Bordwell, Janet Staiger, y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood* (Barcelona: Paidós, 1997).

<sup>29</sup> Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona: Paidós, 2000).

<sup>30</sup> Ana M. López, "Crossing nations and genres: Traveling filmmakers," en *Visible nations: Latin American cinema and video*, ed. Chon A. Noriega (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000).

<sup>31</sup> Ricardo Bedoya, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* (Lima: Universidad de Lima, 1992) y Giancarlo Carbone, *El cine en el Perú: 1897-1950. Testimonios* (Lima: Universidad de Lima, 1991).

<sup>32</sup> Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* (México: Editorial Trillas, 1987); Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: Grijalbo, 1993); Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, *A través del espejo: El cine mexicano y su público* (México: El Milagro, 1994); y Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (México: Ediciones Era, 1969).

manos de Emilio García Riera y de Jorge Ayala Blanco.

Para entender el escenario ideológico e intelectual en que se insertó este período del cine colombiano, fueron enriquecedores los trabajos del historiador Renán Silva sobre distintos aspectos de la política cultural de la llamada República Liberal (1930-1946).<sup>33</sup> La etnomusicóloga Carolina Santamaría ha estudiado la recepción de tres géneros musicales, bolero, tango y bambuco, en la ciudad de Medellín, pero sus reflexiones resultan pertinentes incluso en un contexto más amplio.<sup>34</sup>

Estas fuentes se suman a la revisión de prensa, realizada sobre períodos seleccionados entre 1935 y 1946; el criterio no fue el de la absoluta exhaustividad, sino el de el seguimiento de ‘pistas’. Se revisaron los periódicos *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Siglo*, *El Liberal* y *El Colombiano*, además de la revista *Micro*, *Temas* y *Cromos*. Se privilegiaron las semanas en torno al estreno de las películas, y otros eventos significativos; sin embargo, también se hizo un seguimiento más extenso de periódicos con una página de cine fija, en particular *El Liberal*. Finalmente, se revisaron los archivos de la Ducrane Films y de la Calvo Film Co. conservados en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. El primer archivo contiene numerosos recortes de prensa entre 1939 y 1945 (con interrupciones) y alguna correspondencia de las mismas fechas. El archivo de la Calvo Film Co. es mucho más escaso, pero contiene algunas piezas de interés. En la medida de lo posible, se ha intentado

---

<sup>33</sup> Renán Silva, *República Liberal, Intelectuales y Cultura Popular* (Medellín: La Carreta Editores, 2005).

<sup>34</sup> Carolina Santamaría, *Bambuco, Tango and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. (Universidad de Pittsburgh, Tesis de doctorado en Etnomusicología, 2006).

corroborar la atribución de fuentes buscando el lugar original de publicación de los recortes de prensa, y se han buscado tratamientos de los mismos temas en otras publicaciones. En las notas al pie se indica cuando el texto citado se encontró en el Archivo Ducrane o Calvo; si no tiene ninguna anotación, proviene de la revisión directa de prensa. En Patrimonio Fílmico se encuentran también los guiones de *Allá en el Trapiche* y *Bambucos y corazones*, y otros materiales como press-books, fotos promocionales y afiches.

## **ESTRUCTURA DEL TEXTO**

El texto presentado a continuación está estructurado en tres partes centrales, que corresponden a tres niveles de descripción. En el primer capítulo, se describen de manera detallada las condiciones materiales en las que las cuatro empresas se formaron e hicieron sus películas; este capítulo gira alrededor de la idea de estandarización inherente a la apuesta por una forma industrial de producción cinematográfica. El segundo capítulo discute la manera en que tal ambición industrial se sitúa dentro de un campo de ofertas y consumos culturales, en particular con relación a lo popular y sus múltiples connotaciones. Este capítulo habla de los géneros musicales presentes en las películas, así como de la importancia del medio radial. El tercer capítulo considera de manera más específica las películas resultantes de los dos movimientos anteriores, en términos de sus tramas y estrategias genéricas. Finalmente se ofrecen algunas conclusiones, que profundizan y discuten varias hipótesis en torno del ‘fracaso’ del proyecto de cine nacional en la década de 1940.

## 1. El cine como industria: Cuatro empresas y sus tribulaciones

En una tarde lluviosa, como todas las de Bogotá a finales de los treinta, tal vez asomado al balcón de la casa donde años después funcionaría el Jockey Club, Oswaldo Duperly se aburría. El negocio de las importaciones iba bien, pero el joven ingeniero se preguntaba: “¿Cómo no hacer algo más importante, más constructivo, más interesante y más patriótico?... Buscar algo que no se hubiera realizado en Colombia”<sup>35</sup>... Llamó a un par de amigos con los que solía cazar patos, los Crane, y así nació, por tercera o cuarta vez, el cine colombiano.

No era el único que estaba pensando en eso. A pocas cuadras, los hermanos Álvaro y Gonzalo Acevedo enhebraban en la cámara la cinta para filmar los Juegos Bolivarianos de 1938, seguros de tener ya establecido un vínculo sólido con el gobierno liberal, que había abierto una oficina de cine dentro de la Sección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación<sup>36</sup>. Y a dos cordilleras de distancia, un señor español de cejas pobladas intentaba

---

<sup>35</sup> Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta: Memorias* (Bogotá: Editores Tercer Mundo, 1978), 76 .

<sup>36</sup> El programa de Cine en la Sección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación había sido iniciado en 1938, cuando el ministro era Jorge Eliécer Gaitán. La iniciativa incluía la presentación de cortometrajes

hacer funcionar un micrófono que había comprado por correspondencia. Casi tres lustros después del auge pasajero del cine mudo nacional, y cuando el cine sonoro ya completaba una década de dominio en todo el mundo, en Colombia volvía a aparecer la fiebre pelicular, inoculada en unos empresarios cinéfilos que se fueron a la quiebra en su empeño patriótico pero idealista...

La historia podría contarse así, como una aventura. Tal vez hacer *una* película sea algo parecido a una aventura; pero hacer varias películas es algo distinto – un oficio, un negocio, una industria. La particularidad de la ola de entusiasmo cinematográfico durante la primera mitad de la década de 1940 es que la ambición no era simplemente hacer algunas películas, sino, ante todo, establecer una industria. Por esta razón, se hace necesario intentar comprender qué se entendía por industria del cine, cuáles eran los modelos a seguir y de qué manera toman forma las principales empresas productoras en respuesta a estas ideas.

## **1.1. UN MODELO INDUSTRIAL**

Cuando se habla de una industria cinematográfica en Colombia durante esos años, se hace referencia al establecimiento no solo de una forma de producción, sino también, aunque con menos énfasis, un sistema de distribución y exhibición. El sistema de estudios de

---

educativos en zonas rurales, mediante una flotilla de automóviles equipados con proyector y biblioteca. Además de los escasos cortos realizados por los Acevedo, se presentaban materiales norteamericanos con temas de salud, agricultura, geografía, etc. (Salcedo Silva, Hernando. "Colombie", en *Les Cinémas de l'Amérique latine*, ed. Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dragon [París: Lherminier, 1981], p. 236.)

Hollywood (*studio system*) es la instancia paradigmática de este tipo de organización: un gremio de grandes empresas, lo suficientemente sólidas como para contar con el respaldo del sector financiero, que pueden prometer continuidad gracias a la integración vertical (la misma empresa controla producción, distribución y exhibición). La necesidad de garantizar una producción ininterrumpida y homogénea lleva a decisiones con consecuencias formales, como la adopción de tecnologías estandarizadas, el rodaje en estudio (se evitan imprevistos climáticos) y el desarrollo de un *star system*, grupo elite de intérpretes famosos que aseguran un resultado satisfactorio en taquilla<sup>37</sup>.

Al aclarar las características fundamentales del modelo que se intentó adoptar, se nota que todas ellas tuvieron al menos una expresión en Colombia. De la historia de las cuatro compañías más relevantes (Calvo Film Company, Ducrane Films, Patria Films y Cofilma) pueden extraerse ejemplos que, en su conjunto, dan una idea de los efectos concretos que tuvo la adopción del modelo de producción descrito:

- ***Construcción de estudios:*** Si bien todas las compañías decían estar rodando “en estudios”, la única en desarrollar un proyecto ambicioso en ese sentido fue la Ducrane, que inició la construcción de estudios en una finca en Sasaima (Cundinamarca).

---

<sup>37</sup> Hay numerosos libros que describen el sistema de estudios en Hollywood; los autores fundamentales son Tino Balio (*The American film industry*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985) y Douglas Gomery (*The Hollywood Studio System*, New York: St. Martin's Press, 1986). Un trabajo imprescindible sobre la manera en que el modo de producción determina las decisiones formales es *El cine clásico de Hollywood*, (Bordwell, D., Staiger, J., y Thompson, K., Paidós, Barcelona, 1997).



- ***División del trabajo:*** Máximo Calvo sería el único en seguir trabajando a la usanza del cine mudo, como “todero”; en las demás empresas se definen, al menos en el papel, departamentos de sonido, arte, fotografía, laboratorio, etc. Sin embargo, nunca logró establecerse una estructura laboral clara y estable.
  
- ***Conformación de sociedades (anónimas o limitadas):*** Janet Staiger ubica la transición del capitalismo al capitalismo avanzado en Hollywood entre 1919 y 1935. El capitalismo avanzado en este contexto se caracterizaría por la concentración y centralización de capital, integración vertical y horizontal, economías de escala, sociedades anónimas y mercado multinacional<sup>38</sup>. La capitalización mediante la venta de acciones fue la estrategia adoptada por Calvo Film Company en 1938 y Ducrane Films S.A. en 1945, como se explicará más adelante. En ese mismo año la Ducrane anuncia sus intenciones de empezar a administrar la distribución y la exhibición<sup>39</sup>, entre otros renglones del sector; la intención es rodar películas en serie<sup>40</sup>, gracias al “intercambio artístico y técnico que se ha organizado con la vecina República de México, Estados Unidos y la Argentina”<sup>41</sup>.
  
- ***Géneros:*** La identificación de las películas como pertenecientes a un género es otra

---

<sup>38</sup> Bordwell, Staiger y Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, 351-353

<sup>39</sup> Moisés Durán Prieto, "Con dos millones comienza labores Ducrane Films S.A.", artículo de prensa sin fuente ni fecha (aprox. Febrero 1945), [Archivo Ducrane, FPFC].

<sup>40</sup> J. V. Ballesteros, "El cine nacional: Su iniciación, su progreso y sus proyectos," *La Razón*, 10/08/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

instancia de estandarización industrial, y en Hollywood es también una forma de división del trabajo (cada estudio se especializa en ciertos géneros). En el tercer capítulo se discuten las distintas estrategias que asumen las empresas productoras, adoptando y combinando elementos genéricos con otros tomados de su propia experiencia.

- ***Star system:*** Esta fue una de las necesidades percibidas con mayor intensidad por cineastas y periodistas. Lily Álvarez y ‘Tocayo’ Ceballos fueron los primeros actores en intentar obtener un reconocimiento de estrellas; más adelante, se intentó construir al ‘Indio Nicéforo’ como un Chaflán colombiano<sup>42</sup>, y la presentación de las numerosas “cancionistas” (Maruja Yepes, Virginia Estay, entre otras) corresponde también a un intento de construcción de un grupo de estrellas reconocidas que ofrezcan cierta seguridad en taquilla. La publicidad de las películas tiende a destacarlas, así como los créditos iniciales (“Lily Álvarez y Tocayo Ceballos en...”).
- ***Integración con industria del entretenimiento:*** La constitución del *star system* es el factor que une más fuertemente al cine con la radiodifusión y la música grabada. En la mayoría de los casos, el cine es sólo un frente más de trabajo para los artistas de radioteatro, teatro de variedades y música popular; los contenidos argumentales y musicales se repiten en varios medios. Sin embargo, el poco presupuesto para hacer

---

<sup>41</sup> Nota sin título en página financiera, *El Tiempo*, 08/02/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

copias de las películas hace imposible su comercialización realmente masiva, amortiguando su importancia dentro de la configuración de una cultura de masas.

Estas directrices ya estaban presentes cuando, en septiembre de 1940, el periodista antioqueño Camilo Correa publicó una crónica ficticia en la que visitaba los estudios de CIANSA, supuesta productora cinematográfica. Pocos textos podrían dar una imagen tan clara de las aspiraciones que se le imponían al cine colombiano como éste:

“La CIANSA se fundó en 1941 con un reducido capital (\$50.000) y rápidamente escaló destacadas posiciones por la calidad de sus filmaciones: ‘Bambuco’ abrió la serie de películas de carácter típico, siguiéndole en rápida sucesión (una cada tres meses) ‘Lejos del Nido’, ‘Hace Tiempos’, ‘Rosalba’, ‘Guabina’, ‘Calzones’, ‘El Maíz’, ‘Tonusco’ y ‘Barequeros’; si para la iniciación tuvo que apelar a los temas de fácil montaje, ya la empresa está en condiciones de producir películas de categoría (...) Pasando el noviciado a base de películas costumbristas, ahora se enfrentará a las grandes producciones; es para este fin que ha traído sus nuevos equipos y que ha contratado artistas de otras nacionalidades”<sup>43</sup>

Aunque Correa parece estar recomendando la escogencia de temas para las películas que han de hacerse, su texto da por sentada una organización de estudio para producción en serie, que toma además la idea del *star system* preformado por otras instancias de la industria del entretenimiento. Esta fórmula parece ser un consenso que recorre el continente

---

<sup>42</sup> *Chaflán* (Carlos López), comediante mexicano precursor de Cantinflas, muy conocido desde su actuación en *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936) y hasta su muerte en 1942.

<sup>43</sup> A continuación el cronista describe el rodaje de ‘Ricaurte en San Mateo’, reconstrucción histórica con más de 500 extras, asesorada por la Academia de Historia y cuyo director será elegido entre una terna que incluye a Hernando Téllez. De manera simultánea, en estudios adyacentes, se rodaría una película basada en *La ciudad del dolor* de Adolfo León Gómez, con música de Vieco, Calvo y Guillermo Quevedo. En todos estos proyectos los extranjeros sólo se encargarían de instruir a los trabajadores locales, porque el lema es ‘cine colombiano con elementos colombianos’. Camilo Correa, “Ficción cinematográfica,” *Micro* 28, Septiembre 10, 1940.

sin ser cuestionado; así, muchos otros países se embarcan en proyectos semejantes al colombiano. Los directores y técnicos se mueven entre distintos países, lo cual refuerza la importancia de las influencias intracontinentales<sup>44</sup>.

## **1.2. LA INFLUENCIA DE HOLLYWOOD, MÉXICO Y ARGENTINA**

La historia de varios realizadores (como Roberto Saa Silva o Alberto Santana) y el caso de Patria Films que se verá más adelante, muestran que si bien la atención estaba puesta en el cine mexicano, la experiencia de los realizadores estaba más vinculada al cine argentino. Tanto en Chile como en Perú los estudios se habían montado con asesoría de técnicos argentinos de Lumitón y Argentina Sono Films. Según Jorge Schnitman, cuando en 1941 se crea Chile Films, con un 50% de capital estatal, se construyen los estudios con la idea de que los técnicos argentinos den asesoría técnica, comercial y administrativa, “pero Argentina Sono Films exportó su propio modelo de organización de estudios y su tipo de cine a Chile, un modelo que intentaba replicar a Hollywood y que pronto mostraría ser inviable en la misma Argentina”<sup>45</sup>. De nueve películas producidas por Chile Films, siete serían dirigidas por argentinos, y el período ha sido descrito como un “fracaso completo”<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> López, "Crossing nations and genres: Traveling filmmakers".

<sup>45</sup> Jorge A. Schnitman, *Film industries in Latin America: Dependency and Development* (Norwood NJ: Ablex Publishing Corp., 1984).

Estos ejemplos sirven para mostrar que el caso colombiano no es aislado, sino que es apenas una manifestación, adaptada al contexto local, de fenómenos de escala continental. El resurgimiento de los cines nacionales, que se presenta notoriamente en Perú, Uruguay, Cuba, Chile, Venezuela y Colombia durante la Segunda Guerra, estuvo sin duda inspirado por el éxito popular de las producciones mexicanas y argentinas, pero no puede ser visto como imitación directa. Cada una de estas industrias se veía a sí misma, orgullosamente, como proyecto nacional. Sin embargo, es más lo que las une que lo que las separa; todas procuran adherirse al sistema de estudios, lo cual, en retrospectiva, da muestras de que sus cálculos se basaban en falsas expectativas y evaluaciones poco realistas de la situación de partida.

El modelo de grandes estudios originado en Hollywood llegó a Colombia mediado por la experiencia de las cinematografías mexicana y argentina, que atravesaban por sus “Épocas de Oro” y cubrían todo el continente con sus productos. La transición al cine sonoro, que – gracias a la barrera del lenguaje - había desestabilizado el control de las *majors* estadounidenses sobre los mercados latinoamericanos en los primeros años de la década de 1930, abrió un espacio para la consolidación de estas dos industrias. Ambas habían adoptado muchas de las prácticas del sistema de estudios, aunque en una escala reducida. Después de competir durante una década por un sector del mercado que quedaba al margen de Hollywood, la Segunda Guerra inclinaría la balanza hacia el lado mexicano. Como explica John King,

---

<sup>46</sup> López, "Crossing nations and genres: Traveling filmmakers" 38.

“El éxito del cine mexicano en los años cuarenta se debió a una serie de circunstancias: las oportunidades comerciales adicionales ofrecidas por la guerra, el surgimiento de un importante número de directores y fotógrafos, y la consolidación de un star system basado en una fórmula ya comprobada [...] La disminución de las exportaciones de Hollywood durante la guerra, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron a la industria oportunidades únicas de desarrollo”<sup>47</sup>

La “fórmula ya comprobada” pareciera haber sido encontrada en 1936, con el éxito desbordante de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). Sin embargo, esta idea tan unívoca de la comedia ranchera como el género mexicano por excelencia es una construcción posterior, y aunque esa película fundacional tuvo numerosas imitadoras en 1937, su esquema pronto se sintió inadecuado. Más que para definir una corriente estilística única, el éxito de *Allá en el Rancho Grande* sirvió para decidir entre dos formas de producción: Una industria nacionalizada de corte semi-socialista (con los pasos dados por el general Lázaro Cárdenas al financiar parcialmente la construcción de los estudios CLASA), o una industria de iniciativa privada, productores independientes y sometida a los movimientos inciertos del mercado<sup>48</sup>.

Al optar desde 1936 por la segunda opción (el cine comercial antes que el cine estatal), México estableció un precedente para otros países latinoamericanos. En 1943, la industria mexicana llegó a su auge, produciendo 70 películas en ese año, contra 53 de España y 36 argentinas<sup>49</sup>. La espectacularidad del *boom* mexicano atrajo la ambición de productores e

---

<sup>47</sup> King, *El carrete mágico*, 78 .

<sup>48</sup>Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (México: Ediciones Era, 1969) Vol. 1 p. 90.

<sup>49</sup>Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 3, p. 7.

incautos del resto del continente, quienes vieron el espejismo de una fórmula repetible en lo que era una compleja coincidencia de fenómenos tan dispares como la visita de Eisenstein y el apoyo de Rockefeller desde la Oficina de Asuntos Interamericanos.

### **1.3. LAS EMPRESAS**

Si bien existe cierta uniformidad de objetivos entre las distintas empresas, sus trayectorias son muy diferentes. En un campo tan poco autónomo como es la cinematografía colombiana, resultaba inevitable que gran parte de las decisiones que afectaban al cine se tomaran por fuera. Las redes sociales que se forman en un círculo tan estrecho juegan un papel determinante, y en ese sentido la distancia geográfica es un factor crucial. La escasa profesionalización traslada al cine los intereses de los realizadores en sus oficios cotidianos, y las circunstancias políticas someten a la nueva industria a su particular vaivén.

#### ***1.3.1. Ducrane Films***

Oswaldo Duperly en realidad no había tenido la idea de hacer cine de repente en una tarde lluviosa. Era descendiente de varias generaciones de empresarios arriesgados que le habían

---

apostado, con un buen índice de aciertos, a los negocios del futuro (fotografía, automóviles, patines, entre otras cosas). Mientras estudiaba ingeniería mecánica en Nueva Jersey, Duperly había notado la práctica del *product placement*, la fórmula publicitaria de insertar el producto dentro de la trama<sup>50</sup>. En Colombia, los Acevedo<sup>51</sup> ya producían “documentales” publicitarios e insertaban cuñas en sus noticieros, pero no copaban el mercado. No sería la primera ni la última vez que Oswaldo Duperly y su hermano Enrique invirtieran en un negocio incierto. Los hermanos Crane Uribe, Jorge y Leopoldo, compartían muchas de las aficiones de los Duperly, como los automóviles y los deportes náuticos y eran miembros fundadores del Club Aguas Calientes, hoy Club Los Lagartos<sup>52</sup>. Por tanto, no debe haber sido muy difícil para Duperly convencerlos de que invirtieran un millón de pesos en la nueva sociedad, bautizada Ducrane Films en 1938.

Aunque Duperly había estudiado en libros algunos aspectos técnicos de la cinematografía sonora, la nueva empresa necesitaba personal capacitado para funcionar bajo estándares industriales y no era fácil encontrarlo en el país. Para empezar, el fotógrafo Hernando Jaramillo Ángel ofreció encargarse del laboratorio; pero la contratación más afortunada fue sin duda la de Hans Brückner. Este húngaro había trabajado – según su propio relato para el

---

<sup>50</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 7 .

<sup>51</sup> La familia Acevedo, en particular los hermanos Alvaro y Gonzalo, fue pionera en la realización de cine en Colombia. Tras haber comenzado con algunos cortos documentales en 1924, realizan dos largometrajes mudos (*La tragedia del silencio* y *Bajo el cielo antioqueño*). Desde esos años hasta finales de la década de 1950, realizan numerosos noticieros y cortos documentales e institucionales, incluyendo “Los primeros ensayos de cine parlante nacional” (1937). Al respecto ver el trabajo de Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo, *Hechos Colombianos para Ojos y Oídos de las Américas*, (Bogotá: Ministerio de Cultura / Dirección de Cinematografía, 2003)

<sup>52</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 8 .



periódico *El Liberal* – como representante de Pathé y de MGM en Europa.<sup>53</sup> Entre 1928 y 1933 habría trabajado para la UFA en Alemania, pero no dentro de los impresionantes estudios de Babelsberg, sino haciendo cortos y noticieros. En 1933 fue contratado por Selenophon, compañía oficial austriaca, para la que trabajó hasta 1938 haciendo cámara y montaje de documentales y cortos educativos. Según Brückner, en 1939 habría realizado su última película en Europa, *Camino al Sol*, sobre la vivienda rural, para el sello Hogar Cristiano. Con la vocación dramática que caracteriza los relatos autobiográficos de los cineastas de este período, Brückner cuenta que el canciller Schuschnigg se enteró de la invasión nazi a Austria mientras veía esta película en el teatro Apolo de Viena<sup>54</sup>. La fecha de la película es evidentemente un error, ya que dicha acción militar tuvo lugar en marzo de 1938 y en julio de ese mismo año Brückner llegaba a Colombia.

La forma en que este austriaco llegó a costas colombianas nos lleva a mencionar a la compañía Colombia Films, fundada en marzo de 1938<sup>55</sup>. Esta empresa, de corta vida, fue formada por algunos desertores de una empresa anterior, la Industria Nacional Cinematográfica, que a principios de 1938 había hecho ensayos de artistas en el teatro Olympia con miras a la realización de una película, *Al son de las guitarras*. El director sería el chileno Alberto Santana, quien había dirigido ocho largometrajes en el Perú y Ecuador entre 1930 y 1934<sup>56</sup>. El sonidista sería Carlos Schroeder, famoso por sus aparatos de sonido

---

<sup>53</sup> "En cinco naciones ha filmado el primer 'cameraman' de Colombia," *El Liberal*, 03/11/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 81.

<sup>56</sup> Emilio Bustamante, "Retratos de familia. El cine en los países andinos", *Hueso Número 44*, Mayo 2004. p.

sincrónico de fabricación local y vinculado con los Acevedo, y el camarógrafo presumiblemente sería el gerente, don Néstor Duque Arango, quien “sabe bastante de tomar e imprimir películas y posee una cámara muy apropiada”<sup>57</sup>.

Cuando, años después, Oswaldo Duperly se refiere despectivamente a la Colombia Films, “de un chileno Santana”<sup>58</sup>, cae en una confusión común; en realidad se refiere al grupo de *Al son de las guitarras*. La desconfianza de Duperly parece extenderse también a Schroeder, con quien nunca trabajará. Por la prensa queda claro que ya desde el inicio había muchos conflictos en la producción y no hay evidencia suficiente para suponer que algo de esta película se haya rodado. Luis David Peña, Rafael Padilla y Jacinto Jaramillo habían formado parte del grupo inicial de la Industria Nacional Cinematográfica; sin embargo, se separan muy pronto para fundar Colombia Films y anunciar otros proyectos<sup>59</sup>.

Son ellos los que deciden traer a Hans Brückner, ya que al parecer no había camarógrafos que dominaran el oficio. Brückner, quien por ser de ascendencia judía necesitaba salir de Europa, se contactó con el cónsul colombiano en Berlín, quien lo puso en contacto con Colombia Films<sup>60</sup>. Uno de los tantos europeos que buscaron refugio en el país, Brückner viene con una cámara Askania, de documentalista y otros equipos que serán irremplazables

---

130.

<sup>57</sup> Carlos Puyo Delgado, “‘Al son de las guitarras’ se llama una película nacional ya terminada,” *El Espectador*, 18/01/1938.

<sup>58</sup> Ballesteros, "El cine nacional: Su iniciación, su progreso y sus proyectos," *La Razón*, 10/08/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>59</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 85.

<sup>60</sup> Jairo Buitrago, "Españoles en el cine colombiano, 1922-1954," en *Los pioneros que vinieron de afuera*, ed. Cinemateca Distrital (Bogotá: IDCT, 2005).

a lo largo de todo este período. Pero la Colombia Films tampoco consigue consolidar sus proyectos y muy pronto el camarógrafo está trabajando para la recién fundada Ducrane Films.

La Ducrane importó otros equipos que faltaban, como copiadoras, aparatos de sonido y una cámara Bell&Howell portátil. Para marzo de 1939 la Ducrane ya tenía listo el cortometraje “Sinfonía de Bogotá”, que debía servir de tarjeta de presentación ante los posibles anunciantes. El corto fue bien recibido y dio inicio a un período de tres años durante los cuales la empresa realizaría más de cuarenta cortos publicitarios y al menos seis noticieros. El límite entre ambos géneros es borroso. Una de las estrategias usadas varias veces fue planear un “noticiero” sobre una ciudad, y convencer a las principales empresas con sede en ese lugar para pagar propaganda; así se hicieron cortos sobre Cúcuta, Barranquilla, Bucaramanga, Neiva, Tunja y Girardot. Todas estas producciones tenían sonido, pero no sonido directo, sino narración y música añadidas después del montaje de imagen<sup>61</sup>.

Hasta este punto parece claro que Duperly seguía la idea de negocio que se había planteado a partir de sus observaciones del cine norteamericano. Se trataba de una empresa muy pequeña; en una oficina en el Edificio de la Bolsa, Enrique Duperly actuaba como gerente, y Brückner y Oswaldo viajaban por el país filmando. Al regresar, Hernando Jaramillo procesaba el material y Andrés Pardo Tovar<sup>62</sup> hacía la locución y escogía la música. En

---

<sup>61</sup> Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta: Memorias*, 77.

<sup>62</sup> Andrés Pardo Tovar, intelectual bogotano que, por esos años, publicaba en varios medios, incluyendo la revista *Pan, Micro*, la *Revista de las Indias*, y el periódico *El Tiempo*; además era locutor y dirigía varios programas de radio (Oliverio Perry & Cía, eds. *Quién es quién en Colombia*, segunda edición, Bogotá,

1941 realizaron algunos encargos de distintas instancias estatales, dado que la producción en la Sección de Cine del Ministerio de Educación parecía estar paralizada por ineficiencia. Duperly empezó a pensar en la posibilidad de obtener una ley de apoyo y protección al cine nacional. A principios de 1942, el momento para tal campaña era el mejor, con familiares y conocidos instalados en varios ministerios, su primo Germán Arciniegas como ministro de educación, y un viejo amigo de la casa, López Pumarejo, a punto de llegar a la presidencia por segunda vez.

El resultado de este *lobby*, la Ley 9 de 1942, será discutido más adelante. Un comentario de Duperly, quien se considera el principal gestor de esa ley, dará alguna idea sobre el propósito que la animaba:

“Yo no sé cuánta plata le gasté en champagne a esos señores para que fueran donde el presidente a interesarlo en reglamentar una ley. Yo no sabía cómo hacerla ni qué decir, pero Dios mío, que los americanos y los franceses nos dejen trabajar”<sup>63</sup>.

Ese “dejar trabajar” hace alusión a la posibilidad de exhibir las películas colombianas, dado que los distribuidores de las *majors* norteamericanas no ofrecían condiciones satisfactorias. El noticiero *Ducrane* fue ofrecido inicialmente a la oficina en Colombia de la Paramount, que no quiso distribuirlo; lo tomó United Artists, pero de la correspondencia con esta última firma puede inferirse que Duperly no estaba satisfecho con los términos del negocio. Por otra parte, era – como sigue siendo – difícil que un exhibidor aceptara programar una película colombiana, que no ofrecía seguridad en taquilla; pero esto hasta el momento no

---

1948). El protagonismo que adquiriría en el campo de la investigación musical en Colombia da testimonio de la idoneidad de Pardo Tovar para los oficios que desempeñó en la *Ducrane*.

era un problema relevante, porque los cortos se distribuían pegados a un largometraje extranjero.

Los términos finales de la ley hubieran protegido a la Ducrane de posibles competidores, ya que los beneficios arancelarios que prometía sólo serían otorgados a compañías con un capital y producción comparable o superior. Estos estándares eran notoriamente difíciles de alcanzar, sobre todo para una compañía nueva, y consagraban en el texto legal una noción exclusivamente industrial del cine, negando el apoyo estatal a posibles prácticas no comerciales. Sin embargo, la ley no proponía ningún avance en distribución y exhibición, en donde los intereses de las empresas norteamericanas siguen siendo sagrados. Por tanto, es de suponerse que la ley 9 no llenaba las expectativas de Duperly, en particular si su *lobby* estaba motivado por el proyecto de iniciar la realización de largometrajes. Un indicio de que esta ambición puede haber estado rondando en las oficinas de la Ducrane es que en julio de 1942, un mes antes de la sanción de la ley, la junta directiva de la empresa había aprobado la realización del primer largometraje, *Allá en el Trapiche*.

La historia de este proyecto había comenzado el 13 de Febrero de 1942, cuando el corresponsal de *El Espectador* en Girardot, Carlos Falcón, informaba que “la casa Ducrane Films tiene listo el libreto para la filmación de la película llamada *Fin de semana*, que tendrá los escenarios naturales de Girardot y la Sabana de Bogotá”. El tema serían “las deliciosas aventuras de los turistas criollos”, contaría con la actuación de “Tocayo”

---

<sup>63</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 9 .

Ceballos y se empezaría a rodar en Semana Santa<sup>64</sup>. Esto último no sucedió, pero el proyecto sí echó a andar, a partir de una idea de Gabriel Martínez, director de la compañía radio-teatral Álvarez Sierra, misma que más tarde se convertiría en Patria Films.

Martínez, un chileno que a la sazón atravesaba una crisis económica, se presentó en las oficinas de la Ducrane acompañado por Alfonso Gaitán, de la emisora radial La Voz de la Víctor<sup>65</sup>. Ese momento puede verse como la condensación inicial de las que serían sólidas relaciones entre cine, teatro y radio. Además, en la decisión de hacer la película se pone en juego la lógica de la Sociedad Anónima, en donde los intereses de los accionistas no necesariamente coinciden con los de los directivos<sup>66</sup>. Duperly nunca estuvo de acuerdo con el proyecto, pero la junta lo aprobó<sup>67</sup>, y a partir de ese momento se estableció la primera coproducción en el cine colombiano: Ducrane Films y ECAN, el nombre adoptado por la compañía Álvarez Sierra para su primera incursión en la pantalla de plata.

El 30 de julio se informa el inicio del rodaje, en los estudios de la Ducrane ubicados en la carrera 13 No. 53-40. El reportero Ramiro del Campo, del periódico *La Razón*, visitó los estudios presentando una completa descripción de lo que encontró<sup>68</sup>. Se filmaba en el solar de la casa, pero se usaban también reflectores para enriquecer la fotografía. La cámara se

---

<sup>64</sup> Carlos Falcón, "Filmarán en Girardot la película "Fin de semana", *El Espectador*, 13/02/1942 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>65</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 10 .

<sup>66</sup> Bordwell, Staiger, y Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, 350 .

<sup>67</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 10 .

<sup>68</sup> Ramiro Del Campo, "El asno no estaba en la utilería, y cuando salió el sol, "se fue la luz", *La Razón*, 05/09/1942.

montaba, con operario incluido, en una “caseta con ruedas”, una rudimentaria campana de vidrio para aislar el sonido del motor. En la casa estaba también el cuarto de revelado: tres tanques grafitados de 30 galones cada uno, una rueda de madera para el secado, a la que le cabían 300 metros y giraba con un motor eléctrico y dos ventiladores que ayudaban al secado<sup>69</sup>.

Aunque Oswaldo Duperly contaba que nunca hubo un guión y que Gabriel Martínez improvisaba a diario la trama<sup>70</sup>, en la Fundación Patrimonio Fílmico se conserva un guión mecanografiado y completo, con anotaciones propias de un rodaje. Las alteraciones que sufrió durante el rodaje, que al parecer se desarrollaba en el mismo orden en que estaban escritas las escenas, son visibles en los tachones y remiendos que presenta el original. Aunque había escenas escritas de manera tentativa, intercambiables, esto tiende a confirmar que el guión sí había sido escrito de antemano. El texto, además, especificaba las piezas musicales que se incluirían, las cuales fueron comunicadas a la prensa desde los primeros días del rodaje<sup>71</sup>.

Toda la “parte artística”, es decir, desde el guión hasta la actuación y la dirección de actores, pasando por maquillaje y escenografía, quedaba en manos de la ECAN. La

---

<sup>69</sup> Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta: Memorias*, 84-85 .

<sup>70</sup> Aljure y Latorre, "Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)". Esta tesis contiene transcripciones de las entrevistas que realizaron Aljure y Latorre a los “pioneros”. Tal sección del manuscrito no tiene numeración de páginas; por tanto, cuando no se indiquen páginas para este trabajo, debe entenderse que la referencia se encuentra en la transcripción de las entrevistas. No me fue posible tener acceso al material en video correspondiente, por encontrarse en un formato obsoleto.

<sup>71</sup> "Comenzó a filmarse "Allá en el Trapiche", película nacional,"*El Tiempo*, 30/07/1942, "Se filma "Allá en el Trapiche", "*El Espectador*, 30/07/1942 [Archivo Du crane FPFC].

Ducrane ponía los equipos y el trabajo de Brückner (en cámara) y Oswaldo Duperly (en sonido); ellos, como técnicos, podrían haberse limitado a registrar una serie de escenas montadas a la manera del teatro de variedades. Es notoria la intención de aprovechar en el cine el reconocimiento que los artistas participantes tenían en la radio y los escenarios; en esta medida, *Allá en el Trapiche* se ajusta bien a la idea del *star system*, tratando de construir personalidades definidas para cada actor, que puedan después utilizarse como guía para el público.

Los equipos de que se disponía, sin duda, eran precarios; pero los fragmentos que se conservan de la película permiten ver que los técnicos eran competentes. Uno de los principales problemas con que habrían de lidiar los realizadores sería la insuficiencia del fluido eléctrico en Bogotá. El voltaje no era constante y la cámara no lograba sostener la velocidad necesaria<sup>72</sup>. El clima tampoco era favorable y trabajar en una casa de ciudad tenía el inconveniente de los ruidos externos (aviones, motores, gritos) que obligaban a detener el rodaje. Esto era particularmente grave debido a la escasez de película virgen, que empeoraba las consecuencias de todo desperdicio.

Desde que Estados Unidos entró en la Guerra, sus exportaciones de productos para la industria cinematográfica habían disminuido sustancialmente. Parecería un momento poco oportuno para empezar a hacer un largometraje. Sin embargo, es posible que para la Ducrane fuera un buen momento: ciertos contactos privilegiados permitieron que ellos

---

<sup>72</sup> Del Campo, "El asno no estaba en la utilería, y cuando salió el sol, "se fue la luz", *La Razón*, 05/09/1942 [Archivo Ducrane FPFC].



fueran la única empresa con material disponible para filmar en 1942.

Según denunciaron los hermanos Acevedo en una carta al ministro Arciniegas publicada en *El Siglo* el 29 de junio de 1942, el Ministerio de Educación habría vendido a la Ducrane: 3200 pies de película negativa, 5000 pies de película recording (para sonido), 3000 pies de película positiva y distintas cantidades de tres químicos de laboratorio<sup>73</sup>. La irregularidad radicaba en que la venta del material a la Ducrane se había hecho sin licitación, a pesar de que los Acevedo habían radicado una propuesta formal al Ministerio para su adquisición meses atrás. Los Acevedo veían un claro caso de favoritismo, debido al parentesco de Arciniegas con los Duperly. Esto se veía agravado porque, estando Gonzalo Acevedo aún vinculado con el Ministerio, se había contratado a la Ducrane para realizar dos documentales: *Tratado de límites Colombia-Venezuela* y *Fiesta de la juventud colombiana 1941*, a pesar de que Acevedo e Hijos había presentado una cotización por menor costo para ambas filmaciones. La glosa que *El Siglo* hace de la carta termina con que “preguntan a continuación los señores Acevedo al ministro si el hecho de que su firma esté integrada por colombianos, y de que a ella no pertenezcan judíos, es motivo para que el Ministerio de Educación no los tenga en cuenta”<sup>74</sup>.

La respuesta no se hace esperar y esa misma tarde Arciniegas explica, en *El Espectador*, que “la razón para preferir a la casa Ducrane ha sido su mayor competencia técnica”.

---

<sup>73</sup> "Para favorecer a sus parientes el ministro de educación deja de lado los requisitos legales," *El Siglo*, 29/06/1942 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>74</sup> "Para favorecer a sus parientes el ministro de educación deja de lado los requisitos legales," *El Siglo*, 29/06/1942 [Archivo Ducrane FPFC].

Afirma que la entrega del material virgen se hizo en parte de pago por los documentales contratados y que era conveniente hacerlo porque de lo contrario la vida útil del material expiraría pronto. Según el ministro, los insumos habían sido adquiridos para el programa de cinematografía educativa de la Sección de Extensión Cultural, en ese momento dirigida por Darío Achury Valenzuela; pero el programa, para el cual había trabajado por un tiempo Gonzalo Acevedo, había sido suspendido por Arciniegas poco después de posesionarse como ministro, a principios de 1942<sup>75</sup>. En consonancia con lo que se ha dicho de la Ley 9, la clausura del programa de cinematografía por su supuesta ineficiencia y su remplazo por la contratación de empresas privadas confirma el compromiso con el modelo industrial de cine, que se adapta mal a los tiempos de la burocracia estatal.

Por su parte el gerente de Ducrane Films, Enrique Duperly, argumenta que los materiales recibidos estaban destinados a ser usados en las películas contratadas, lo cual contradice la defensa de Arciniegas, quien afirmó que fue una parte de pago; y además es ilógico, porque estarían recibiendo en 1942 los materiales para filmar en 1941<sup>76</sup>. Los Duperly responden también a los ataques personales, señalando que no sólo Arciniegas los ha contratado sino otros ministros que no son parientes y aclarando que Hans Brückner ya estaba nacionalizado como colombiano.

De cualquier manera, teniendo en cuenta que la Ducrane no rueda nuevos cortometrajes después de Marzo de 1942 y que no había más película en el país, parece casi seguro que

---

<sup>75</sup> Germán Arciniegas, "Arciniegas replica a Acevedo", *El Espectador*, 29/06/1942 [Archivo Ducrane FPFCA]

esos tres mil pies acabaron formando parte de *Allá en el Trapiche*. Pero este es un pietaje irrisorio para hacer un largometraje que finalmente sería de diez mil pies (nueve rollos). No en vano Omar Méndez, cronista cinematográfico del periódico *El Liberal*, destacaba la pericia de los realizadores al lograr completar la película con el celuloide justo, casi sin la posibilidad de repetir una toma<sup>77</sup>. Seguramente la Ducrane tenía su propia reserva de película, pero no resultó suficiente y el rodaje se detuvo en septiembre de 1942, por falta de material e imposibilidad de importarlo<sup>78</sup>.

Con el rodaje suspendido a mitad de camino, en enero de 1943 Oswaldo y Ernesto Duperly intentan conseguir cartas y certificaciones de los ministerios de Educación, Hacienda y Guerra, y de las compañías comerciales con quienes había trabajado la Ducrane, para buscar la autorización de las casas norteamericanas para adquirir película y químicos. En una de ellas, W. F. Frohlich, ejecutivo de la United Artists en Colombia – empresa que distribuía los cortometrajes documentales de la Ducrane –, se dirige a un Mr. Jackson, representante de la Eastman Kodak Company, para certificar “que ninguno de los mencionados cortos ha contenido propaganda pro-Nazi alguna”<sup>79</sup>. Un ejecutivo de Cine Colombia extiende a Duperly el siguiente respaldo (el énfasis es mío):

“Es para nosotros muy placentero certificar en la presente que hemos distribuido y exhibido en todo el país gran parte de la producción cinematográfica de Uds. la que hemos podido constatar ha sido ejecutada con un criterio tanto artístico

---

<sup>76</sup> "Réplica de Ducrane Films," *El Siglo*, 02/07/1942.

<sup>77</sup> Omar Méndez, "Puntos de vista," *El Liberal*, 17/04/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>78</sup> Sin embargo, durante ese mes de octubre, al parecer Federico Katz estuvo filmando el Congreso Mariano en Popayán, y otros temas documentales en la misma ciudad. Guillermo Lanao, "Película Colombiana en Technicolor - En Ella Aparece Guillermo Valencia con el Traje Típico de la Colonia," *El Espectador*, 27/04/1943.

<sup>79</sup> Correspondencia de W.F. Frohlich a Mr. Jackson, Bogotá, Enero 8 de 1943. [Archivo Ducrane FPFC]

como educativo y siempre *inspirada en campañas de apoyo a la democracia colombiana* y de acercamiento a las demás naciones del continente, *siguiendo las normas de la política del buen vecino*, que afortunadamente rige hoy en toda América”<sup>80</sup>.

En febrero de 1943 se retoma la filmación, pero hay cambios. Otro chileno, Roberto Saa Silva, acaba dirigiendo los tres últimos rollos de *Allá en el Trapiche*. El guión sufre alteraciones significativas, aunque las partes musicales se conservan intactas. El cambio refleja el descontento que Duperly expresaría después sobre el trabajo actoral de la compañía Alvarez-Sierra y en particular de su director. Nadie en la Ducrane ni en ECAN había participado jamás en un largometraje de ficción. En cambio, según cuenta Ricardo Bedoya en una historia del cine peruano, “Saa Silva, tenor lírico y pintor, había adquirido experiencia fílmica en Hollywood, donde laboró como técnico y actor (trabajó en 4 cintas norteamericanas rodadas en español, *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone, 1929), *Monsieur Le Fox* (Hal Roach, 1930), *Las campanas de Capistrano* (León de la Mothe, 1930), *El presidio* (Ward Wing, 1930)”<sup>81</sup>. Ya había trabajado en el Perú y aunque su cinta *El vértigo de los cóndores* hubiera sido un fracaso, al menos a ojos de la Ducrane tenía experiencia valiosa. En cualquier caso, las circunstancias no permitían una valoración demasiado crítica de la experiencia ajena. De nuevo, la precariedad y la escasez (de directores, en este caso) son los principales determinantes en las decisiones que dan forma a la película.

---

<sup>80</sup> Correspondencia: Firma ilegible, membrete Cine Colombia, a Oswaldo Duperly. Bogotá, Enero 14 de 1943. [Archivo Ducrane FPFC]

<sup>81</sup> Bedoya, *100 años de cine en el Perú*, 110 .

*Allá en el Trapiche*, en suma, se terminó con asombrosa rapidez después de retomado el rodaje; se estrenó el 8 de abril de 1943 y fue un éxito de taquilla. Según Duperly, la inversión fue de tan solo \$10.000, ya que los actores de la ECAN no recibieron salario; y las ganancias fueron de cerca de \$300.000, que dividieron por mitades<sup>82</sup>. La cifra seguramente es exagerada, puesto que Camilo Correa pronosticaba, con optimismo, unos \$80.000 de recaudo<sup>83</sup>; pero es claro que la película sí produjo una ganancia considerable, ya que de inmediato la Ducrane realizó inversiones en equipos e infraestructura. Sin embargo, pareciera que la relación con la compañía Álvarez-Sierra no terminó en los mejores términos, pues no volverían a trabajar juntos.

Para Duperly, al menos en retrospectiva, la película era buena en la realización técnica (el trabajo de la Ducrane), pero un fracaso artístico en la actuación, que describía como “teatral, porque los chilenos actuaban así, para teatro”<sup>84</sup>. Más allá de las enemistades personales que puedan haberse formado durante la relación comercial entre las compañías, esta frustración es producto de un ideal estético que exige una actuación más naturalista, sin duda menos cercana al espectáculo de variedades. Sin embargo la película había sido pensada y hecha confiando en la popularidad del estilo teatral de los chilenos, y la estrategia dio sus frutos. El buen resultado económico convenció a Duperly de continuar la realización de largometrajes, pero el problema de la falta de actores con experiencia en cine distaba de estar resuelto.

---

<sup>82</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 13.

<sup>83</sup> “Películas”, EGO, *El Colombiano*, 17/04/1943, citado en Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 94 .

Las ganancias de *Allá en el Trapiche* se invirtieron en montar unos nuevos estudios en la Calle 62 No. 5-59, una enorme mansión conocida como “Elba”<sup>85</sup>. Adquirieron una cámara Mitchell, cuyo diseño había sido desarrollado en Hollywood especialmente para eliminar una buena parte del ruido mecánico que complicaba el rodaje sonoro. Compraron también aparatos de sonido sincrónico, luces para interiores, y aditamentos para la cámara como una campana de vidrio y patines para facilitar el movimiento<sup>86</sup>. En estas adquisiciones se evidencia, por una parte, la intención de alcanzar estándares de calidad satisfactorios que permitieran producciones más eficientes y controlables; y por otra, un buen criterio técnico para elegir equipos y dotar el estudio.

Según el periodista Omar Méndez, la Ducrane contaba, para su próximo rodaje, con catorce cámaras, de marcas Zeiss, De Vry, Bell&Howell, Mitchell y Askania<sup>87</sup>. Se trataba de un equipo variopinto y en distintos estados que sería muy difícil de combinar en un rodaje; tener “catorce cámaras” es más un logro publicitario que una ventaja práctica. La inversión en luces, por otra parte, era una necesidad evidente, puesto que el clima bogotano no ofrece luz suficiente, controlable ni previsible. Las luces permitían rodar de noche, lo que además solucionaba el problema de los ruidos callejeros y del fluido eléctrico, ya que entre las once de la noche y las cinco de la madrugada, al haber menos actividad en la ciudad, el estudio

---

<sup>84</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 13

<sup>85</sup> Omar Méndez, ""Ducrane Films" Producirá Cuatro Películas al Año," *El Liberal*, 13/11/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>86</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 13 .

<sup>87</sup> Méndez, ""Ducrane Films" Producirá Cuatro Películas al Año," *El Liberal*, 13/11/1943 [Archivo Ducrane

contaba con un voltaje suficiente<sup>88</sup>.

Para el sonido, según Méndez, la Ducrane contaba con un equipo Art-Reeves de densidad variable y lámpara ultravioleta. Estas eran las especificaciones del sistema de registro sonoro que había desarrollado la Western Electric y habían adoptado los estudios en Hollywood, excepto RKO, hasta mediados de la década de 1930. Sin embargo, para 1940, en Hollywood el registro de densidad variable había sido remplazado por el sistema de área variable, que sufría menos distorsiones en el revelado<sup>89</sup>. El sonido se registra en un medio fotográfico convirtiendo las ondas sonoras en modulaciones de luz que impresionan la emulsión sensible en la película. En el sistema de densidad variable que usaba la Ducrane el volumen del sonido depende de la oscuridad o transparencia de la ‘fotografía’ sonora, y dichos valores son afectados por el tiempo y la temperatura de revelado. Las irregularidades del sonido que son evidentes en *Allá en el Trapiche* y después en *Sendero de Luz* son entonces el efecto de un revelado artesanal de la película de densidad variable, produciendo saltos en el volumen y la saturación. Un examen experto de las copias de exhibición que se conservan mostraría si estas alteraciones se hicieron sobre la banda sonora exclusivamente o sobre el negativo compuesto (imagen y sonido).

Para la segunda producción, *Golpe de Gracia*, la Ducrane volvió a delegar la “parte artística”. Esta vez aprovecharon la experiencia del trabajo en publicidad y usaron un

---

FPFC].

<sup>88</sup> Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta*, 91.

<sup>89</sup> Stephen Handzo, “A narrative glossary of film sound technology”, en Elisabeth Weis y John Belton (eds) *Film Sound: Theory and Practice* (Nueva York: Columbia University Press, 1985) p. 387; Edward W.

método similar: convocaron a las principales emisoras de Bogotá y les propusieron participar en la película. Cada emisora montaba un número musical con sus artistas y corría con los gastos; Ducrane sólo ponía la película y gastos técnicos<sup>90</sup>. Esta estrategia no solo resultaba muy conveniente para la Ducrane, sino también atractiva para el público; cada escena competía en espectacularidad con la otra y se pasaba de un episodio de esgrima en tiempos de la Colonia a una orquesta de música tropical.

Para este momento, la nómina de Ducrane se había ampliado. La primera novedad era Emilio Álvarez Correa, quien entraba como director. Álvarez Correa era descrito como “prominente hombre de negocios y un gran amante tanto del teatro como del cine, quien ha recorrido toda la América y Europa, y en todas partes ha tenido puestos prominentes tanto en la industria cinematográfica como en el teatro”<sup>91</sup>; sin duda era su afición por los automóviles lo que lo había acercado a los Duperly y los Crane. En todo caso, el equipo de la Ducrane Films se listaba así en 1943, antes de la realización de *Golpe de Gracia*<sup>92</sup>:

Director	Emilio Álvarez Correa
Ingeniero de sonido	Leopoldo Crane
Director técnico	Oswaldo Duperly Angueyra
Montaje	Enrique Duperly
Director de fotografía	Juan Bruckner
Jefe de laboratorios	Jorge Crane
Director de guiones	Andrés Pardo Tovar
Jefe de Maquillaje	José Montoya
Jefe electricista	Martín Muñoz

---

Kellogg, “History of Sound in Motion Pictures”, *Journal of the SMPTE* Vol. 64, 1955. pp. 357, 423.

<sup>90</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano* No. 23, 14 .

<sup>91</sup> "Hablan los intérpretes del nuevo film, "Sendero de Luz", *El Liberal*, 03/07/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>92</sup> Tarjeta impresa comunicando la instalación de estudios en la Calle 62 [Archivo Ducrane FPFC]



Una vez comenzado el rodaje, se habían hecho algunos cambios; en distintas versiones de esta lista, Oswaldo Duperly volvía a ser ingeniero de sonido, mientras Leopoldo Crane pasaba a ser asesor técnico. Entraba Jaime Domínguez como administrador y Enrique Duperly asumía como “supervisor artístico” o como relacionista público; otro asesor artístico era Miguel A. Valderrama, quien había hecho parte de Colombia Films<sup>93</sup>. Además del respaldo de las emisoras (La Nueva Granada, la Voz de Bogotá, Suramericana y Radio Continental), la Ducrane había conseguido el vestuario y los muebles por el sistema de cortesías. Aún así, los costos se dispararon: de \$25.000 proyectados, se pasó a \$110.000<sup>94</sup> y la cinta no logró recuperarlos.

*Golpe de Gracia* se empieza a rodar el 12 de enero de 1944, con un retraso de un par de días por el incumplimiento de dos de los actores, ‘Tocayo’ Ceballos y Hernando Vega Escobar<sup>95</sup>. Este sería el primero de varios conflictos con los actores y músicos que participaron, y con otros que finalmente no fueron incluidos en el reparto. Los productores se quejaban de que los artistas pretendían remuneraciones demasiado altas: \$1000 por bailar un bambuco y \$700 por cantar una canción. Según Duperly, que dice el milagro pero no el santo, “La cantatriz mandó decir, por cierto, que a la Lily Pons de Colombia de ninguna manera se le podía ofrecer un centavo menos” y señala la “falta de colaboración de algunos artistas nacionales, que ante la palabra "cine", se trasladan en el acto a

---

<sup>93</sup> Méndez, ""Ducrane Films" Producirá Cuatro Películas al Año," *El Liberal*, 13/11/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>94</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 15 .

Hollywood”<sup>96</sup>. Ante estas exigencias, los productores llevaban las de ganar: “necesitábamos un cantante, poníamos un aviso en el periódico, llegaban cien”, cuenta Duperly. Siempre habría otros actores, como Hernando Vega, que estarían más que felices de ganarse \$300 por toda la película<sup>97</sup>.

Aunque el estreno se anunció para abril, finalmente la película se presentó en el teatro Lux el 12 de julio de 1944. Una larga campaña de expectativa, que incluyó una encuesta para que el público escogiera en qué teatro quería ver la première, culminó con una ayuda inesperada: el fallido golpe de Estado contra el presidente López en Pasto. Esta circunstancia, dos días antes del estreno, les impidió hacer la gala con toda la pompa prevista, pero a cambio le dio una resonancia particular al nombre de la película.

Es probable que durante la segunda mitad de 1944 haya vuelto a escasear la película virgen. Oswaldo Duperly recuerda que “estando para finalizar la Segunda Guerra Mundial, se presentó una increíble escasez de material fotográfico y muy especialmente de la cinta cinematográfica de 35 milímetros. Esta escasez ocasionó un impacto desastroso en nuestra naciente industria. Duramos más de seis meses paralizados”<sup>98</sup>. Aún en marzo de 1945, el periódico *La Razón* informa que las fuerzas armadas estarían acaparando película y papel fotográfico, afectando a periódicos, fotógrafos y cinematografistas. "Los inventarios en

---

<sup>95</sup> Omar Méndez, "Puntos de vista," *El Liberal*, 16/01/1944 [Archivo Ducrane FPFC]

<sup>96</sup> Andrés Samper, "Ya Hay Cine Nacional," *El Espectador*, 19/04/1944 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>97</sup> Aljure y Latorre, *Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)*

<sup>98</sup> Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta*, 93 .

manos de comerciantes y distribuidores están llegando al más bajo nivel", se añade<sup>99</sup>. En estas circunstancias, la Ducrane espera y considera diversos proyectos para 1945, ya sin la libertad presupuestal que habían tenido antes gracias al éxito de *Allá en el Trapiche*.

En semejantes circunstancias, la decisión de capitalizar a Ducrane Films S.A. por un valor de dos millones de pesos demuestra arrojo para los negocios arriesgados. Un recorte de prensa conservado en el álbum de Duperly, sin fecha ni fuente pero probablemente publicado a finales de marzo de 1945, declara:

“El objetivo principal de la ‘Ducrane Films S.A.’ será el de la producción, distribución, y exhibición de películas colombianas, exhibición de películas extranjeras, presentación de conjuntos artísticos, compañías de teatro, comedia y danza, tanto nacionales como extranjeras, importación de materias primas y materiales semi-manufacturados, fabricación de artículos, maquinarias y equipos cinematográficos para la venta en el país, establecimiento de plantas eléctricas”<sup>100</sup>.

Allí empieza el período más ambicioso en la trayectoria de la Ducrane Films. La Ducrane se constituye en Sociedad Anónima mediante la Escritura Pública No. 83 del 10 de enero de 1945, en la Notaría Cuarta de Bogotá. Se trasladan los estudios a Calle 14 No. 5-53. Se rumora que la Ducrane va a construir un circuito de teatros, distribuir y exhibir; negociaron la compra del hoy casi mítico Salón Olympia<sup>101</sup>, pero la propuesta no se concretó<sup>102</sup>. La Tropical Films, una pequeña firma que Hans Brückner había constituido con José Rafael

---

<sup>99</sup> "Películas," *La Razón*, 26/03/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>100</sup> Durán Prieto, "Con dos millones comienza labores Ducrane Films S.A.," sf ca23-26/03/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>101</sup> Jorge Nieto y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia* (Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992)

<sup>102</sup> Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta*, 97 .

Meoz y José Vicente Rodríguez Plata para hacer documentales, se adhiere con su capital y equipos a la nueva etapa de la Ducrane. El 23 de marzo queda constituida la nueva junta directiva, con Fabio Hernández, Pierre Albrecht, Rafael Meoz, Leopoldo Crane y Oswaldo Duperly; Enrique Duperly funge como gerente. Durante ese año habrá sucesivos cambios en esta estructura.

Mientras tanto, se barajan distintos proyectos: *Montañera*, de Arturo Suárez; *La última orden*, del Mayor Álvaro González, *Al alcalde quien lo ronda*, de Joaquín Piñeros Corpas. En abril se inicia el rodaje de *Sendero de Luz*, basada en una novela de Jaime Ibáñez. De nuevo, Oswaldo Duperly está en desacuerdo, pero la junta directiva, cada vez más despreciada por él, se impone. El equipo se traslada a la finca cafetera Buenavista, de propiedad de los Crane Uribe, en la población de Viotá. Casi de manera simultánea se negocia la adquisición de una finca de 14 fanegadas en Sasaima, a cambio de \$50.000 en acciones pagadas al señor Carlos Julio Campos. Así se inician, al mismo tiempo, el proyecto de estudios más ambicioso que había conocido el país hasta el momento y la realización de la última película del período.

La finca “Santana”, cerca de Sasaima (Cundinamarca) y sobre la carretera Panamericana, había sido antes un hotel. Sus instalaciones incluían cuatro edificaciones, dos piscinas y una planta eléctrica con rueda Pelton<sup>103</sup>; tantas comodidades motivarían el comentario de Camilo Correa: “Parece que estos pensaban que para hacer cine había que comenzar por la

---

<sup>103</sup> "En una extensión de 17 fanegadas instala sus estudios la "Ducrane", "El Espectador, 07/06/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

piscina”<sup>104</sup>. Los dibujos que mostraban el edificio tipo hangar que se construiría fueron publicados en varios periódicos; se dijo que Enrique Duperly se encontraba en Estados Unidos comprando nuevos equipos para estas instalaciones<sup>105</sup>. Según declaraba Oswaldo Duperly a un periodista, el objeto de la compra de la finca era poder rodar películas en serie, por ejemplo películas de vaqueros. La Ducrane, según él, tendría dinero en abundancia, puesto que se habían vendido en acciones más de medio millón de pesos. Finalmente, hace énfasis en la eficiencia del trabajo en la empresa: “Sin hacer alarde de velocidad, puedo decirle que una película que filmamos por la mañana la podemos presentar en las primeras horas de la noche del mismo día; esto se debe a los modernos inventos sobre la materia que tiene nuestra firma. Escena que se filma, escena que pasa a los laboratorios, se revela, se monta, se sincroniza y se copia inmediatamente”<sup>106</sup>.

Un periodista entusiasta señalaba que con la capitalización de Ducrane “la industria cinematográfica comienza a desarrollarse, ya que para hacer buenas películas hay que contar no con pesos, sino con millones de pesos, única manera de producir en serie para obtener mejores resultados con menor costo”<sup>107</sup>. A pesar de este derroche de optimismo, los equipos que Ernesto Duperly había ido a comprar a Hollywood nunca llegaron<sup>108</sup>, y aunque se avanzó en la adecuación de Santana como estudio, Ducrane Films no sobrevivió

---

<sup>104</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 91.

<sup>105</sup> "En una extensión de 17 fanegadas instala sus estudios la "Ducrane", *El Espectador*, 07/06/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>106</sup> Ballesteros, "El cine nacional: Su iniciación, su progreso y sus proyectos," *La Razón*, 10/08/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>107</sup> Durán Prieto, "Con dos millones comienza labores Ducrane Films S.A.," [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>108</sup> "Ducrane, Principiará a Producir en Firme, Films de Largo Metraje," *El Liberal*, 29/10/1945 [Archivo

hasta utilizarlos.

Mientras en Sasaima se construía “el Hollywood colombiano”, en Viotá el rodaje de *Sendero de Luz* avanzaba con complicaciones. La zona era peligrosa, la única fuente de electricidad era la planta del trapiche y, para colmo, Oswaldo Duperly cayó enfermo de tifo. El director de la película, Emilio Álvarez Correa, quien probablemente había sido un reemplazo de última hora pues en principio se había anunciado como director a Omar Méndez (crítico de cine, locutor de radio y administrador del teatro San Jorge)<sup>109</sup>, tuvo que encargarse de terminar el rodaje. El resultado, exhibido el 22 de noviembre de 1945, fue desastroso a ojos de Duperly y selló la crisis de la Ducrane.

Sin embargo, a finales de 1945 todavía estaban en marcha varios proyectos. Se hizo un documental sobre Popayán, que se exhibió junto a *Sendero de Luz*<sup>110</sup>. El popular actor Carlos Emilo Campos ‘Campitos’ había firmado en junio un contrato de exclusividad, para realizar *Al alcalde quien lo ronda*. Con esta movida típica de un emergente *star system*, la Ducrane se aseguraba los servicios de ‘Campitos’, que había hecho un papel muy celebrado como el Pacificador Morillo en una película de la competencia (Patria Films). Ahora ‘Campitos’ se iba para Venezuela y el proyecto de la Ducrane se quedaba en el aire. Lo mismo pasaba con la idea de establecer un laboratorio de doblaje; la integración con un circuito de distribución o de exhibición tampoco resultó. Sin embargo, en octubre de 1945

---

Ducrane FPFC].

<sup>109</sup> "Chismes y verdades del cine nacional," *El Espectador*, 08/05/1945 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>110</sup> "Valencia y Popayán en película," *El Espectador*, 29/10/1945.

se afirmaba aún que en el siguiente año se harían entre seis y ocho películas en los estudios de Santana<sup>111</sup>. En 1946 la Ducrane hizo un último intento de recuperarse volviendo a los documentales y en 1947 se liquidó definitivamente.

La agitada historia de Ducrane Films, con sus tres largometrajes como huella, es una historia de ambiciones pragmáticas, no quijotescas. Es una historia de pequeñas decisiones tomadas en respuesta a circunstancias precisas, con posibilidades limitadas y un objetivo concreto: hacer funcionar una empresa en términos comerciales. La Ducrane se modeló sobre la experiencia previa de sus fundadores en otros negocios, asumiendo que una industria cinematográfica era ante todo una industria como cualquier otra. La carrera de obstáculos hacia la estandarización técnica tomó prioridad sobre la atención a las tendencias del público. Con el contraejemplo de Patria Films, en la siguiente sección, se hará evidente que tal orden de prioridades no es ‘natural’, sino ideológicamente motivado.

### ***1.3.2. Patria Films***

En los últimos años de la década de 1930, casi todas las semanas se presentaban en Bogotá dos o tres compañías de comedias o de revistas. La Gómez-Albán, la de María Baus, la Compañía Nacional de Revistas de ‘Campitos’ y muchas más, entre ellas la Compañía Álvarez-Sierra, que solía presentar teatro para niños en matinée. La compañía Álvarez-

---

<sup>111</sup> Ibid.

Sierra, chilena, había llegado al país en 1939 después de un largo periplo por los países andinos. La compañía se desintegró en Cali, y a Bogotá llegaron Lily Álvarez con su esposo Gabriel Martínez, su madre Soledad Sierra y su padrastro Humberto Onetto. Con cincuenta pesos y sin nada que hacer, porque el decorado y el vestuario se habían perdido al incendiarse el hotel en que se alojaban en Apía, llegaron a instalarse en el barrio de Santa Bárbara<sup>112</sup>.

Por suerte para ellos, la emisora Voz de la Victor estaba interesada en montar programas de radioteatro; por necesidad, los Cuatro Ases se convirtieron en pioneros del teatro leído por radio en Colombia. Entre su llegada en 1939 y el estreno de *Allá en el Trapiche* en 1943, habían presentado por radio novecientas veinte comedias, dos semanales. Montaron autores chilenos, Ibsen, Shakespeare, obras propias y adaptaciones de novelas. Sostenían un programa de nuevos talentos, "Nace una estrella"<sup>113</sup>; se presentaban en el Municipal y llegaron a ensayar también las presentaciones en carpas<sup>114</sup>. A su manera, hacían algo similar a los documentales publicitarios de Ducrane Films: locución comercial, incluyendo cuñas disfrazadas de radioteatro<sup>115</sup>. En cuanto reunieron un pequeño capital, se embarcaron en una empresa incierta, digna de un Duperly: montar en la Calle Real el cabaret La Nave, con el atractivo excéntrico de tener forma de barco. Fue un fracaso completo y les quedó una deuda de dos mil pesos con intereses altísimos, porque los bancos no les prestaban. Así, en una situación muy distinta de la del joven ingeniero aburrido en el balcón, a Gabriel

---

<sup>112</sup> Luis de Olid, "Odisea de los Cuatro Ases," *El Tiempo*, 09/04/1943.

<sup>113</sup> Camilo Correa, "Entrevista con Lily Álvarez," *Micro* 46, Febrero 15, 1941.

<sup>114</sup> "Los cuatro Ases," *El Tiempo*, ca07/04/1943 [Archivo Ducrane FPFC].



Martínez se le ocurrió hacer películas.

En la Voz de la Victor encontraron varios aliados en el empeño: ‘Tocayo’ Ceballos y Emilio Murillo<sup>116</sup>. Ya tenían el argumento, los actores, hasta la música, pero necesitaban un socio capitalista y buscaron la alianza con la Ducrane Films; el resto de la historia de *Allá en el Trapiche* corresponde a lo narrado en el apartado de dicha empresa. En justicia, habría que reconocer que *Allá en el Trapiche* tiene mucho más trabajo creativo por parte del grupo de intérpretes chileno, que se autodenominó ECAN para entrar en coproducción con la Ducrane. En cualquier caso, recibieron su parte de las ganancias y lograron pagar las letras debidas por la quiebra del cabaret. En abril de 1943, los chilenos aseguraban: “Ya tenemos las máquinas, el estudio montado. Haremos dos o tres películas al año si no quebramos esta vez también”<sup>117</sup>. Ese año se separaron de la Ducrane, con quienes, según puede suponerse, habrían tenido diferencias que explicarían la contratación de un nuevo director a mitad de camino y fundaron Patria Films Ltda.

El punto de partida de Patria Films es muy distante del de Ducrane. Los integrantes de la Álvarez-Sierra tenían contenidos para ofrecer, pero ninguna tecnología ni capital; de ahí que su coproducción inicial con Ducrane Films resultara una combinación muy apropiada. En cuanto se separaron, las dos empresas dejaron al descubierto sus carencias, pero las

---

<sup>115</sup> Camilo Correa, "Sí hacen locución," *Micro* 51B, Noviembre, 1941.

<sup>116</sup> Emilio Murillo, 1880-1942, músico y compositor, fue uno de los más activos defensores de una idea de música nacional que, antes que estilizar los aires autóctonos en arreglos sinfónicos, se preocupaba más por recoger, transcribir y estabilizar la música tradicional. Era en ese momento muy conocido por sus bambucos y pasillos, pero sobre todo por ser una figura pública que luchaba por la difusión de la música colombiana en la radio, los discos y la prensa.

ganancias de *Allá en el Trapiche* les dieron fe en el experimento industrial. Puede argumentarse que los empresarios de la Ducrane eran más sagaces que los chilenos; realizaron *Golpe de Gracia*, una película que les costaba poco y garantizaba la presencia de artistas populares, mientras Patria se embarcó en un proyecto de época que resultaba mucho más riesgoso: *Antonia Santos*, sobre una heroína de la guerra de independencia.

Desde septiembre de 1943 se tienen noticias del proyecto de *Antonia Santos*<sup>118</sup>, que los periodistas seguirían de manera paralela al de *Golpe de Gracia*. No es claro en qué momento se vincula el director español Miguel Joseph y Mayol (o Josep i Mallol, en su Cataluña natal); parece ser que desde el inicio del rodaje, en enero de 1944. Mayol tenía un hijo que trabajaba como representante de la Metro Goldwyn Mayer en Bogotá<sup>119</sup>, lo que explicaría su llegada al país. La vinculación de un director sería la manera que tiene Gabriel Martínez de darle la razón a Duperly, con su contratación tardía de Saa Silva para *Allá en el Trapiche*. Pero el español no sirvió mucho para facilitar el rodaje; al contrario, se presentaron incidentes por los que Joseph acabó renunciando. Según contaba, esta decisión la habría tomado “debido a un sabotaje – durante el cual velaron los negativos – y no habiendo plata para comprar película virgen y hacer frente a los gastos de filmación”<sup>120</sup>.

Si bien la película fue terminada bajo la dirección de Gabriel Martínez, Joseph y Mayol siguió figurando en los créditos, porque según los empresarios ya se había hecho publicidad

---

117 de Olid, "Odisea de los Cuatro Ases," *El Tiempo*, 09/04/1943.

118 Camilo Correa, "En Picada," *El Colombiano*, 14/09/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

119 Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 105 .

con su nombre y retirarlo sería perjudicial. Por cierto, la publicidad con el nombre del director español era un ejemplo más de *bluff*: en el programa de mano de *Antonia Santos* se le atribuía a Joseph y Mayol la dirección en España de *Poderoso Caballero* y *Doña Francisquita*, para Ibérica Films. Joseph no figura en el equipo de producción de ninguna de estas dos prestigiosas cintas. Había dirigido *La canción de mi vida* (1936), de la Alianza Cinematográfica Española, una de las muchas compañías pequeñas y de corta vida que se sumaron al auge del cine ibérico durante la Segunda República. Es curioso que se decida citar dos películas de Ibérica Films, una productora muy peculiar formada por alemanes que huían del nazismo<sup>121</sup>.

Quién y por qué habría saboteado el trabajo de Joseph y Mayol, si es que tal cosa ocurrió, es un asunto que queda por resolver. La película siguió rodándose en una casa del barrio 20 de Julio; las batallas, con su derroche de vestuario decimonónico y sus cientos de extras, se ambientaban en Bosa. Al imaginar el rodaje de *Antonia Santos*, es inevitable pensar en la crónica ficticia de Camilo Correa, con su laboriosa recreación de ‘Ricaurte en San Mateo’<sup>122</sup>. Pero en la ficción de Correa abundaba el dinero, los equipos nuevos y los operarios extranjeros. En *Antonia Santos*, por el contrario, se trabajaba “con las uñas”.

Guillermo Schroeder, hijo de Carlos Schroeder, a quien se ha mencionado antes como técnico pionero en la construcción local de aparatos para el cine sonoro, cuenta que los

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Juan B. Heinink, "El cine español en la II República," en *Un siglo de cine español*, ed. Román Gubern (Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España, 2000).

equipos que Patria Films había adquirido en Venezuela no estaban adaptados para registrar sonido sincrónico. Esto, para 1944, es evidencia de atraso; se trataba sin duda de equipos viejos y obsoletos<sup>123</sup>. Enrique Bello, quien fue asistente de Carlos Schroeder en esta película, afirma que se rodó sin sonido y los diálogos se grabaron en discos en los estudios de la Voz de la Victor. Usando uno de los inventos de Schroeder, sonido e imagen se sincronizaban para la copia final, en un proceso totalmente manual<sup>124</sup>.

El contraste entre este rodaje y el de *Golpe de Gracia*, con sus supuestas catorce cámaras, indica que la compañía Álvarez-Sierra / Patria Films no invirtió en equipos su parte de las ganancias de *Allá en el Trapiche*. En primer lugar, tenían que pagar deudas y resolver su situación en el país. Aún así, Alfonso Gaitán Cubides, el jefe de producción, sostenía: “El cine (...) será una industria en el futuro (...) En la película *Antonia Santos*, que es un experimento en pequeño, han trabajado hasta la fecha más de quinientas personas”<sup>125</sup>. Una diferencia clave entre Ducrane y Patria, que es atribuible a la formación técnica de unos y teatral de los otros, es que las producciones de Patria hacen énfasis en el espectáculo y el drama, sin preocuparse antes por la estandarización tecnológica.

El 20 de abril de 1944 se termina el rodaje y *Antonia Santos* se estrena el 15 de junio en el Teatro Lux. Los críticos fueron benévolo, aunque no es fácil saber si la película recuperó

---

<sup>122</sup> Correa, "Ficción cinematográfica," *Micro* 28, Septiembre 10, 1940.

<sup>123</sup> Aljure y Latorre, "Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)"

<sup>124</sup> Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*, 163.

<sup>125</sup> Samper, "Ya Hay Cine Nacional," *El Espectador*, 19/04/1944 [Archivo Ducrane FPFC].

la inversión, que rondaría los \$20.000<sup>126</sup>. Después de la pausa obligada por la escasez de película a finales de 1944, Patria Films hace una nueva aproximación al ideal de un cine en serie y rentable: *Bambucos y corazones* se filma en cuatro semanas. Esta será la cinta que más se aferre a la premisa de retomar elementos de éxito probado en otros medios: el guión es una transposición de la “comedia de ambiente suramericano” *Al pueblo llegó una chica*, escrita por Gabriel Martínez, conservando casi el mismo reparto que tuvo en las tablas; se incluyen ocho canciones populares y se hace una apuesta por convertir al ‘Indio Nicéforo’ en el Chaflán colombiano<sup>127</sup>.

Estrenada el 9 de Mayo de 1945 en el teatro Faenza, *Bambucos y Corazones* recibió comentarios satisfactorios. Es una instancia en la que la agilidad de las situaciones, los chistes y la música alegre conquistan al público, aunque perdure la precariedad técnica. Usando de nuevo los equipos de construcción local de Schroeder, la mezcla de sonido parece inexistente, con un crítico recomendando que no se corten intempestivamente las canciones para dar entrada al diálogo, porque “el sistema de disminuir volumen mientras hablan los artistas da mayor realce a la película”. El mismo comentarista señala la falta de cámaras como culpable de que las escenas se “tomen desde un mismo ángulo”, esto es, que no haya cambios de plano dentro de la escena<sup>128</sup>. En efecto, la dificultad para desplazar la cámara con su campana aislante fue uno de los defectos que marcó al primer cine sonoro, resuelto en Hollywood mediante la filmación simultánea con varias cámaras. Este sistema

---

<sup>126</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 104 .

<sup>127</sup> ""Patria Films inició la filmación de la cinta de ambiente 'Bambucos y Corazones'," *El Liberal*, 07/01/1945.

no solo requería más cámaras, sino que obligaba a desperdiciar mucha película, un lujo que no podían darse los cineastas colombianos y mucho menos los de Patria Films.

En general, la percepción de los críticos es que podía verse cierto progreso. Gabriel Martínez lo atribuye a la experiencia<sup>129</sup>, y la demostración de que se puede hacer una película en cuatro semanas lo lleva a reafirmar su promesa de entregar tres películas en el año. A finales de 1945 presentarían *El Sereno de Bogotá*, realizada en tres meses; pero la siguiente película, que debía ser *Como la banda de Guatavita*, no se realizó. La decepcionante cifra total que cita Martínez Pardo como producido de *Bambucos y Corazones*, \$17.600<sup>130</sup>, explica las paupérrimas condiciones en que fue realizado *El Sereno de Bogotá*. Guillermo Schroeder contaba que la producción tenía tan poco presupuesto que se usaba película positiva como negativo, incluso con la cinta de sonido<sup>131</sup>. Esto se manifestaba en una fotografía brumosa y oscura. Según Martínez Pardo, la película estaba plagada de transgresiones inocentes del lenguaje cinematográfico establecido, como la falta de transiciones y “puntuación”. Un crítico comentaba, por ejemplo, que “hay un momento en que aparece la señora recién casada e inmediatamente, sin una explicación, sin una pausa, el primogénito de buen tamaño. En vez de conmovirse, la gente suelta el trapo a reír”<sup>132</sup>.

---

128 ""Bambucos y Corazones", *El Espectador*, 12/05/1945.

129 "Una Superación del Cine Nacional es la Cinta Bambucos y Corazones," *El Tiempo*, 06/05/1945.

130 Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 113 .

131 Aljure y Latorre, "Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)"

132 Anónimo, "El Sereno de Bogotá", *El Tiempo*, 05/11/1945, citado en Martínez Pardo, , *Historia del cine*

Estas violaciones al ‘naturalismo’ del modelo de Hollywood reflejan una falta de familiaridad con las convenciones cinematográficas que no sólo es producto de la inexperiencia. En el fondo, Patria Films muestra un desinterés general por los aspectos técnicos del medio cinematográfico y sus posibilidades creativas. Gabriel Martínez, al fin de cuentas, opinaba que el cine “no es más que el teatro fotografiado”<sup>133</sup>, y el reparto de las películas era casi idéntico al de la Compañía de Revistas Rataplán, que empezó a presentarse en 1945<sup>134</sup>.

A pesar del descuido técnico, la Patria Films mantenía un activo departamento de distribución, que negociaba con los distribuidores y exhibidores desde meses antes del lanzamiento. Para *Bambucos* y *Corazones* se habían asegurado el respaldo de Cueto Films, una de las principales firmas distribuidoras de cine mexicano antes de la instalación de una oficina de PelMex en Colombia. Para *El Sereno de Bogotá* se organiza, por primera vez, un estreno simultáneo en ocho salas de la capital. Es una iniciativa astuta y que no resulta tan costosa, ya que se usan cuatro copias de la película (*Bambucos* y *Corazones* había salido con tres); aún así, teniendo en cuenta el escaso presupuesto del proyecto, la decisión de salir con cuatro copias es significativa. Este experimento habría podido ser un aporte útil para futuros proyectos. Sin embargo, *El Sereno de Bogotá* sería la última producción de Patria Films.

A principios de la década de 1950, los Alvarez-Sierra se trasladaron a Caracas, en donde

---

colombiano, p. 113.

<sup>133</sup> Alberto Rojas G., "En 8 Cines se Estrena el 25, "El Sereno de Bogotá", "El Liberal, 13/10/1945.

fundaron una exitosa compañía de teatro infantil que aún existe hoy en día, administrada por los nietos de Lily Alvarez. Con este último desplazamiento y transformación confirman la imagen que se ha presentado de un grupo muy sólido, unido por lazos familiares y una larga trayectoria en la inclemente arena del teatro popular, que les otorgó versatilidad para reinventarse según el gusto del momento. Sin embargo, sin tener un capital de base ni una experiencia industrial, no estaban en condiciones de competir en una industria de altos costos y alta incertidumbre. Su creencia de que el teatro podía vertirse directamente en el celuloide parece ingenua en retrospectiva, pero también refleja la proverbial pobreza del artista: lo único que podían invertir, su único capital, era teatro. Y eso casi fue suficiente para hacer tres películas.

### ***1.3.3. Cofilma***

La Compañía Filmadora Antioqueña es una empresa de la cual se tiene poca información, y casi toda de una sola fuente nada imparcial, Camilo Correa<sup>135</sup>. Su fundación es iniciativa de Federico Katz, un austriaco que había llegado a Colombia en la década de 1930 después de graduarse en artes gráficas y trabajar como camarógrafo en la Academia para Teatro y Cine que dirigía Max Reinhardt. Katz inició su actividad cinematográfica en solitario, con la realización en 1943 de un cortometraje sobre Bogotá por encargo, al parecer, de una

---

<sup>134</sup> "La Compañía de Revistas RATAPLAN," *El Liberal*, 07/08/1945.

<sup>135</sup> La siguiente narración está basada principalmente en una "historia por entregas" de Cofilma, publicada por Camilo Correa en su columna *En Picada* del periódico *El Colombiano* entre Febrero 27 y Marzo 4 de 1945, como defensa en su polémica en torno a *La Canción de mi Tierra*, caso que se discutirá más adelante.



compañía estadounidense (“a solicitud del conocido industrial y hombre de negocios estadounidense señor Watsen”<sup>136</sup>). Este corto habría sido exhibido ante el presidente López y funcionarios de la Embajada de Estados Unidos, antes de ser exportado<sup>137</sup>. Si se considera esta inusual atención oficial, lo más probable parece ser que la película no se realizara por intereses privados, sino a través de alguna dependencia gubernamental como la Oficina de Asuntos Interamericanos, encargada de defender la política del buen vecino.

Según Camilo Correa, Katz “no sabía nada de cine, pero necesitaba conseguir el pasaporte colombiano para poder viajar a Estados Unidos”<sup>138</sup>. En 1942 había al menos dos agencias estadounidenses interesadas en material de los países suramericanos: La Motion Picture Society of the Americas, que funcionaba bajo la Oficina de Información de Guerra (OWI); y la división de cine de la Oficina de Asuntos Interamericanos, que registra en su archivo 45 carretes de temas latinoamericanos, incluyendo documentales de viajes y arqueología, contribuciones al esfuerzo bélico y visitas de mandatarios a los Estados Unidos, “adquiridos o producidos para la OIAA para su distribución en Estados Unidos”<sup>139</sup>. Los ciudadanos europeos se encontraban en una situación cada vez más precaria y no es sorprendente que a Katz le urgiera nacionalizarse.

En marzo de 1943 se anuncia que Katz presentará una película de largometraje sobre la

---

<sup>136</sup> *El Tiempo*, 04/03/1943, citado en Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 102 .

<sup>137</sup> Lanao, "Película Colombiana en Tecnicolor - En Ella Aparece Guillermo Valencia con el Traje Típico de la Colonia," *El Espectador*, 27/04/1943.

<sup>138</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 102 .

<sup>139</sup> “Records of the Motion Picture Division”, en *Records of the Office of Inter-American Affairs*, Group 229,

historia de Popayán. Se titularía *Popayán, la ciudad fecunda*; hecha en tecnicolor, con guión del poeta Guillermo Valencia, reconstrucciones de batallas de la Independencia, y el baile de “las ñapangas”, ejecutado por damas de la alta sociedad caucana. La fantasía del reportero llega hasta mencionar una escena de erupción del volcán Puracé<sup>140</sup>. La película habría sido hecha con el apoyo del arzobispo de Popayán. Una versión distinta – y más moderada – de la noticia sostiene que la película habría sido filmada más que todo durante el Congreso Mariano de octubre de 1942 y que además de estas escenas en Popayán incluiría otras en Bogotá (probablemente las pertenecientes al anterior corto). Dado que esta información viene de una entrevista con el músico y compositor Emilio Sierra, por lo menos su declaración de que él está a cargo del fondo musical es creíble.

De haberse realizado según los planes, la película incluiría la rumba criolla, género creado y popularizado por el mismo Sierra, para acompañar escenas en Barranquilla. En cambio, para conservar las representaciones tradicionales de Popayán como centro religioso, sobre las imágenes de la capital del Cauca se oiría un “himno místico” del mismo compositor<sup>141</sup>. Las diversas versiones sobre la naturaleza, extensión y contenido de la supuesta película sobre Popayán hacen dudar de su existencia, más allá de algún pietaje documental. Sin embargo, el entusiasmo del compositor da testimonio de la capacidad publicitaria de Katz, esencial para conseguir apoyo para sus proyectos.

---

<http://www.archives.gov/research/guide-fed-records/groups/229.html#229.6.1> (vista Agosto 2007).

<sup>140</sup> Lanao, "Película Colombiana en Tecnicolor - En Ella Aparece Guillermo Valencia con el Traje Típico de la Colonia," *El Espectador*, 27/04/1943.

<sup>141</sup> Carlos Falcón, "Película Musical en Tecnicolor Producirán Empresarios Nacionales," *El Espectador*,

Con el mismo Emilio Sierra se estaba desarrollando un proyecto que se llamaría *Que vivan los novios*. Para esta producción se había invitado al autoproclamado director chileno Roberto Saa Silva, y una de las locaciones era Girardot; es posible que este proyecto haya terminado convirtiéndose en un documental turístico sobre ese puerto que menciona Martínez Pardo<sup>142</sup>. El caso es que no se volvió a saber de ninguna de las dos películas. Por esas mismas fechas, como se mencionó antes, Saa Silva participaba en la finalización de *Allá en el Trapiche*; según Katz, el chileno lo convenció con engaños para que lo contratara como director en el primer largometraje de Cofilma. Katz retomó su relación con Guillermo Valencia y en octubre empezó la filmación de *Anarkos*.

Para esta producción, Katz logró el respaldo de tres inversionistas antioqueños, José Meoz, Félix Restrepo y Eusebio Salazar. El reparto está compuesto por actores poco conocidos, a excepción de Pepe Montoya; la publicidad se centraba en el nombre de Guillermo Valencia. Se estrenó el 20 de abril de 1944, “con muy buen suceso”, según un periodista optimista<sup>143</sup>; en realidad duró seis días en cartelera y los pocos que la vieron no tuvieron ni un comentario elogioso. En particular, parece ser que el sonido era desastroso, lo cual no es extraño, considerando que ni siquiera se menciona a un técnico encargado. Se trata pues de una producción mínima, casi *amateur*, excepto por la dirección de Saa Silva que probablemente solo empeoraba el asunto. Funciona dentro del modelo de separar capital, parte técnica y parte artística, incluso geográficamente, con el rodaje en Bogotá y los inversionistas en Medellín. Incluso Katz se defendería en adelante sosteniendo que él sólo

---

24/04/1943.

<sup>142</sup> Martínez Pardo, *Historia Del Cine Colombiano*, 103 .

había sido fotógrafo, descargando la culpa de la mala calidad en Saa Silva; en una carta a Camilo Correa, sostiene además que lo que no gusta al público “son las ideas del inmortal maestro Valencia”<sup>144</sup>. Esta afirmación tiene un tono veladamente despectivo, como si se acusara a la audiencia de preferir el entretenimiento ligero de las comedias musicales al drama moralizante en que Katz había convertido el poema de Valencia.

La manera en que Katz entiende el gusto popular explica en parte la actitud condescendiente con que aborda un nuevo proyecto hacia mediados de 1944. *La canción de mi tierra* retomaba ideas más cercanas a *Que vivan los novios*, mientras Katz le aseguraba a Camilo Correa que esta película se haría “con un equipo más completo, con un sonido perfecto, con un tren de colaboradores técnicos de bastante práctica, con un argumento netamente del gusto del público y – al fin – con un director que sabe cómo se hace teatro y películas”<sup>145</sup>. Pero la nueva película resultaría ser aún más problemática que *Anarkos*. A pesar de sus declaraciones, Cofilma sufría de un problema común, la falta de director. Katz le ofreció a Camilo Correa ese puesto, pero el crítico no lo aceptó, admitiendo no estar capacitado. El grado de participación de Correa en la producción será materia de debate, como se verá.

*La canción de mi tierra* prometía contar con intérpretes conocidos (cantantes de opereta y payasos), un director de actores (Carlos Chiappe), canciones de Carlos Vieco, Lucho

---

<sup>143</sup> Xímenez, “El cinema nacional”, *El Tiempo*, sf. Abril de 1944 [Archivo Ducrane, FPFC]

<sup>144</sup> Carta citada por Camilo Correa, “En Picada”, *El Colombiano*, 26/02/1945

<sup>145</sup> Ibid.

Bermúdez y Pelón Santamarta, música de fondo de Alejandro Simcis, y Guillermo Schroeder como sonidista experimentado. El rodaje se inició el 23 de septiembre de 1944, esta vez en Medellín y muy pronto empezaron los problemas. Los medios técnicos eran aún muy precarios; el sonido se registraba con los equipos construidos por los Schroeder, con un par de micrófonos y sin posibilidad de hacer mezclas<sup>146</sup>. Según Enrique Bello, quien trabajó en la producción como asistente de sonido, “hubo una cantidad de enemistad y francamente boicoteaban la película”<sup>147</sup>.

¿En qué consistió el “boicot”? Camilo Correa sostiene que él ofreció su asistencia, asegurándose de incluir en el contrato una cláusula para que su nombre no apareciera en los créditos sin su autorización expresa (para que no se lavaran las manos con él como con Saa Silva), pero que el director “rechazó sistemáticamente toda sugerencia: el señor Katz quería ser el único autor de la película, logrando convertirse en fautor único del delito”<sup>148</sup>. Esta acusación resulta extraña considerando que Katz había contratado dos argumentistas (Chiappe y Leonidas Soler) y que había intentado delegar la dirección al mismo Correa. El rodaje se fue sumiendo en el desorden. Enrique Bello lo contaba así: “Me tocó terminar la película con don Federico Katz, que era el director, pero también camarógrafo, y yo como sabía la técnica (...) entonces me hice cargo. No se afane don Federico que volvemos a repetir las escenas y yo le hago el sonido y todo eso”<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> Aljure y Latorre, "Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)".

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Camilo Correa, "'La Canción de la Tierra' es un Crimen Cinematográfico, Dice Camilo Correa," *El Liberal*, 18/02/1945.

<sup>149</sup> Aljure y Latorre, "Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)".

En tales condiciones, era casi inevitable que la película fuera un desastre, y Camilo Correa era el más implacable de los críticos. Correa sostenía: “El suscrito contrató con la empresa filmica la publicidad de la cinta... pero no embargó su libertad de crítico”<sup>150</sup>. Airado por lo que consideraba una ofensa al orgullo regional, intentó evitar que la película fuera exhibida en Medellín. Se desató una polémica en donde Belisario Betancur, entonces estudiante universitario y redactor del periódico conservador *La Defensa*, acusaba a Correa de haber cambiado de bando porque los productores no le quisieron pagar \$1000 para que elogiara la película. Correa instauró una demanda por calumnia, para demostrar que los mil pesos correspondían a un contrato por publicidad y gastos de lanzamiento. Pero Katz entregó a *La Defensa* un contrato que probaba que Correa sí había estado empleado en Cofilma y que, según le había contado el director a Betancur, había revisado y aprobado la cinta:

“PRIMERO - El productor contrata a Camilo Correa para que desempeñe las siguientes funciones durante el tiempo de filmación de "La Canción de mi Tierra" y hasta el día del estreno de ella: Secretaría (en su propia oficina y con uso de su teléfono), contratación de artistas y extras, gestiones de la empresa en la ciudad, colaboración en guión y diálogos, colaboración en corte y montaje, asesoría de la dirección artística de la película, publicidad preventiva y de lanzamiento, con un mínimo de una gacetilla o información para diarios o revistas en cada semana durante el cumplimiento del contrato (...)

SEXTO - El Productor no pondrá el nombre de Camilo Correa en "La Canción de mi Tierra" sin previa autorización firmada de éste”<sup>151</sup>.

El pago era de \$500 pesos por adelantado; y parecería que Correa tenía derecho a opinar en

---

<sup>150</sup> Correa, ""La Canción de la Tierra" es un Crimen Cinematográfico, Dice Camilo Correa," *El Liberal*, 18/02/1945.

<sup>151</sup> "Contrato entre Cofilma y Camilo Correa R. para La canción de mi Tierra," *La Defensa*, 16/02/1945.

todas las áreas. El contrato se firmó el cinco de octubre de 1944, con lo que Correa habría tenido tiempo de opinar de manera decisiva sobre todos los aspectos de la producción; ¿por qué decidió guardar su boicot para el final? Algunos detalles sobre este incidente y sobre las posteriores aventuras cinematográficas de Camilo Correa, se encuentran en el libro que sobre él escribió Edda Pilar Duque<sup>152</sup>. La razón fundamental sería el incumplimiento de las promesas que Katz había hecho al inicio del rodaje (escenas suprimidas, técnica deficiente). Correa cita varias anécdotas del rodaje para argumentar su posición de que Katz no sabía de cine y tan solo intentaba alimentar su ego; pero en su defensa hay que decir que el orgullo del periodista tampoco era insignificante y la empresa de Katz podía significar competencia para la productora que en vano intentó una y otra vez montar Correa en Antioquia.

Finalmente, la película se exhibió en función privada en Medellín, en marzo de 1945, y los periodistas de *La Defensa* tuvieron que darle la razón a Camilo Correa: había que quemarla antes de que fuera demasiado tarde. Según Enrique Bello, la película recuperó la inversión (que por lo visto debió haber sido muy baja)<sup>153</sup>; sin embargo, fue el fin de Cofilma.

Se trató, pues, de una empresa casi unipersonal, cuyo principal animador – Katz – no tenía experiencia en el cine. Sea porque no toleraba ser asesorado, o porque simplemente no había nadie capacitado para hacerlo, el vienes no pudo tampoco reclutar a un equipo técnico y artístico confiable. Por todo esto no hubo un intento claro de estandarización técnica; la distribución fue igualmente restringida. Además, los productores no estaban

---

<sup>152</sup> Duque Isaza, *Veintiún centavos de cine*.

vinculados al medio del espectáculo, lo cual hacía aún más difícil que encajaran dentro de las tendencias que pretendían seguir.

#### ***1.3.4. Calvo Film Company***

La empresa de Máximo Calvo es sin duda el caso más excéntrico entre los estudiados. Ubicada en Cali, sus contactos con el medio bogotano son mínimos; de hecho, durante un tiempo en la capital se creyó que *Allá en el Trapiche* era la primera película sonora colombiana, cuando *Flores del Valle* la precedía por casi dos años.

Máximo Calvo, español, había llegado a Colombia veinte años atrás, para dirigir la famosa versión de la *María*, de 1921. Desde esa primera incursión exitosa, realiza cortos documentales y el largometraje *Nido de cóndores* (1926). A lo largo de toda la década de 1930 está cocinando proyectos; por ejemplo, en 1933 negocia con Primitivo Nieto los derechos de la obra de este último, *Entre lodo*; y en 1936 hace contactos con Arturo Suárez para realizar su novela *Rosalba*<sup>154</sup>. Calvo estudia la técnica del sonido y en octubre de 1935 encarga de Estados Unidos un micrófono, para cuyo uso se ve obligado a pedir instrucciones a la casa exportadora<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*, 165 .

<sup>154</sup> Correspondencia: Arturo Suárez a Máximo Calvo, 02/05/1936 [Archivo Calvo, FPFC].

<sup>155</sup> Correspondencia: M Hoffenberg, Export Manager, a Máximo Calvo, 26/10/1935, en archivo de Máximo



Después de sus experimentos, Calvo constituye una sociedad industrial en mayo de 1938. Consigue una docena de accionistas, entre quienes figuran su hija, su esposa y un Félix Restrepo que podría ser el mismo inversionista de Cofilma. De inmediato empieza a rodar *Flor de un día*, con guión basado en un drama de Francisco Camprodón<sup>156</sup>. La historia original es un culebrón de la nobleza española colonial, escrito en verso. Según explicaba Calvo a sus accionistas en una carta de 1939, cuando ya se había filmado el prólogo, surgió la primera dificultad: el actor que hacía de “padre de la marquesa” falleció. Decidieron entonces alterar el argumento, que se convirtió en una especie de guión técnico sin diálogos; Rosa la marquesa se enamoraba de un vizconde *playboy* y se dejaba arrastrar al mundo de la taberna y la morfina. En esta nueva versión quedan rasgos de Camprodón, pero también aparecen muchas de las escenas definitivas de la película, en particular la primera parte o primera jornada. La nueva versión sería protagonizada por Ruth Villafaña.

Calvo llevó a la actriz a vivir a su casa, para que trabajara como mecanógrafa; pero “la señorita no supo respetar el hogar”, y para colmo no volvió al rodaje, “no obstante las repetidas llamadas y estar obligada conforme a la escritura social”. Así, Calvo tuvo que cambiar el argumento “sin perjudicar la esencia de la obra”<sup>157</sup>. Esto último es difícil de creer, viendo la distancia que separa la sórdida historia de la morfinómana de la narración más bien pastoral de la película terminada. Pero las únicas actrices que tenía ahora Calvo

---

Calvo, FPFC.

<sup>156</sup> Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Flores del Valle* (Pressbook editado para el estreno de la versión restaurada, Bogotá 2005), 6 .

<sup>157</sup> Carta de Máximo Calvo a los accionistas de Calvo Films, 30/04/1939, en archivo de Máximo Calvo, FPFC.

eran sus dos hijas, Esperanza y Delfina; no podría pedírsele que las pusiera a hacer de drogadictas y prostitutas.

El rodaje se estiró por dos años, mientras Calvo conseguía dinero hipotecando la casa. En ese tiempo, el director se replanteó el tono de la película y posiblemente fue entonces cuando le insertó escenas musicales, que no estaban en el primer guión. Esta acaba siendo una producción bastante determinada por los incidentes relacionados con los actores, sobre todo con Esperanza Calvo, cuyo personaje pasa de ser una figura apenas de contraste en *Flor de un día*, a dominar por completo la cinta exhibiendo sus talentos particulares, como el violín y la declamación. Con esto, y con el orgullo que sentía Calvo por no tener que recurrir a ningún técnico extraño, queda claro que es una producción hecha a pulso por un autor relativamente independiente.

Esta calidad de película “hecha en casa” se manifiesta en varios aspectos técnicos, como señalaron los responsables de la restauración de la cinta: No hay mezcla de sonido; se utiliza un solo micrófono; “el negativo original fue montado uniendo, físicamente, tomas sonoras efectuadas en distintos momentos”. El revelado lo hacía el mismo director a mano, y el encuadre de la cámara no respeta el estándar<sup>158</sup>. Cuando los actores tenían tiempo, filmaban las escenas al aire libre, y luego los primeros planos se hacían en la casa, con una sábana por telón<sup>159</sup>. Además, la película fue remontada varias veces; dos años después del rodaje, se le agregó la escena final. Todo esto da la idea de una producción muy artesanal y

---

<sup>158</sup> Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Flores del Valle (Pressbook)*, 18-21.

poco preocupada por factores industriales.

Sin embargo, esto no quiere decir que no existiera el interés por atraer al público con un espectáculo popular; no en vano había una corrida de toros y varias escenas musicales con canciones conocidas eran publicadas en cancioneros, como “Canoíta”, y músicos de la radio como “Los Millonarios”. Por lo demás, Calvo había querido que la música fuera de Emilio Murillo; pero este se negó<sup>160</sup>.

La distribución fue igual de artesanal y en Bogotá se presentó a mediados de 1943, dos años después de su estreno en Cali. Pero al parecer la taquilla fue suficiente para cubrir la deuda de maquinaria que, según un balance a Mayo 31 de 1941, ascendía a \$23.577.60<sup>161</sup>. Así, no bien terminada *Flores del Valle*, Máximo Calvo ya estaba pensando en su siguiente proyecto, con argumento de Ricardo Nieto (en realidad será de Primitivo Nieto). Calvo habla de la venta de acciones: “varios señores comerciantes y de fuerte capital me han propuesto la compra de casi todas las acciones para engrosar el capital de la compañía”, y de nuevos equipos que pedirían a Estados Unidos: “Tendremos una máquina filmadora automática, la cual imprimirá el sonido al mismo tiempo”<sup>162</sup>. Las cámaras con sonido incorporado que se habían producido alrededor de 1930 sólo seguían usándose para reportaje, ya que para rodaje en estudio era mucho más conveniente registrar el sonido por

---

<sup>159</sup> Aljure y Latorre, "Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)".

<sup>160</sup> González B., "Reconstrucción Cinematográfica Del Director Máximo Calvo En Colombia 1921-1946", 96 .

<sup>161</sup> Máximo Calvo, "Balance General," (Manuscrito, 1941), en archivo de Máximo Calvo, FPFC.

<sup>162</sup> F. Peña Durán, "Con argumento del poeta Ricardo Nieto la "CALVO FILM" hará una nueva película,"

separado y tener más opciones en el montaje y sincronización. El deseo de adquirir una cámara de este estilo no es, entonces, producto de una actualización tecnológica, sino reflejo de la forma individual y autónoma de trabajo que prefería Calvo, pues de este modo él mismo podría controlar el registro sonoro.

El nuevo proyecto, *Castigo del fanfarrón*, está tan ajustado a la novela *Inmolación* de Primitivo Nieto, que en algunos segmentos el guión simplemente remite a las páginas del libro, aunque los créditos citan a René Laneri como argumentista. La realización también se dilató por años, aunque la presencia de un director (Roberto González) y de un sonidista (Antonio José Restrepo) sugiere que la empresa había crecido un poco. Eso no obsta para que la realización sea aún muy artesanal. Es posible que sí llegara la mencionada cámara con sonido sincrónico, pero sólo podía ser usada para primeros planos, que se filmaban “en estudio” (en la casa de los Calvo) contra una sábana. Los planos generales no tienen sonido sincrónico y en uno de ellos puede verse la estructura de madera que sostiene inútilmente un micrófono sobre la escena.

No es claro aún por qué no se exhibió esta película; al parecer fue por disputas con el director o con la compañía, aunque también se ha acusado a los exhibidores de no querer programarla. Máximo Calvo siguió haciendo cortometrajes, pero no volvió a incursionar en el argumental. Su peculiar combinación de capitalismo de sociedad anónima (anónima en teoría, porque todos los accionistas eran conocidos suyos) y producción artesanal pone en evidencia la diversidad de formas de trabajo que podían emerger en contextos similares

---

*Micro* 51, Mayo 3, 1941.

para hacer frente a problemas y expectativas más o menos compartidas, como pueden ser la creación continuada de productos atractivos para el público, que técnicamente estuvieran al nivel de los productos extranjeros, pero fueran distintivos y propios, un “cine nacional”.

Considerando estas cuatro empresas desde la perspectiva de una industria del cine, es posible situarlas en relación con dos ejes: por una parte, el nivel tecnológico alcanzado y, por otra, su integración en el contexto de las industrias culturales. Dos empresas inician su trayectoria con ventaja en cada campo (Ducrane en tecnología, Patria en entretenimiento masivo), y sin embargo al final de sus historias no es evidente que esa inversión inicial las haya impulsado en una dirección coherente: *Sendero de Luz* es tan precaria técnicamente como *Allá en el Trapiche*, y *El sereno de Bogotá* está mucho menos adaptada a las formas de los medios masivos que *Bambucos y corazones*. Cofilma y Calvo Films parten de posiciones aún más desfavorables, comenzando por su ubicación fuera de la capital. Sin embargo, como se explicará en el tercer capítulo, sus estrategias para intentar sobrevivir en un mercado hostil son distintas. Calvo Films, en la persona de Máximo Calvo, es una empresa de corte artesanal que funciona en la escasez mediante el bricolaje, ajustando sus horizontes creativos a los recursos disponibles. En Cofilma, en cambio, Federico Katz tiene un papel de ‘productor creativo’ responsable de conseguir recursos para un proyecto previamente formulado. Por tanto, las ideas no surgen de recursos existentes, sino que intentan predecir el interés de los inversionistas, que a su vez intenta predecir el interés de la audiencia.

Finalmente, las historias de estas empresas están inscritas en un proceso de negociación

entre ambiciones y posibilidades. Aunque el ideal de la industria cinematográfica nacional haya proporcionado el impulso retórico y el modelo a seguir, no hubo un ‘gran plan’ organizando los esfuerzos de los cineastas. Las decisiones efectivas se tomaban sobre el terreno y frente a problemas particulares, frecuentemente imprevisibles. Y, sin embargo, se tomaban con el modelo industrial en el horizonte, naturalizado como la forma ‘profesional’ de hacer cine. El discurso industrialista, aprendido de Hollywood por vía de México y Argentina, sobrevivió inerme a los múltiples fracasos y quiebras que causó en Colombia.

#### **1.4. EL CINE NACIONAL COMO ESTRATEGIA DE PRODUCTOR**

La transición del cine mudo al cine sonoro sirve, en muchas partes del mundo, para reforzar el proceso de distinción de las cinematografías nacionales que empezaba a ser usado por productores y distribuidores como estrategia para legitimar prácticas monopolistas. En este período se implementan en distintos países leyes de “cuota de pantalla”<sup>163</sup> y diversas medidas proteccionistas para favorecer el desarrollo industrial de los cines nacionales, con criterios semejantes a los usados para estimular otras industrias.

La necesidad de legislación que proteja y reglamente el cine hecho en el país es uno de los reclamos más comunes entre los productores y realizadores colombianos de este período.

---

<sup>163</sup> Las leyes de cuota de pantalla establecen la obligación de los exhibidores de programar películas nacionales. En ocasiones se fija un número de días y de salas (por ejemplo, cada sala debe proyectar al menos un día al mes cine nacional, o dos semanas al año), o se fija un porcentaje de las películas exhibidas (por ejemplo, puede exigirse que un 10% de las películas sean nacionales).

La nacionalidad de la película es sin duda el principal argumento que tienen para atraer al público; pero, al mismo tiempo, el público espera encontrar en la película ciertas cualidades “universales”. En este contexto, lo considerado “universal” es el modelo narrativo y formal que se vincula a la forma de producción que se explicó en el primer punto. Es del interés de los productores hacer películas que funcionen en esa intersección entre los estándares internacionales y la afiliación nacional. Omar Méndez, por ejemplo, escribe en 1943:

“Hacer cine no es escribir cuatro barbaridades en un papel para que las repitan de memoria varias personas ante una cámara, actuando en un escenario improvisado, mal vestidas y adoptando posiciones ridículas y cursis, ni hacer cine colombiano es mostrar a esas personas vestidas con trajes típicos, tocando tiple y guitarra, y bailando bambuco y pasillo. Este sentido del nacionalismo es completamente equivocado (...) El cine, como la literatura, como las artes, es universal”<sup>164</sup>

Poco antes, Camilo Correa invitaba a hacer cuentas:

“Vale la pena pensar lo que daría una película nacional - llámela usted "Bambuco", "Maizópolis", "La Vorágine", "Risaralda", "Asistencia y Camas" o como guste, que hartos argumentos autóctonos tenemos *para empezar* - realizada con los adelantos de la técnica moderna, con artistas colombianos y a base de nuestro inexplorado folklore”<sup>165</sup>

Ambas citas expresan la percepción de que el cine nacional manifestaría una tensión entre forma y contenido (“técnica moderna” y folklore, en el texto de Correa) que solo el tiempo y la experiencia lograrían resolver. Se trata al mismo tiempo de una tensión entre estandarización y diferenciación, en donde el reto consiste, las más de las veces, en verter

---

<sup>164</sup> Méndez, ""Ducrane Films" Producirá Cuatro Películas al Año," *El Liberal*, 13/11/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>165</sup> Camilo Correa, "Por un cine nacional," *Temas* 17, Septiembre 1942.

contenidos nacionales en formas internacionales. Este propósito encuentra el problema de que, sin la infraestructura ni la capacitación necesaria, los estándares son inalcanzables. Ante tal situación se presentan dos estrategias: elevar, ante los ojos del público, la importancia relativa de los contenidos y *de la intención* sobre la forma; y buscar maneras de atraer recursos para invertir en infraestructura técnica, bajo el supuesto de que la inversión redundará automáticamente en calidad formal.

En la primera estrategia, lo que cuenta es la actitud patriótica, el esfuerzo y la buena voluntad, por una parte; y por otra, música, paisajes y temas colombianos. Esto lo deja claro la publicidad para *Allá en el Trapiche*: “No es una película más, es la copia fiel de nuestros paisajes, nuestras costumbres y nuestra música típicamente nacional”<sup>166</sup>. Pero en la segunda estrategia no se le habla al público, sino al gobierno y a los posibles inversionistas. Camilo Correa insiste: “no es posible que los capitalistas de la montaña no se atrevan con este renglón industrial que es fuente de fantásticos ingresos siempre que se le explote por lo alto”<sup>167</sup>. El muy leído columnista de *El Tiempo*, Enrique Santos Montejo (Calibán), espera, en 1939, que el Congreso apruebe una ley de cuota de pantalla<sup>168</sup>; Emilia pide que haya una exención de impuestos para los exhibidores que programen cine nacional<sup>169</sup>. En 1942 el Congreso les ofrece una respuesta tímida: La Ley 9.

La Ley 9 de 1942, como se describió en la sección anterior, fue una iniciativa de Oswaldo

---

<sup>166</sup> Publicidad en cartelera de cines de *El Tiempo*, 05/04/1943.

<sup>167</sup> Camilo Correa, "Critiquilla, por EGO," *Micro* 48, Marzo 10, 1941.

<sup>168</sup> Calibán, s.t., *El Tiempo*, 01/04/1939.



Duperly respaldada por su primo, el ministro Arciniegas. La ley fue emitida el 14 de agosto, pero parece que nadie lo hubiera notado; hasta dos años después, se siguen encontrando textos que piden que exista una ley de cine<sup>170</sup>. Este desconocimiento se debe a que la ley sólo fue reglamentada en 1944 (Decreto 1039). En todo caso, es dudoso que la ley hubiese podido tener un efecto importante en el apoyo a la producción durante estos años. Lo que se pedía era, o cuota de pantalla, o estímulos a los exhibidores para pasar cine colombiano; es decir, se identificaba el cuello de botella en el momento de llevar la película a las salas. En cambio, la ley ofrecía exenciones arancelarias para la importación de materia prima; una ayuda mínima y concentrada en la filmación misma.

La ley 9 es una muestra más de la confluencia obligatoria de identidad y estandarización que está contenida en el término “industria cinematográfica nacional”, que es lo que la norma pretende fomentar (nótese que no se habla de “cine nacional”). Por una parte, la ley estipula que, para que una firma pueda acceder a los beneficios propuestos, debe estar compuesta al menos en un 80% por personal colombiano, y producir material “destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales”. Pero, además, se requiere que la empresa produzca y exhiba un pietaje mínimo mensual que se estableció luego en 300 metros, en 35 milímetros, sonoro; la ley exige que la empresa tenga estudios propios. Estos requisitos, en particular la cantidad de producción mensual requerida, establecen un umbral

---

<sup>169</sup> Emilia, "Cine nacional," *El Espectador*, 23/05/1940.

<sup>170</sup> "Noticieros nacionales," *El Tiempo*, 11/05/1940. "Cinematografía colombiana," *El Tiempo*, 23/04/1944. En el álbum de recortes de prensa conservado en el archivo DuCrane en FPFC se encuentran varios artículos sin fuente relacionados con el escándalo de Colombia Films, una supuesta compañía productora en Bogotá que aparentemente habría cometido estafas aprovechando el clima favorable generado por la DuCrane (08/10/1943).

imposible de cumplir para las compañías en este período. El requisito del personal colombiano desestimula la participación de técnicos y directores extranjeros capacitados, que en otros países fue tan importante para el aprendizaje de los cineastas locales.

Hacerse a la definición de “nacional” tampoco era tan sencillo. Los “temas nacionales”, según el decreto 1039, serían juzgados por “el Director de Extensión Cultural o un representante suyo, un miembro de la Academia de Historia, un miembro de la Comisión Nacional del Folclore, designado por ésta, y un miembro de la Sociedad Geográfica de Colombia”<sup>171</sup>. Pero las ideas sobre lo nacional que puedan surgir de una delegación semejante no estaban destinadas a satisfacer a todo el mundo. Como escribía un editorialista de *El Tiempo* en 1939,

“Está muy bien, y nadie lo discute, y todos le batimos palmas, el colombianismo, medido y discreto, y hasta estilizado, en ciertas escenas de folclore. Nos parece admirable que se aprovechen los maravillosos escenarios nacionales, y se trasladen a la pantalla escenas y anécdotas de la vida vernácula. Pero qué difícil labor la de dirigir y encauzar ese trabajo; qué dosis tan alta de buen gusto, de discreción, de sentido de las proporciones, la que se requiere para llevarlo a cabo, sin caer en el ridículo, en la mamarrachada, en la "colombianada" detonante”<sup>172</sup>.

Hacer “un cine colombiano que sea un espectáculo de buen gusto”<sup>173</sup> era una más de las ambiciones. En esos tiempos anteriores a la corrección política, el término “buen gusto” no ocultaba sus connotaciones de clase. En el espinoso tema del gusto aparece una más de las aspiraciones entrecruzadas del cine colombiano: satisfacer al mismo tiempo a la masa y a la

---

<sup>171</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 139 .

<sup>172</sup> "Cine nacional," *El Tiempo*, 25/03/1939.

<sup>173</sup> *Ibid.*

elite, negando a la vez esas diferencias según una ideología conciliadora de clase media para la clase media. Si es cierto que la balanza se inclinó más hacia el lado de la industria, puede conjeturarse que las decisiones relativas a cuestiones de gusto tendían hacia lo popular y lo masivo. Sin embargo, una sombra de culpa, de ilegitimidad, flotaba sobre este cine, siempre un poco avergonzado de sí mismo.

## 2. La industria del entretenimiento y las versiones de lo popular

En su *Historia del cine colombiano*, Hernando Martínez Pardo sostiene que en Colombia no se estableció una producción sostenida durante el período silente porque, mientras que el gusto popular desde 1926 se decidió por el cine estadounidense en oposición al europeo, el cine colombiano siguió alineado con los temas y géneros burgueses que interesaban a la minoría que se soñaba europea<sup>174</sup>. Al pasar a considerar el período del primer sonoro, según Martínez,

“aun dentro de las limitaciones cuantitativas del público potencial y de las salas de proyección, existía la posibilidad de ampliar el público para las películas colombianas. Si no lo logró nuestro cine fue porque le faltaba algo y ese algo era, además de la técnica que alejó a muchos espectadores, una relación más cercana al gusto de la mayoría”<sup>175</sup>

En el primer capítulo se abordó el problema de la técnica, entendiéndolo como una búsqueda de estandarización del producto que permitiera ofrecer un margen de predictibilidad para negociar con inversionistas y exhibidores, además de generar confianza en el espectador. Pero tratándose de películas, no de tornillos, se hace necesario considerar el tema del gusto del público. Hernando Martínez consideraba que el período sonoro empezó bien, porque *Allá en el Trapiche* se ajustaba a los esquemas del gusto popular, “caracterizados por el melodrama cómico, lo folclórico y el costumbrismo”, pero las desviaciones de esta fórmula cayeron “en el histórico estilo mejicano y en el melodrama ya

---

<sup>174</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 59-63 .

<sup>175</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 164 .

pasado de moda”<sup>176</sup>. El historiador atribuye este paso en falso a la actitud “copiadora” que mantuvo el cine colombiano con respecto al mexicano.

Sin embargo, he argumentado antes que el cine mexicano no funcionó como plantilla para copiar exactamente, sino como ejemplo de organización industrial. Para adaptar localmente una premisa internacional vigente en ese momento, como es la de producir para un público masivo, se necesita una forma de leer el contexto que equivale a encontrar, o construir, el gusto popular. Es un ejercicio intuitivo que los productores intentan dominar por ensayo y error, en un momento particularmente confuso, al ser la etapa formativa de una cultura urbana de masas en Colombia. Por tanto, puede argumentarse que la supuesta desviación del gusto popular no es tal, sino una exploración dentro de varias posibilidades abiertas en un campo nuevo e inestable, en donde era muy difícil hacer evaluaciones confiables de las tendencias del público. La aspiración de ser algo distinto a lo que se es, el esnobismo, pero también el populismo y el folclorismo, son factores que introducen distorsiones en la percepción de lo popular masivo que los productores intentan llevar a sus películas.

Esta situación permite que haya distintas definiciones de la cultura popular. Sin entrar en un análisis detallado, es posible hacer referencia, en primer lugar, a unas definiciones fundadas en el deseo. Renán Silva escribe que “la representación folclórica ha sido la representación oficial (estatal y social), legítima y legitimada, de la cultura popular”<sup>177</sup>. En esta definición,

---

<sup>176</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 165 .

<sup>177</sup> Renán Silva, *República liberal, intelectuales y cultura popular* (Medellín: La Carreta Editores, 2005), 21 .

la cultura popular sería la que emana del pueblo, un “pueblo niño” e ingenuo, y es legitimada por los investigadores que la recogen como folclor. Como muestra Silva, es una definición construida desde la elite y fundada en la fantasía de una esencia ahistórica que yace latente en el pueblo. Buena parte del discurso sobre las películas que nos ocupan tendrá un tinte semejante, sobre todo a la hora de elogiar las escenas de baile de bambuco.

Esta definición es muy distinta de la que ha llegado a aceptarse, sobre todo en el medio anglosajón, que asume una dimensión cuantitativa (popular es lo que le gusta a mucha gente, venga de donde venga) y relacionada con los medios de producción (reproducción mecánica, alcance masivo)<sup>178</sup>. Sin embargo, en el momento que nos ocupa, ambas visiones están en activa competencia; un ejemplo entre muchos puede ser este texto de 1940:

"No hay que confundir la música popular, autóctona, fruto del genio de una raza, que sirve a ésta para manifestar noblemente, sinceramente, bellamente, sus más nobles y puros sentimientos: el amor, el dolor, la alegría, el patriotismo, etc., con aquella otra música divulgada por el gramófono y la radio, planta parasitaria que vive de savia ajena, cizaña que crece y se extiende desmesuradamente, robando el espacio artístico que debería ser dedicado a más elevados ideales. Llamar música popular a esta última es sencillamente prostituir el término y proferir una blasfemia artística"<sup>179</sup>

En América Latina, el cine fue un agente crucial, al lado del gramófono y el radio, en la diseminación de esa música “parasitaria”, con ejemplos bien conocidos como los de Agustín Lara y Carlos Gardel. No solo la música viajaba con las películas; el papel del cine mexicano en la educación sentimental de Latinoamérica es el tema de varios textos de

---

<sup>178</sup> John Storey, *An introductory guide to cultural theory and popular culture* (Athens: The University of Georgia Press, 1993), 6 .

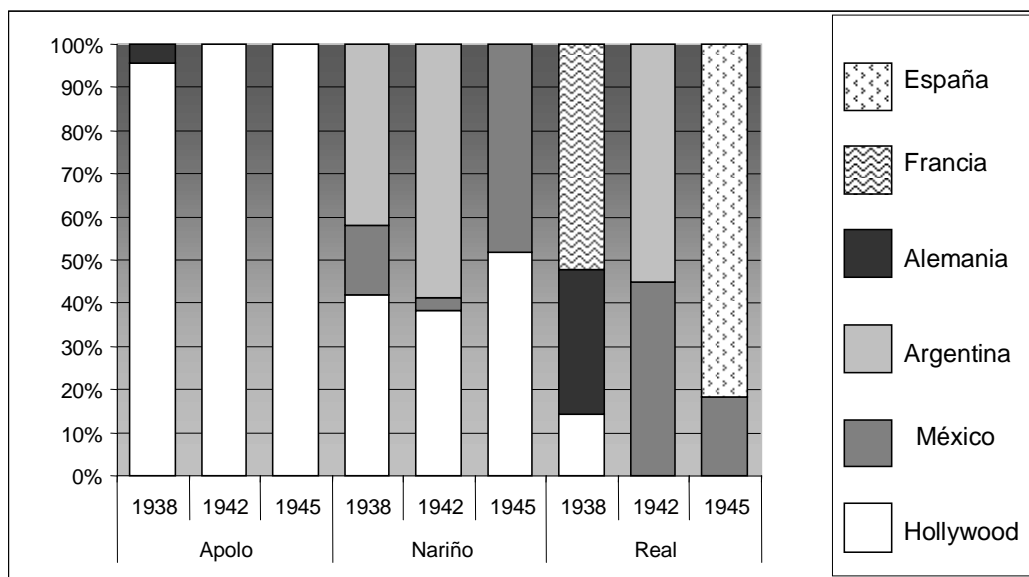
<sup>179</sup> Pedro Sánchez, "Música," *Micro*, 10 Abril 27, 1940.

Carlos Monsiváis<sup>180</sup>. La circulación de canciones, artistas, modismos y modas por medios regidos por intereses comerciales resulta problemática a los ojos de muchos intelectuales, que, como Calibán, dudan no solo de la autenticidad, sino del “buen gusto” de los productos así difundidos. La lucha por la legitimación de la cultura popular está dominada por las diferencias de clase, y la recepción del cine mexicano y argentino es un terreno propicio para observar esta negociación.

Una de las evidencias se encuentra al comparar la programación de los teatros de estreno con la de los teatros de barrio. No es difícil explicar la predominancia del cine en español entre el público de menores ingresos, con tasas más altas de analfabetismo; resulta más interesante observar de qué manera este cine empieza a ganar legitimidad entre otros públicos. Mediante el sencillo ejercicio de considerar la programación durante una semana en tres teatros de Bogotá, puede constatarse que el cine de origen hispano no desplaza al cine norteamericano; el cine argentino desplaza al europeo, y a su vez el mexicano desplaza al argentino, manteniéndose casi uniforme la preponderancia del cine norteamericano.

---

<sup>180</sup> Por ejemplo, Monsiváis y Bonfil, *A través del espejo: El cine mexicano y su público*.



**Figura 1.** Origen de las películas exhibidas en tres teatros de Bogotá en la última semana de Mayo, según tiempo de pantalla aproximado (por número de funciones)

El cine norteamericano que se presenta en el teatro Nariño, ubicado en el barrio Las Cruces y cobrando entre 20 y 30 centavos por la entrada a funciones dobles, es muy distinto del que se presenta en el Apolo, céntrico y cobrando entre \$0.60 y \$1.00. En el primero predominan los seriales, los *westerns* y thrillers viejos; en el segundo, las superproducciones musicales con Fred Astaire o los *biopics* con Gary Cooper. La publicidad es hábil para expresar los ideales estéticos del público de los cines de estreno, justamente por la oposición implícita que plantea frente a otros cines y otros públicos. Así se lee, por ejemplo, en la publicidad para *Holiday*, una película de George Cukor:

“Divertida... sin vulgaridad! Romántica... sin melosidad! Intelectual... pero asimilable! Hecha con todo el arte que pueden exigir los espíritus selectos, pero con la idea primordial de divertir a todos los públicos de todas las latitudes! En el teatro que cuida de su prestigio: Roxy”<sup>181</sup>

<sup>181</sup> "Vivir para gozar (Holiday)," *El Espectador*, 03/05/1939.



Mientras los principales teatros de estreno conservaron esta línea de exhibición, y los teatros de barrio dieron plena entrada al cine mexicano después de que la industria argentina entra en crisis por el bloqueo norteamericano, teatros como el Real expresan otra tendencia. Durante todo el período, el teatro Real mantuvo sus precios, que estaban a la par de los del Apolo y otros teatros de estreno. La guerra no explica de manera satisfactoria la desaparición del cine francés y alemán de sus pantallas, porque era común que se exhibieran películas realizadas años atrás; otros teatros siguieron exhibiendo cintas europeas, aunque no de manera tan consistente.

El caso del teatro Real permite hablar de la caída en desgracia del cine europeo en la opinión de un sector del público. En abril de 1938, Emilia Pardo Umaña, que por ese entonces escribía en *El Espectador* una columna frecuentemente polémica y bastante incisiva, hace una crítica burlona del cine francés que se exhibía en Bogotá, anotando sus clichés pretenciosos que pasan por metáforas y el trillado recurso comercial de darle prestigio a una película citando su fuente literaria y actores de la Comédie Française<sup>182</sup>. Se desata una discusión sobre los méritos del cine francés, de la que se desprende la impresión de que los dramas de infidelidades, cargados de imágenes literarias y pretendidamente artísticos (la semilla de la “tradicción de calidad” que atacaría Truffaut dos décadas más tarde<sup>183</sup>), ya no convencían al público de la clase media y alta intelectual al que se dirigían, aunque aún estuvieran dispuestos a ver películas excepcionales como *La Grande illusion* (*La gran ilusión*, Jean Renoir, 1937).

---

<sup>182</sup> Emilia, "El triángulo francés," *El Espectador*, 26/04/1938.

En esas condiciones, era menos difícil para el cine hispano, en particular para el argentino, conquistar un espacio en la cartelera de los cines de estreno. Llegar a los cines de mayor prestigio (en Bogotá, el Apolo, el Astral, el Lux y el Atenas) era fundamental para su legitimación, porque el público de los distintos circuitos rara vez se mezclaba. Como señala un periodista, quejándose de los altos precios del cine:

"Podrá objetarse que hay entradas de menor precio, para los menos pudientes: esto es absurdo, pues es lógico que un sujeto de alguna categoría - es decir, de clase media - no puede mezclarse buenamente con toda clase de público, por lo cual se ve privado de la mencionada distracción"<sup>184</sup>.

Por otra parte, el solo hecho de presentar las películas en un teatro prestigioso ayudaba a su legitimación; en 1940, Camilo Correa anota que "hay cintas bastante buenas entre las producidas en Argentina y Méjico, faltando solo que se les de categoría con presentaciones en las salas centrales"<sup>185</sup>, y que esto es importante para preparar el terreno para el cine nacional.

No es pues completamente cierto que el cine mexicano dominara el mercado en estos años. Si así hubiera sido, tal vez la estrategia para hacer un cine nacional que pudiera atraer al público habría sido más clara. Pero el cine hispano estaba apenas luchando por su legitimidad: en el texto antes citado Camilo Correa sostenía que "el público tiene la idea de

---

<sup>183</sup> François Truffaut, "Une Certain Tendance du cinéma français" *Cahiers du Cinéma* Enero 1954.

<sup>184</sup> Pedro Valdivia, "Deficiencias de nuestros espectáculos cinematográficos," *Temas* 10, Febrero 1942. Sobre la ansiedad de distinción de la clase media, es muy informativa la tesis de Abel Ricardo López, "'We have everything and we have nothing: Empleados and Middle-Class Identities in Bogotá, Colombia'" (Virginia Polytechnic Institute, 2001). La tesis contiene una bibliografía sobre las clases medias en América Latina, e información sobre los salarios de obreros y empleados en la década de 1940.

<sup>185</sup> Camilo Correa, "Critiquilla (por EGO)," *Micro* 22, Julio 31, 1940.

que todas las cintas hechas en Méjico, Argentina y demás países hispanos son malas”<sup>186</sup>. Aunque como industria fuera un modelo a seguir, estéticamente el cine mexicano no era del todo satisfactorio, al menos para una parte de los productores.

En el intento de convencer a distintos públicos, las películas de los cuarenta ensayan formas de cruzar dos versiones de lo popular. La primera versión (popular es lo que el pueblo ha creado) está cercana a las definiciones de lo nacional y por tanto se vincula al propósito industrial de hacer un cine distintivo, colombiano. La segunda versión (popular es lo que las masas consumen) se vincula con el modelo de producción que se ha adoptado, y que estipula la integración del cine dentro de la industria del entretenimiento, que traspasa las fronteras nacionales. Una salida a la aparente contradicción, con un corolario inesperado, es que las películas intenten ellas mismas contribuir al propósito de popularizar lo nacional. Esto sucede gracias a la estrategia pragmática de acercarse al repertorio “popular” en el primer sentido (es decir, tradicional) echando mano de sus versiones mediatizadas.

Este proceso es particularmente visible en la parte musical de las películas. La música es el aspecto más publicitado de estas películas; no se decidía a la ligera y muchas veces era más importante que el guión mismo. Los temas que se incluyen y los artistas que los interpretan, son indicadores de las distintas estrategias que adoptan las compañías productoras.

---

<sup>186</sup> Ibid.

## 2.1. MÚSICA COLOMBIANA

Algo que salta a la vista es que en todas las películas de las que se puede tener una información suficiente hay por lo menos un bambuco-canción, que aparece a veces en escena de baile, otras en serenata, o simplemente como música incidental. Este género se convierte casi en el emblema de todo el período aunque, como se verá, es equívoco pensar que las diez películas del primer período sonoro no contienen más que bambucos. Si bien en todas las cintas hay presencia de otros géneros musicales nacionales o extranjeros, el bambuco suele figurar en una escena importante y subrayada por la publicidad y la crítica. Valga entonces enumerar rápidamente las piezas centrales de algunas de las películas:

**Flores del Valle:** “Canoita”/ “Bambucos en la canoa”. Cantado por José Antonio Rivera.

**Allá en el Trapiche:** “El guatecano”, de Emilio Murillo, canta el cuarteto de Radio Mundial. Baila Pepe Montoya.

“El trapiche”, de Emilio Murillo, canta el trío Ríos-López

“Ninfa divina”, de José Macías, canta el trío Ríos-López

**Golpe de Gracia:** “Agüitas”, por Elena y Esmeralda

**Sendero de Luz:** “Quiero decirte”, José Antonio Rivera, con Los trovadores de la montaña.

**Antonia Santos:** “Gavota santafereña”, “Una gota de rocío”, arreglo de Alberto Ahumada, cantada por Maruja Yepes.

**Bambucos y corazones:** “El carbonerito”, Emilio Murillo.

Se han listado aquí las canciones que reciben mayor atención, porque por lo general hay muchas otras que simplemente “rellenan” el fondo musical. Sin contar con datos más precisos, a esta lista se puede añadir la presencia de bambuco o pasillo instrumental en la banda sonora de *Castigo del Fanfarrón*, y el nombre de Carlos Vieco como director musical de *La canción de mi tierra*. Está claro entonces que la inclusión de al menos una pieza de bambuco-canción era prioritaria para los productores, así la película no fuera un musical, e independientemente del lugar y tiempo en que se supone ocurre la trama.

Como muestra el trabajo de Carolina Santamaría al comparar la recepción del bambuco, el tango y el bolero en Medellín, la agenda nacionalista que algunos sectores de la clase media urbana defendieron durante la primera mitad del siglo XX, con el bambuco como punta de lanza musical, no logró evitar la proliferación de géneros extranjeros difundidos por los medios masivos<sup>187</sup>. Sin embargo, la fuerza que tenía esa iniciativa fue suficiente para dar forma a los compromisos nacionalistas del cine: ante la necesidad de diferenciar el producto como nacional, la respuesta más inmediata parece ser la de incluir bambucos.

Detrás de esta decisión puede encontrarse la figura del compositor Emilio Murillo (1880-1942). Camilo Correa lo describe como “el primer amigo de los artistas extranjeros que llegan a Bogotá”<sup>188</sup>, y Gabriel Martínez, de Patria Films, cita “el entusiasmo, la voz de aliento del maestro Murillo” como una de las razones que los animaron a seguir adelante

---

<sup>187</sup> Carolina Santamaría, "Bambuco, Tango and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953" (University of Pittsburgh, 2006).

<sup>188</sup> "Emilio Murillo," *Micro* 42, Diciembre 17, 1940.

con sus proyectos cinematográficos a pesar de los obstáculos<sup>189</sup>. Para los chilenos de Patria Films fue sin duda decisiva la influencia de Murillo en su construcción de una imagen musical de Colombia; muy poco tiempo después de haber llegado al país, los “Cuatro Ases” ya habían incorporado piezas colombianas a su repertorio radiofónico<sup>190</sup>. Máximo Calvo también quiso trabajar con Murillo para *Flores del Valle*, pero al parecer el compositor no aceptó; quedó en manos de Oscar Álvarez y José Antonio Rivera remplazarlo para esa producción, bajo la supervisión de otro compositor casi tan famoso como Murillo, Alberto Urdaneta<sup>191</sup>. La muerte de Murillo en 1942 impidió que colaborara en nuevos proyectos; pero sus composiciones siguieron apareciendo.

Emilio Murillo tenía una posición muy discutida sobre lo que debía ser la música nacional, pero era también una posición que le permitía estar bastante cerca de las intenciones que se han descrito en relación con el cine. Murillo era un incansable propagandista de la música nacional, más exactamente de la “música popular nacional” por contraste con la música académica defendida por Guillermo Uribe Holguín<sup>192</sup>. Esta categoría privilegiaba el pasillo y el bambuco, géneros andinos que disfrutarían de un dudoso resurgimiento con su divulgación, en la década de 1930, en radio (sobre todo mediante la figura del “dueto bambuquero” y de grupos como los Cuatro Ases, que tocaban un variado repertorio hispanoamericano) y en discos.

---

<sup>189</sup> de Olid, "Odisea de los Cuatro Ases," *El Tiempo*, 09/04/1943.

<sup>190</sup> Camilo Correa, "No hay típicos," *Micro* 3, Marzo 7, 1940.

<sup>191</sup> González B., "Reconstrucción Cinematográfica Del Director Máximo Calvo En Colombia 1921-1946", 96 .

<sup>192</sup> Jaime Cortés, *La Música nacional popular colombiana en La colección Mundo al día (1924-1938)*

El bambuco que llegó a la radio, los discos y el cine fue ante todo el bambuco-canción, una forma urbana más o menos estandarizada que poco tenía que ver con las supuestas raíces campesinas o incluso indígenas que se le atribuían. Este aparece de forma más evidente representado por el dueto o trío bambuquero que da una serenata: tal es el caso en *Flores del Valle* (Dueto “Los millonarios”, quienes están caracterizados como peones de la hacienda de las protagonistas), *Allá en el Trapiche* (Trío Ríos-López interpretando “Ninfa divina”), *Golpe de Gracia* (Elena y Esmeralda) y *Sendero de luz* (Hermanas Chávez, aunque para ser precisos interpretan un torbellino de Jorge Áñez).

Otra forma en la que aparece el bambuco es como escena de danza, aunque por lo general sigue tratándose del mismo bambuco-canción. Fue muy celebrada la escena de *Allá en el Trapiche* en la que Pepe Montoya baila “El Guatecano”<sup>193</sup>; en *Flores del Valle* y *Bambucos y corazones* también hay escenas semejantes, con varias parejas coordinadas. Finalmente, en las bandas sonoras se usan bambucos y pasillos instrumentales, mucho más difíciles de identificar, que habían sido grabados en discos (las escenas de serenatas en general son hechas con sonido directo). En todos los casos, el bambuco está asociado al medio rural y a los campesinos.

Es muy importante anotar que, con la excepción de *Flores del Valle*, no son los protagonistas de las películas los que cantan o bailan el bambuco. En *Allá en el Trapiche*,

---

(Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004), 54 .

<sup>193</sup>“Allá en el Trapiche,” *El Tiempo*, 23/03/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

por ejemplo, son los jornaleros campesinos que trabajan para Leonardo ('Tocayo' Ceballos) los que organizan una fiesta de cosecha; en *Bambucos y corazones* son el 'Indio' Nicéforo y su mujer quienes celebran el bautizo de una hija. En *Flores del Valle* el rol social del bambuco queda expuesto claramente: los trabajadores de la hacienda lo bailan en honor a la familia del patrón, pero más adelante Rosa, la protagonista, lo baila en un club de Cali como parte de su "presentación en sociedad". Siguiendo el tema, o más bien la moraleja, de la película, en la cual Rosa demuestra la virtud de la gente del campo y debe soportar el desprecio de la alta sociedad, el bambuco se asocia con su personaje para reforzar su identidad campesina.

El bambuco sirve entonces para representar, por metonimia, una versión idealizada del campo que no es muy distinta a la que presenta la comedia ranchera mexicana; pero lo que resulta interesante es que se toca y se baila para alguien que viene de afuera. En el cine colombiano hay una tensión entre lo urbano y lo rural en donde ya dentro de la película el campo – y el campesino – tiende a ser un espectáculo para la contemplación del forastero, o, en las dos películas de Máximo Calvo, el último bastión de la virtud cristiana frente a las deletéreas costumbres urbanas y modernas. No se dice nada nuevo si se afirma que el campo se asocia con tradición y la ciudad con modernidad; sin embargo, vale la pena repetirlo en relación con la función del bambuco en estas películas.

Algo muy distinto sucede con otros géneros musicales colombianos que figuran de manera importante en estas películas. La música de la costa Caribe estaba en pleno proceso de conquista del interior del país, venciendo una fuerte oposición enraizada en el racismo, que



temía a la sensualidad menos disimulada que supuestamente afluía en bailes como el porro y la cumbia<sup>194</sup>. Entre las películas que nos ocupan, se encuentran las siguientes piezas:

**GOLPE DE GRACIA:** “Porro Bogotá”, Luis C. Mayer, con la orquesta de Francisco Crisancho. Bailan José Perea Mosquera y Elsa Zubiría.

**ANTONIA SANTOS:** “Queja del boga” de José Barros, interpretado por el compositor y coro.

**BAMBUCOS Y CORAZONES:** “Prende la vela” de Lucho Bermúdez.

Patria Films adopta pronto la música tropical, lo cual da cuenta de su atención a las modas de la radio y el entretenimiento urbano. La máscara de la comedia les permitía ser irreverentes con algunas rigideces de la tradición, y es en *Bambucos y corazones* en donde más claramente se ponen del lado de la modernidad. Aunque muy poco ha sobrevivido de esta película, en el guión se encuentran escenas como esta:

Isidora – “Sólo de pensar, Roberto aquí... Un hombre que va a cabaret y baila porro y conga sueltos...” (*se persigna*).

Cirineo – “Bailar Porro?... Qué inmoralidad... Sobre todo aquello de Santa Marta tiene tren, es de una audacia inusitada...”

*Se hace un oscuro.*

Escena 41. La cámara abre su foco sobre las manos del Bongosero que toca y retoca los repiques iniciales del porro *Enciende la vela* del Maestro Bermúdez. La cámara se va retirando poco a poco y va dejando ver paulatinamente una orquesta costeña pura, que toca en un gran cabaret, donde bailan muchas parejas”<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Para un estudio detallado sobre la difusión de la música de la costa atlántica en el interior del país, y los asuntos raciales que movilizaba, vale la pena consultar el influyente trabajo de Peter Wade (Peter Wade, *Music, Race, & Nation: Música Tropical in Colombia* (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 2000).)

<sup>195</sup> Gabriel Martínez, guión de *Bambucos y Corazones* (1945), manuscrito conservado en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Es fácil saber de qué lado están las simpatías de los realizadores. Por otra parte, por las fechas en que se hizo *Bambucos y corazones*, Lily Álvarez compartía escenario con Lucho Bermúdez, Matilde Díaz, José Barros y Carmen Pernet en el espectáculo *Música maestro*, de la compañía de revistas Ra-ta-plán, dirigido por el incansable Gabriel Martínez<sup>196</sup>. Todas estas alianzas habían sido forjadas en los estudios de la radio comercial y no hay mejor ejemplo del funcionamiento de este sistema que esa extraña película que fue *Golpe de Gracia*.

## 2.2. LA RADIO COMERCIAL

*Golpe de Gracia* es quizás la película en la cual la Ducrane alcanza la perfección de su lógica industrial. La premisa no podía ser más sencilla: una tenue historia de amor que involucraba a un locutor de radio ('Tocayo' Ceballos) serviría de enlace entre cuatro segmentos musicales que montarían las principales emisoras comerciales de Bogotá. Las emisoras pagaban casi todos los gastos y disponían de a rollo y medio cada una. Los números musicales eran variados y, entre uno y otro, aparecía Andrés Pardo Tovar para informar al público de la transición<sup>197</sup>. Si Patria Films incursionaba en el teatro de variedades filmado, Ducrane daba un paso más allá: la radio filmada. Muchas de las locaciones eran los mismos estudios de las emisoras, lo cual facilitaba el registro de sonido, pero inmovilizaba aún más la cámara. Era un sacrificio que bien valía hacer, ya que el éxito

---

<sup>196</sup> "La Compañía de Revistas RATAPLAN," *El Liberal*, 07/08/1945.

quedaba garantizado por la popularidad de los artistas que aparecerían. No es raro que entre los patrocinadores figurara también la Casa del Radio J. Glottman, principal distribuidor de aparatos receptores en la ciudad. Según una serie de notas publicadas por el periódico *El Liberal* durante el rodaje (entre diciembre de 1943 y febrero de 1944), en la cinta participaron:

**Emisora Nueva Granada:** Montaba un número musical colombiano, con Elena y Esmeralda y “una magnífica orquesta en traje de calentanos”<sup>198</sup>. La Nueva Granada era, según la “Grande encuesta popular” hecha por *El Espectador* en 1941, la segunda emisora preferida de los lectores del diario, después de la Radio Nacional (que solía ser tachada de elitista). En ella trabajaban Rozo Contreras y José María Tena, por lo que era una opción sensata para hacer el número colombiano.

**La Voz de Bogotá:** Si bien no queda claro qué número montaría esta emisora, su programación habitual privilegiaba la músicaailable (orquestas de Russ Morgan, Xavier Cougat, Jimmy Dorsey, etc.) por lo que es posible que hayan sido los encargados de la escena “costeña”, con Luis C. Mayer y José Perea.

**Emisora Sur-América:** Presentaba un número “de ambiente argentino”: una “Milonga” y una “Chacarera de mi amor”, originales para la película, tal vez compuestas por José María Tena, quien figuraba como director musical y habría compuesto gran parte de los temas. Las cantantes eran Rosita Castillo y la española Celeste Grijó.

**Radio Continental:** Dirigida por Hernando Vega Escobar. Harían un número “de ambiente

---

<sup>197</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 1987.

cubano”; al parecer montaron un *night-club* con la orquesta del maestro Cristancho, en el que se presentaban algunos boleros cantados por Oscar García.

Una ausencia conspicua aquí es la de la emisora La Voz de la Víctor. Es una evidencia del distanciamiento entre la Ducrane Films y la compañía Álvarez Sierra, que trabajaba para dicha emisora. Pero con las emisoras incluidas y sus respectivos números, se tiene un panorama bastante representativo de la actividad musical mediática en Bogotá. Tango, bolero, porro, bambuco; fuera de eso, en la película actuaban ‘Tocayo’ Ceballos y Hernando Vega y había un duelo de esgrima. ¿Qué más se podía pedir?

No sólo para los números musicales dependía el cine de la radio. Los actores, en su mayoría, venían también de ese medio, aunque era frecuente que alternaran con la presentación en escenarios; pero la asociación del cine fue con el teatro cómico o las revistas, no con el teatro más académico, como el que apoyaba el Ministerio de Educación<sup>199</sup>. En suma, el contacto del cine con la música y con el teatro fue a través de la radio y, específicamente, de la radio comercial; la Radio Nacional tuvo muy poco que ver con todo el proceso. Los productores, al escoger actores y músicos, intentaron capitalizar éxitos de la radio; prefirieron popularidad a prestigio, como se evidencia en los casos de ‘Tocayo’ Ceballos y ‘el indio Nicéforo’ (Pedro Revollo).

---

<sup>198</sup> "Ducrane Films habla para 'Margen'," *Margen, órgano del 4º año de Bachillerato, A. M. de R.*, I, 2 Mayo, 1944 [Archivo Ducrane FPFC].

<sup>199</sup> Darío Achury Valenzuela, "Qué se está haciendo por la cultura Colombiana," *Sábado*, Septiembre 4, 1943 p.3.

Pompilio ‘Tocayo’ Ceballos era un humorista radial muy conocido, pero poco apreciado por los guardianes de la moral y el buen gusto. En 1940 se había visto envuelto en una polémica por haberse referido en público a Jesucristo como “el único guapo de película que ha muerto durante la obra”. Este chiste le habría costado su programa en la Voz de Colombia, cuyo administrador consideró que “sus procederes en la Hora Simpatía no estuvieron de acuerdo con nuestros sentimientos católicos y nuestro respeto a la sociedad”<sup>200</sup>. El programa, no obstante, volvió a aparecer en la Nueva Granada y seguramente no amedrentó; tras el estreno de *Allá en el Trapiche*, Omar Méndez acusaba a ‘Tocayo’ de tener “una marcada tendencia a la vulgaridad”<sup>201</sup>; razón suficiente para que obtuviera un papel en la siguiente producción Ducrane (*Golpe de Gracia*).

En cuanto a Pedro Revollo, ‘el indio Nicéforo’, Camilo Correa tenía la siguiente opinión: “es el mayor exponente de la vulgaridad humorística radial; sus programas dejan sentir de cuerpo entero la ignorancia del "artista", aparte de relieves la ausencia total de ingenio para este difícil género artístico. Entendemos que el señor Revollo es algo así como un ídolo de la sintonía gruesa en la capital de la República y poblaciones de esos lados. Qué lastima.<sup>202</sup>”. Bien distinto pensaba Gabriel Martínez, quien lo convocó para *Bambucos y corazones*:

“Yo tengo fe que Nicéforo pueda llegar a convertirse en la estrella popular de Colombia, como lo fue por los micrófonos hace algunos años. Fue el primero que llevó con propiedad al escenario los tipos populares del país y El Indio

---

<sup>200</sup> La polémica en torno a Ceballos mantiene ocupados a los redactores de *Micro*, entre Diciembre de 1940 y Febrero de 1941.

<sup>201</sup> Méndez, Omar. "Puntos De Vista." *El Liberal*, 17/04/1943 [Archivo Ducrane FPFC]

<sup>202</sup> Camilo Correa, "Tuti-Fruti: Nicéforo," *Micro* 48, Marzo 10, 1941.

Nicéforo puede ser lo que fue en México Chaflán, y lo que es Sandrino en Argentina”<sup>203</sup>.

Estos ejemplos ponen en evidencia dos fenómenos. Primero, que a diferencia de lo que sostiene Martínez Pardo, al menos dos casas productoras (Ducrane y Patria) hacían lo que podían por perseguir el “gusto popular”, aunque con eso se granjearan el desprecio de otros sectores del público. Segundo, sus percepciones de lo que era ese gusto popular estaban formadas casi exclusivamente por experiencias del medio radial. En cuanto a las otras dos empresas, su relación más tangencial con la radio se deriva simplemente de que sus miembros no trabajaban en dicho medio. No tenían entonces tan afinados los mecanismos para identificar tendencias y modas, pero aún así tomaban pistas de la misma fuente, la radio, como es evidente en las selecciones musicales.

### **2.3. MÚSICA INTERNACIONAL**

La obediencia al mandato de lo popular hacía imposible que los contenidos musicales de las películas se restringieran a los géneros nacionales, así esta definición se hubiera ampliado ya hasta acoger a la música de la costa. En ese momento, seguir el “gusto popular” implicaba distanciarse de la idea nacionalista de lo popular como tradicional y exigía atención a las tendencias de consumo cultural en un contexto en que productos de muy distintas procedencias competían en el mercado.

---

<sup>203</sup> "Una Superación del Cine Nacional es la Cinta Bambucos y Corazones," *El Tiempo*, 06/05/1945.

Los primeros instantes del cine sonoro colombiano expresan esa contradicción. En *Flores del Valle*, después de unos joviales acordes de tiple que van sobre los títulos, la película arranca con un pasodoble sobre una escena ganadera. *Allá en el Trapiche* comienza igualmente con un bambuco instrumental sobre los títulos, pero la primera escena muestra a Maruja Yepes cantando un bolero. Desde el primer momento se establece la línea que seguirá Máximo Calvo en su película pionera y en *Castigo del fanfarrón*; igualmente, se promete la abundancia de boleros en las cintas de Ducrane y Patria.

No es sorprendente que las dos películas de la Calvo Film Company contengan un porcentaje importante de música española o “de sabor español”. Entre los documentos del archivo de Máximo Calvo se encuentra una partitura impresa por H. Conti en Bogotá en 1939, de la canción “Los piconeros”, que era el tema central de la famosa película *Carmen la de Triana*, con Imperio Argentina. En su momento, Víctor Mallarino había elogiado la película (producida en los estudios de la UFA en Alemania) como “la más alta expresión del cine hablado en español”, destacando “las canciones de Imperio Argentina, la música de fondo [y] las fotografías bellísimas y sugerentes”<sup>204</sup>. Sin duda la melodía que se repite una y otra vez durante todas las escenas de Flores del Valle en donde aparezcan vacas recibe algo de inspiración del popular tema de Carmen.

Considerando los estrechos vínculos entre cine y radio que se explicaron antes, tampoco

---

<sup>204</sup> Víctor Mallarino, "Carmen la de Triana," *El Tiempo*, 15/05/1939.

debería ser sorprendente la abundancia de boleros. Más que sorprendente, resulta sintomática, sobre todo porque en los dos años que separan *Allá en el Trapiche* de *Bambucos y corazones* el bolero tiene que ceder mucho terreno ante la creciente aceptación de la música de la costa atlántica colombiana. Sin embargo, bolero y porro están del mismo lado. En *Allá en el Trapiche*, la escena de bolero tiene lugar en un barco en el que los protagonistas viajan de Nueva York a Barranquilla; en *Bambucos y corazones*, se canta en el mismo cabaret de la escena de “Prende la vela”. En *Golpe de Gracia* el número de bolero también se ambienta en un cabaret. Aquí vale recordar que durante estos años empieza a formarse en el cine mexicano el género de “cabareteras”, que aunque con temas muy distintos apela a este tipo de locaciones.

En las películas se hacen explícitas las connotaciones de cosmopolitismo de este género musical, así como su estatus cuidadosamente balanceado entre lo convencional y lo progresista, como plantea Carolina Santamaría<sup>205</sup>. Es además un género asociado con el medio urbano y la clase media o alta, la clientela elegante de los cabarets con grandes orquestas, que con su consumo musical marca una aguda diferencia con respecto a la fiesta campesina del bambuco. Esas connotaciones de clase obligan a notar que el tango está subrepresentado en la banda sonora de las películas (apenas figura en *Golpe de Gracia*) y la ranchera está ausente del todo. Si fuese cierto que el cine colombiano de esta década no es más que una copia del cine mexicano, ¿cómo explicar la ausencia de la ranchera?

---

<sup>205</sup> Santamaría, "Bambuco, Tango and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953", 176 .



Aceptando, como afirma Santamaría, que en el cine mexicano “la ranchera encarnaba las tradiciones rurales mexicanas, y el bolero y otros géneros urbanos representaban el estilo y la sofisticación”<sup>206</sup>, entonces es posible afirmar que el bambuco toma un lugar análogo al de la ranchera. Pero aunque el campo en las películas colombianas sea idealizado, sólo Máximo Calvo lo mira con nostalgia; no en vano es el director de edad más avanzada entre los realizadores de la época. En los demás casos (*Anarkos* podría ser otra excepción, pero es imposible saberlo) la vida campesina y el bambuco se celebran de palabra, pero se miran con condescendencia. Pertenecen a personajes secundarios y subordinados; peones y jornaleros, en una tradición que ya estaba presente en el período mudo, en *Alma Provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1925). Si el bambuco sirve para identificar a la clase trabajadora campesina, la ranchera (y en cierta medida el tango) ya no tiene ningún papel que jugar, a diferencia de otros géneros internacionales como el bolero, que se usa como marca de la clase media emergente y moderna. El vacío musical corresponde además a otra ausencia: la clase trabajadora urbana, que hasta donde sabemos no aparece por ninguna parte en estas películas.

Finalmente, hay que recordar que las películas también están llenas de selecciones de música brillante, trozos conocidos de operas y vales. En una cinta como *Castigo del Fanfarrón* casi no hay un instante de silencio; cuando el diálogo se detiene, siempre hay música, y muchas veces es este tipo de música más bien neutra, sin intenciones narrativas. Sin embargo, también hay escenas en que se emplea esta música (difícil de identificar ya

---

<sup>206</sup> Ibid., 159 .

que probablemente se sacaba de discos o de otras películas) como música incidental, es decir, con cierta intención dramática. Las escenas de persecuciones, tanto en *Allá en el Trapiche* como en *Sendero de Luz* y *Castigo del fanfarrón* llevan este tipo de acompañamiento convencional. A veces esta musicalización facilista resulta problemática, como sucede en la primera escena de *Sendero de Luz*, que muestra una recua de mulas avanzando por una trocha y añade un fondo musical que, según Oswaldo Duperly, no solo era Beethoven, sino que era ridículo<sup>207</sup>.

Así, entre las convenciones de representación nacionalista, el afán por repetir los éxitos de la radio, y los clichés del lenguaje fílmico internacional, las películas presentan el salpicón de géneros que es característico de la música popular. Las películas están llenas de música, incluso cuando en sí mismas no son “musicales” y ni siquiera tienen escenas de baile o serenata, como *Castigo del fanfarrón*. Pero aunque la intención general de los realizadores fuera alcanzar a un público mayoritario recurriendo a estrategias de probada popularidad en otros medios, su percepción del público estaba mediada por maneras contradictorias de entender lo popular. Considerando el papel del bambuco en muchas de las películas, es posible argumentar que la noción de lo popular-nacional es asociada con el campesinado y opuesta a una cultura popular-transnacional asociada con la clase media urbana y asociada con la música tropical, incluyendo el bolero. La música expresa una tensión entre tradición inventada y modernidad deseada que tiene también otras consecuencias para las construcciones narrativas, como se verá en el siguiente capítulo.

---

<sup>207</sup> Aljure y Latorre, "Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)".

### 3. Géneros, ciclos y argumentos

Las opciones formales que los cineastas de la década de 1940 podían emplear estaban muy limitadas por restricciones materiales: falta de equipos, electricidad deficiente, tecnología sonora precaria y escasez de película. Por otra parte, su rango de actores y músicos también estaba circunscrito, aunque no de manera tan estricta, al medio radial, que trasladaba sus prácticas, intereses y modas a las películas. Sin embargo, estas condiciones demarcan un campo aún amplio de posibilidades narrativas y genéricas, por lo cual todavía es necesario indagar más sobre las razones que motivaron las decisiones de las productoras a la hora de escoger un tema o un género para su próxima película.

En consonancia con sus prácticas empresariales, durante este período las productoras colombianas intentan desarrollar una incipiente forma de división del trabajo propia del *studio system*, en la cual cada estudio tiende a especializarse en ciertos géneros y monopolizarlos. En Hollywood, como explica Rick Altman, este fue un proceso gradual y contradictorio en el cual los grandes estudios (las *majors*) identificaban en sus películas los elementos que atraían al público y los repetían con modificaciones en producciones subsiguientes, creando no géneros sino ‘ciclos’ (en torno a una estrella, una atmósfera, ciertas formas narrativas). Por su parte, las productoras más pequeñas trataban de aprovechar estos ciclos y convertirlos en géneros, utilizando los elementos exitosos que no

fueran propiedad exclusiva de un estudio<sup>208</sup>. Así, hay dos formas distintas de crear predictibilidad para una serie de producciones en términos narrativos: aprovechar lo que la empresa tiene y las demás no (por ejemplo una actriz famosa), para crear ciclos; o aprovechar estructuras ya creadas y trabajar dentro de un marco genérico.

En Colombia las cuatro empresas ponen en juego ambas estrategias de manera alternada y más bien inconsecuente. No obstante, entre ellas cabe distinguir dos puntos de partida diferentes, por lo que la misma cadena lógica produce resultados distintos para cada caso. Estos dos puntos de partida determinan las “fortalezas” o el capital con el que entra cada compañía en el juego, así: Ducrane y Cofilma tienen cierta pericia técnica (Brückner y Katz, respectivamente), pero no tienen guiones propios ni personal artístico. En esencia son un equipo de registro (no en vano ambas empresas se inician en el documental) que se ‘adhiera’ de manera temporal a un montaje dramático y musical controlado por otras personas. Así, sus elecciones genéricas son menos significativas y se podría hablar de un ‘estilo oportunista’. Por su parte, Patria Films es un grupo de actores que escribe sus propios guiones, pero tiene que buscar el apoyo de técnicos de otros estudios. La empresa de Máximo Calvo es un caso aparte, pero está más cercana a Patria Films en el sentido en que las elecciones narrativas no se toman por oportunismo ni por asociación con un grupo de actores, sino que corresponden a los intereses del autor, que es a la vez guionista, técnico y director.

---

<sup>208</sup> Altman, *Los géneros cinematográficos*.

### 3.1. LOS DOCUMENTALISTAS VERSÁTILES

Como se expuso en el primer capítulo, hasta 1942 la DuCrane Films era una empresa de documentales publicitarios, y bajo esa premisa la había fundado Oswaldo Duperly. Hans Brückner tenía una carrera principalmente como documentalista. Es por tanto mérito de la compañía radioteatral Álvarez-Sierra el haber convencido a la junta directiva de entrar en coproducción para *Allá en el Trapiche*; los actores chilenos no tenían ningún capital, pero ofrecían como garantía el reconocimiento del público y el apoyo de Emilio Murillo. Así, en el primer experimento se encuentran condensadas las tres fuerzas que se desplegarán en el resto del período: Una empresa de documentales que aprovecha su “fortaleza”, el equipo de registro; una compañía de radioteatro que aprovecha sus actores y sus contactos en el medio, además de su experiencia en comedia; y un marco genérico con referentes internacionales, la comedia musical.

La trama de *Allá en el Trapiche* es un dispositivo inteligente que permite la confluencia de las tres fuerzas. Plantea una historia de amor entre dos jóvenes cosmopolitas pero en “tierra caliente” colombiana, lo que permite construir a Lily Álvarez y ‘Tocayo’ Ceballos como estrellas con cierto *glamour* pero con rasgos nacionales identificables. Esta historia coincide además con uno de los mecanismos que Altman señala en el funcionamiento narrativo de los géneros: la lógica del género provoca rupturas con el orden social establecido, que generan la tensión de la trama y el placer del espectador, pero que se

resuelven al fin con una vuelta enfática al orden<sup>209</sup>. En este caso, el romance entre los protagonistas contraría los designios familiares, ya que Dorita (Lily Álvarez) estaba comprometida por su padre desde niña para casarse con el hijo de un “rico ganadero de Montería” al cual no conoce. Esta oposición es lo que pone en movimiento la serie de enredos que constituyen la comedia, con otras rupturas al orden como un secuestro y algunos chistes homoeróticos.

Los Álvarez-Sierra montaban a diario episodios cómicos para su programa en la Voz de la Víctor, y también presentaban comedias, variedades y teatro para niños en escenarios como el Teatro Municipal. Por tanto, estaban más que familiarizados con las convenciones del género, que suelen incluir un matrimonio al final. Así, en *Allá en el Trapiche* se descubre al fin que el enamorado de Dorita es también su prometido oficial, con lo cual queda legitimado el romance y pueden casarse. Sin embargo, en un principio el guión no resolvía este asunto de manera tan tranquilizadora, ya que existía efectivamente otro prometido, Domingo, y Dorita planteaba una oposición más directa al poder paterno, con frases como:

“¡Pero papá... Estimo que ni soy un mueble, para hacer lo que quieran, ni una muñeca, para mandarme querer a un hombre a quien no conozco (...) Soy mayor de edad. Tengo corazón, ambiciones y una vida que no puedo sacrificar a un compromiso estúpido, contraído hace muchos años, cuando los hijos eran propiedad absoluta de los padres (*Altanera*) Hoy, la vida ha cambiado”<sup>210</sup>

En correcciones muy tempranas al guión, todavía por Gabriel Martínez (antes de que

---

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> Gabriel Martínez, *Allá en el Trapiche* (Guión mecanografiado). Conservado en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Roberto Saa Silva entrara para modificar y filmar el final), Domingo deja de ser el prometido real y se convierte en un simple acreedor de una hipoteca. En el guión original, el enredo se resuelve con un telegrama del cual no se revela el contenido, pero que permite a Leonardo casarse con Dorita; así, es plausible que Leonardo no supiera de su derecho. En el final filmado por Saa Silva, Leonardo confiesa que sí sabía que era el prometido, pero quería conocer a Dorita antes de casarse, lo cual vuelve inverosímiles las situaciones anteriores (el rapto del presunto prometido, por ejemplo). Así, la modificación introducida por Saa Silva es incoherente con la narración y deja muchos cabos sueltos, pero legitima con más fuerza el romance, ya que desde el principio Leonardo sabía que estaba en su derecho de cortejar a Dorita. Esta es una instancia en donde las intenciones del autor del guión y las tendencias de los actores (recordemos la irreverencia de ‘Tocayo’ Ceballos frente a temas sexuales y religiosos) deben ser negociadas con la estructura del género y sus implicaciones ideológicas.

Por otra parte, la trama de *Allá en el Trapiche* también crea oportunidades para el despliegue de la experiencia de la Ducrane en la realización de documentales, y de la atracción de los Duperly y los Crane hacia los aparatos motorizados: barcos, aviones y automóviles. El viaje por mar y la llegada a Barranquilla permiten incluir planos presuntamente sobrantes de varios documentales Ducrane. El viaje en avión se convierte en un homenaje de 26 planos a Avianca, y el desplazamiento por carretera hasta la finca de Dorita no solo permite incluir el Salto del Tequendama y otros paisajes notables, sino también mostrar a un flamante automóvil convertible desafiando las carreteras sin pavimentar y bordeadas de selva.

Con estos elementos los Álvarez-Sierra lograron convencer a la Ducrane de la conveniencia del proyecto y de ahí en adelante se hicieron cargo. La película fue un éxito de taquilla, pero la fórmula no podía ya repetirse, porque la Ducrane no estuvo satisfecha con el trabajo de los chilenos; Oswaldo Duperly más tarde diría que “lo malo era la actuación. Teatral, porque los chilenos actuaban así, para teatro”<sup>211</sup>, opinión tal vez influenciada por el crítico Omar Méndez, quien había señalado en su momento la “afectación” de la voz de Lily y la “vulgaridad” de Ceballos<sup>212</sup>. Así, la junta de Ducrane decidió que no seguirían “haciendo largometrajes con actores sin experiencia”<sup>213</sup> – desconociendo la larga trayectoria de los Álvarez-Sierra. Sin embargo, no era fácil encontrar tales actores; de nuevo la búsqueda los llevó a pensar en la radio.

*Golpe de Gracia* aprovecha la vinculación, desde la etapa de los cortos documentales, de Andrés Pardo Tovar como director musical, lo que permite darle más protagonismo a la música (que había sido elogiada por los comentaristas de *Allá en el Trapiche*) saliendo del ámbito costumbrista (que para algunos críticos resultaba demasiado “mexicano”). En la creación de *Golpe de Gracia* no solo se aprovechan los recursos humanos y técnicos de la Ducrane, sino que la crítica funcionó como retroalimentación. Por otra parte, *Golpe de Gracia* se rueda al mismo tiempo que *Antonia Santos* de Patria Films; para ambas empresas es claro que el mercado nacional es demasiado pequeño como para dividirlo, y resulta más

---

<sup>211</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 12 .

<sup>212</sup> Méndez, "Puntos de vista," *El Liberal*, 17/04/1943 [Archivo Ducrane FPFC]

<sup>213</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 13 .



conveniente ofrecer dos opciones bien diferenciadas que no se anulen. Así, *Golpe de Gracia*, que es la película más apreciada por Oswaldo Duperly entre las cuatro que hizo la Ducrane, expresa las características que su empresa empezaba a desarrollar.

*Golpe de Gracia* es la primera película descrita explícitamente en términos genéricos por la publicidad: “comedia musical”. Su campaña de expectativa es muy dicente: “Una comedia musical producida por Ducrane Films de Bogotá. Una película netamente colombiana” (Fig. 2) Se usa un señuelo genérico, pero se comunica también la idea de que es una película “Ducrane”. Seguramente por la experiencia anterior de sus dueños como empresarios, esta productora será la más hábil e insistente a la hora de venderse como marca; incluso empiezan a utilizar un logo con un escudo, cosa que ninguna de las otras productoras hace. Y la tercera idea es que es una película “netamente colombiana”, otro señuelo recurrente para atraer al público, pero también una respuesta a los que vieron “mexicana” a *Allá en el Trapiche* y una oposición a los chilenos de Patria Films.



Figura 2. Campaña de expectativa para *Golpe de Gracia*. *El Tiempo*, Abril 12 de 1944.

Si a algunos la trama de *Allá en el Trapiche* les había parecido apenas una excusa, la de *Golpe de Gracia* era mucho más tenue, aunque según algunas fuentes habría sido obra del dramaturgo Rafael Guizado<sup>214</sup>. ‘Tocayo’ Ceballos encarnaba a un locutor de radio que había perdido su trabajo al ser acusado del robo sufrido por el personaje de Sofía Hernández. Después de salir de la cárcel, participaba junto con su amigo – interpretado por Hernando Vega – en un concurso para recuperar su empleo. El concurso al parecer consistía de una serie de números musicales y dramáticos (porque había al menos una escena en tiempos de la Colonia, con espadachines). Quizás una clasificación más útil es la que ofrece Camilo Correa<sup>215</sup>: *Astracanada*, que, según la Real Academia, es una “farsa teatral disparatada y chabacana”<sup>216</sup>.

La trama resultó, según un crítico, “un tanto ingenua y a ratos inverosímil”<sup>217</sup>; pero los números musicales fueron muy bien recibidos por el público y en general la película recibió buenas críticas. J. Benjamín González, el gerente de la distribuidora Cueto Film, consideraba que “al fin en Colombia la producción de películas toma un camino acertado”<sup>218</sup>. Pareciera que la Ducrane hubiera encontrado un nicho justo, que combinaba algunos intereses personales (tanto Oswaldo Duperly como Brückner eran músicos

---

<sup>214</sup> Próspero, "El cinematógrafo nacional," [sin fecha, ca. finales de 1943, en Archivo Ducrane], y Camilo Correa, "Nuestro primer film musical: ‘Golpes de Gracia’," *Micro* 57, Mayo 1944.

<sup>215</sup> Correa, "En Picada," *El Colombiano*, 14/09/1943. [Archivo Ducrane FPFC]

<sup>216</sup> Versión en línea del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, [www.rae.es](http://www.rae.es). Según el *Oxford Companion*, las astracanadas, derivadas de la zarzuela de un acto y el sainete, remplazaron al *género chico* como forma preferida de entretenimiento teatral ligero. Son piezas cortas con tramas muy inverosímiles y llenas de chistes verbales y juegos de palabras. "Género Chico" *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Ed. Phyllis Hartnoll and Peter Found. Oxford University Press, 1996.

<sup>217</sup> "Golpe de Gracia," *El Tiempo*, 14/07/1944.

<sup>218</sup> J. Benjamín González, Carta a Ducrane Films, Bogotá, 14/07/1944. [Archivo Ducrane FPFC].

aficionados), la facilidad de producción, unos actores reconocidos que empezaban a adquirir experiencia, y la creciente confianza del público, que veía que cada película Ducrane superaba a la anterior<sup>219</sup>. Ante tal escenario, se hace más incomprensible el timonazo que implica realizar *Sendero de Luz*, tema que se abordará más adelante.

Cofilma replica la experiencia de Ducrane en una escala mucho más artesanal. Como se ha dicho, su principal figura es el austriaco Federico Katz, apoyado por algunos socios capitalistas entre los cuales el principal era José Meoz. Igual que la Ducrane, Katz empezó haciendo documentales; e igual que la Ducrane, la iniciativa para el primer largometraje lo encontró casi por azar. Habiendo conocido a Guillermo Valencia probablemente durante el rodaje de un documental sobre Popayán a finales de 1942, el poeta habría tenido la idea de adaptar *Anarkos* para el cine. A don Federico como productor debe haberle parecido buena idea realizar una película escrita por el poeta más popular de Colombia, según mostraba una encuesta de 1941<sup>220</sup>; tal vez no conocía el país lo suficiente como para darse cuenta de que un cierto reconocimiento entre lectores de *El Espectador* no era lo mismo que una afición masiva.

En una carta a Camilo Correa, Katz sostendría que, aparte de los defectos técnicos, el fracaso de *Anarkos* se debía a que las ideas del “inmortal maestro Valencia” (muerto antes del estreno de la película) no correspondían al gusto del público<sup>221</sup>. Según Emilia Pardo

---

219 "Cinematografía colombiana," *El Tiempo*, 23/04/1944 [Archivo Ducrane FPFC].

220 "La calle opina: Grande Encuesta Popular," *El Espectador*, 15/12/1941.

221 Camilo Correa, "En Picada," *El Colombiano*, 26/02/1945.

Umaña, “la película apenas se refiere por encima a la obra de Valencia, y eso la salva en gran parte”<sup>222</sup>. La película sería una construcción narrativa sobre los personajes del poema (un perro callejero, un minero y su hija pordiosera, y los artistas bohemios), con el texto del poema sirviendo como comentario y citado literalmente (“el maestro Valencia en su poema ‘Anarkos’ se expresa así”). A diferencia de lo que le ocurrió a la Ducrane, Katz se había tropezado con un drama casi imposible de llevar al cine en esas condiciones, aunque el guión hubiera sido aprobado hasta por Baldomero Sanín Cano y el mismo poeta<sup>223</sup>.

El problema no radicaba únicamente en la elección del tema, sino en la conformación de un equipo artístico para llevarlo a la pantalla. Enfrentado con un problema semejante al que se le presentaría a la Ducrane – se tienen las cámaras, pero no hay director ni actores – Katz se dejó convencer de nuevo y contrató a un director mercenario, Roberto Saa Silva. Esto sólo podía empeorar las cosas, y es un buen ejemplo sobre los problemas que suponía este modelo de empresa productora sin personal creativo. La propuesta de *Anarkos* podría también entenderse como una opción y una respuesta frente a *Allá en el Trapiche*. Katz pudo haber tratado de instaurar una diferencia para su empresa, dirigiéndola a un público ligeramente más culto. Este mal comienzo en el género dramático sin duda ayudó para que los espectadores le tomaran desconfianza a las adaptaciones literarias, aunque en adelante nadie fue tan osado como para adaptar un poema. En cuanto a Katz, el fracaso fue suficiente para motivarlo a abandonar ese tipo de pretensiones y más bien seguir la corriente.

---

<sup>222</sup> Emilia, “Comentarios”, *El Espectador*, 21/04/1944, citada en Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 117.

*La canción de mi tierra* es un reconocimiento a la lección aprendida en *Allá en el Trapiche*. Según Katz, es “un argumento netamente del gusto del público”<sup>224</sup>. Al parecer, la trama incluye a un chileno y un venezolano que llegan a Barranquilla como polizones sin dinero ni trabajo, y en busca de mejores horizontes se van para Antioquia. En cualquier pueblo conocen a unas jovencitas con las que bailan cueca y joropo, y suponemos que entablan algún tipo de relación romántica. Por la cinta desfilan también algunos estereotipos regionales, como el “paisa” y el borracho. De nuevo Katz reúne un equipo, que esta vez incluye a un director de teatro y a varios personajes de la radio y la ópera en Medellín. Tal vez sea por ser extranjero; se diría que la percepción que Katz tiene de lo que le gusta al público está formada a punta de leer prensa, y en este caso la revista *Micro*, que daba un despliegue importante a la temporada de ópera.

Las críticas que recibió *La Canción de mi Tierra* (aparte de las de Camilo Correa, que son caso aparte por sus conflictos con la empresa) son similares a las de *Allá en el Trapiche*: las situaciones y personajes parecen copiados del cine mexicano<sup>225</sup>. La recepción de la película estuvo tan distorsionada por la polémica que inició Camilo Correa, que no se puede saber si realmente fue un fracaso con el público. Sin embargo, dos años después de *Allá en el Trapiche*, y después del avance marcado por *Golpe de Gracia*, es poco probable que fuera bien recibida una película que repetía el esquema de la primera, pero sin ninguno de los

---

<sup>223</sup> Correa, "En Picada," *El Colombiano*, 26/02/1945.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> "Desmejicanicemos nuestro cine," *El Colombiano*, 22/02/1945.

atractivos. Así, lo único que logró Cofilma al trasladarse apresuradamente a la comedia musical fue cambiar una forma original de fracasar por una forma derivativa de hacerlo.

Mientras la trama de *Allá en el Trapiche* permitía sumar tres fuerzas (la pericia Ducrane en registro documental, el dominio Álvarez-Sierra del teatro de variedades, y el género de la comedia musical), *La canción de mi tierra* no lograba esa sinergia. La técnica de registro era precaria, el dominio del género no tan claro y los actores no tenían la ventaja de los chilenos, que llevaban años trabajando juntos. Katz atribuyó el éxito de la Ducrane y el fracaso de *Anarkos* a un problema de géneros; en realidad era mucho más que eso. Se trataba de la imposibilidad de conformar un equipo de trabajo que reuniera las habilidades necesarias para garantizar buen nivel técnico y elementos dramáticos, narrativos y musicales atractivos para el público. En un campo tan estrecho y reciente como el de la realización de cine en Colombia, lo primero era imposible si no se reclutaban técnicos extranjeros y lo segundo se suplía con el trabajo de personal de la radio y el teatro.

### **3.2. ORIGINALES Y ARTESANOS**

Si bien hay muchas diferencias entre el trabajo de Patria Films y el de Máximo Calvo, en términos del proceso creativo no están tan distantes como parecería. Se trata de empresas que eligen y escriben sus propias historias, siguiendo con cierta libertad sus propios gustos, intereses y áreas de competencia. En el caso de Máximo Calvo, el hecho de que él mismo

sea el responsable de la parte técnica permite que tenga control sobre toda la realización. En Patria Films los actores de la compañía Álvarez-Sierra se asocian con técnicos en fotografía y sonido, pero circunscribiendo su participación al registro del trabajo que el grupo ha preparado.

La larga historia de la creación de *Flores del Valle* se ha narrado en otra parte, pero esa compleja génesis sirve para problematizar la noción de que la película es una comedia musical. La zarzuela de la que partía la idea no es una comedia, el guión original sobre la joven heroinómana tampoco, y en la película terminada sigue habiendo más elementos de drama que de comedia. La historia se inicia en un tono neutro y descriptivo, mostrando las labores agrícolas y la productividad alcanzada por la mecanización. En toda la “primera jornada”, que transcurre en el campo, los únicos episodios cómicos son los protagonizados por Juan Angel, el niño negro, que funciona como bufón. Las escenas musicales que fueron añadidas al guión (un paseo por el río, una serenata, el baile de bambuco en la despedida de la familia) no tienen tintes cómicos. Cuando suena “Canoita” y las protagonistas navegan sobre un tranquilo río Cauca acompañadas por el joven flautista, la atmósfera es romántica y apacible; ese mismo tono persiste durante esa primera parte de la película y se queda posteriormente con el personaje de Rosa de la Peña (Esperanza Calvo).

Aunque en varios momentos pareciese que puede abrirse una trama amorosa entre Rosa y el personaje de Elías Mitrani, la diferencia de edades es demasiado pronunciada y él conserva un rol más bien paternal. La segunda parte de la película, que tiene lugar en la ciudad de Cali, a donde se ha trasladado la familia, se dedica a la presentación en sociedad de Rosa.

Es en este punto en donde se pone en evidencia que una parte importante de la trama está construida en torno a las habilidades de la actriz. Máximo Calvo hace que su hija cante, toque violín, declame poesía y baile bambuco. Es una escena bastante excéntrica que difícilmente se podría justificar dentro de estructuras genéricas, pero remata con una nota dramática: las damas de la “alta sociedad” desprecian a Rosa por ser campesina, y Rosa lanza una crítica al comportamiento de estas arribistas y a su aspecto postizo. El juicio por calumnia que Rosa debe enfrentar a raíz de este comentario constituye una tercera parte que Calvo añadió antes de exhibir la película en Bogotá, y da nueva oportunidad de lucimiento a Esperanza Calvo y otros dos actores con notables dotes retóricas que seguramente vienen de una formación en derecho, en tiempos en que se ponía mucho énfasis en la oratoria.

La película termina con un intenso monólogo de Rosa (Esperanza Calvo) en primer plano, defendiendo su dignidad como mujer. *Flores del Valle* no es, pues, una comedia; es un drama ligero y un ‘vehículo’ para Esperanza Calvo. Debe más a la tradición de la zarzuela y el cine español que al cine mexicano<sup>226</sup>. La importancia que tiene la actriz y sus dotes artísticas para la configuración de la trama es un ejemplo de la lógica que conecta a la Calvo Film Company con Patria Films, en donde la empresa productora está más cerca de los actores y los argumentos se escriben partiendo de ellos (no se escogen actores para una trama, sino una trama para unos actores).

---

<sup>226</sup> Dicho esto, vale la pena ofrecer una conjetura sobre la atención selectiva que Calvo quizás prestaba al cine mexicano, en particular a las películas en donde actuaba Alfredo del Diestro, su coproductor en *María*. Por ejemplo, el melodrama *Oro y Plata* de Ramón Peón (1936), en donde actuaba del Diestro, tiene algunos elementos y un tono que prefiguran las dos películas sonoras de Calvo, en particular con el tema de la



En el caso de la compañía Álvarez-Sierra y Patria Films, los argumentos elegidos incluyen un papel para cada uno de los integrantes del grupo, que interpretan personajes similares en cada película. A raíz de los ataques que recibieron con *Allá en el Trapiche*, Lily Álvarez prometió que en las siguientes películas ella no actuaría, o al menos no en un papel protagónico<sup>227</sup> – promesa que rompió inmediatamente, al protagonizar *Antonia Santos*. Con esta película, Patria abre una línea completamente inédita en el cine colombiano, la de la reconstrucción histórica. Es un género costoso y exigente, por lo que a primera vista es difícil entender por qué, después de obtener resultados satisfactorios con una bagatela sin pretensiones como *Allá en el Trapiche*, los chilenos deciden plantearse este reto. Sin embargo, al explorar la maraña de fuerzas que estaban en juego, la decisión no parece tan inexplicable.

No solo la crítica, sino también la ley 9 de 1942, imponían presión hacia la ‘nacionalización’ del cine. Aunque la ley no alcanzó a beneficiar a Patria Films porque los volúmenes mínimos de producción rebasaban la capacidad de la empresa, es posible que en 1944 todavía tuvieran la expectativa de obtener reconocimiento como productora nacional. Si la ley exigía la producción de “temas o argumentos únicamente nacionales”, y *Allá en el Trapiche* había sido criticada por parecer más mexicana que colombiana, los chilenos debían estar desconcertados. Si una andanada de música de Emilio Murillo no bastaba para hacer parecer colombiana una película, tal vez la historia patria sería una apuesta más segura. Pero además de cumplir esa función de nacionalización, el cambio de tema también

---

corrupción moral de la ciudad.

<sup>227</sup> de Olid, "Odisea de los Cuatro Ases," *El Tiempo*, 09/04/1943.

servía para diferenciarse del producto de la Ducrane que se rodaba al mismo tiempo, *Golpe de Gracia*. Patria podía aprovechar las ventajas que tenía sobre la Ducrane debido a su carrera en el teatro: eficiencia para construir decorados y una colección de vestuario de época.

Como fruto de estos intereses diversos, la película mezcla al menos tres tendencias genéricas: La reconstrucción histórica, bastante académica, copiando la composición de un cuadro de Coriolano Leudo para ambientar la firma del acta de independencia, incluyendo otras escenas como la reyerta por el florero de Llorente, y recreando varias batallas entre realistas y patriotas, con la colaboración de la Escuela de Artillería. La película biográfica o *biopic*, muy en boga en Hollywood desde los treinta, en donde figura el romance de Antonia Santos con Pedro Monsalve y detalles de su vida personal al margen de la guerra. Y, por supuesto, la variedad local de romance musical, con Maruja Yepes, José Barros y las hermanas Chávez. Después de contar las primeras escenas de la película (que comienza con un baile en la hacienda de los Santos), el programa de mano dice: “Y así sigue la cinta, alternando las escenas románticas con las de gran interés para el espectador”<sup>228</sup>. Cabe preguntar, si se pensaba que las escenas románticas no interesaban al espectador, ¿por qué se hicieron?

Retomando las dos estrategias delineadas por Altman para enmarcar las actitudes de las empresas productoras frente a la clasificación genérica, en *Antonia Santos* puede verse en

---

<sup>228</sup> Programa de mano para el estreno de Antonia Santos, 1944. Archivo FPFC.

acción la primera estrategia, a saber, el intento de crear ‘ciclos’ o reconocimiento de marca del estudio, sin afiliarse a géneros. Esto explica además el incumplimiento de la promesa de Lily Álvarez de dejar la pantalla a actrices colombianas: ella era la estrella de Patria Films y alrededor de ella se podía construir un ciclo que explorara las distintas facetas de su personalidad escénica como mujer fuerte e independiente pero romántica (En este sentido vale la pena notar la inmensa ventaja que estos papeles de Lily Álvarez le llevan a los papeles femeninos de Ducrane Films, en particular la Marta – María Cortijo – de *Sendero de Luz*, mujer indecisa sin agencia dramática alguna). Parte de la motivación para evitar la clasificación genérica es que una definición más abierta evita segmentar el público; por lo tanto, en la construcción de una identidad como empresa es importante mostrar que las producciones ofrecen “algo para cada quien”. Esa es la intención detrás de la triple hibridación expresada en el aviso publicitario del estreno: “Toda la gloria de nuestro pasado revivida en la pantalla – La historia de una mujer que sacrificó su vida en aras de la libertad – Un romance de amor que truncó el destino”<sup>229</sup>.

Los casos de *Flores del Valle* y *Antonia Santos* muestran dos compañías productoras que toman la iniciativa, descubriendo y poniendo en juego de manera activa sus ventajas en la competencia. En los casos de Ducrane y Cofilma, hay iniciativa industrial, pero mucha menos claridad creativa. Ducrane corre con la suerte de delegar exitosamente la “parte artística” en *Allá en el Trapiche* y en *Golpe de Gracia*; Cofilma no tiene la misma fortuna.

---

<sup>229</sup> Anuncio publicitario en cartelera de cines, *El Liberal*, 15/06/1944.

### 3.3. LA COMEDIA MUSICAL

El género que domina la imagen de este período en la historiografía es el de la comedia musical, a veces llamada “comedia musical costumbrista”<sup>230</sup>. Si bien no es cierto que todas o la mayoría de las películas puedan clasificarse bajo ese rótulo, la importancia de la música – que se ha abordado en el capítulo anterior – ayuda a crear esa ilusión de homogeneidad. De las diez películas estudiadas en este texto, puede decirse que *Allá en el Trapiche*, *Bambucos y corazones* y *La canción de mi tierra*, son sin duda comedias musicales; *Golpe de gracia* y *Flores del Valle*, como se ha dicho, son mucho más difíciles de definir en términos genéricos. Pero si aceptamos incluirlas dentro del grupo, en virtud de su contenido musical y tema más bien ligero, entonces tenemos que cada empresa productora realizó al menos una de estas películas.

La influencia de *Allá en el Trapiche* fue decisiva; su éxito la instauró, a ojos de otros cineastas, como modelo de una combinación aceptable y taquillera entre tendencias internacionales y modificaciones locales. La percepción era que se trataba de un género con éxito casi garantizado: "Habría sido un error pretender iniciar el cine colombiano con películas que solamente gustan, comprenden y aplauden públicos de minoría. La industria cinematográfica en todos los países ha comenzado haciendo films destinados al gran público, a la inmensa masa popular de cada nación, porque el cinematógrafo necesita

---

<sup>230</sup> FPFC, *Largometrajes colombianos en cine y video*.

primero asegurar el éxito económico para subsistir"<sup>231</sup>. Sin embargo, y tal vez por la misma razón, no se le otorgaba ningún valor artístico.

Las críticas que recibió esta película prefiguran la condena retrospectiva que se aplicó a este período. Lo que se revela en ambos casos es una desconfianza hacia el género que no es escasa entre la comunidad crítica, y una exigencia tácita de realismo (dependiendo de cómo cada cual percibe lo que es 'real'). En una comunidad de recepción fuertemente influenciada por un modelo novelístico de narrativa que trasladaban al cine, la tenue trama de las comedias musicales era denunciada por ser lo que era: una excusa que permitía la sucesión de números musicales. La renuencia a seguir las convenciones del género se manifiesta también como burla a sus 'libertades poéticas'. Una de las críticas publicadas tras el estreno de *Allá en el Trapiche* merece ser citada en su totalidad:

Sí, queridos niños. El cine es el mejor educador. Las buenas películas muestran a las naciones tal como son. Aquí tenemos a "Allá en el Rancho Grande", digo, "Allá en el Trapiche", cinta netamente colombiana que capta nuestras costumbres.

Su original argumento nos enseña, como el de "Ora, Ponciano", que aquí los padres comprometen a sus hijos desde chiquitos.

Que los trapiches aquí se mueven con vacas.

Que las gentes usan gorros de dormir con borlitas y se casan con camisola.

Que son nuestras las viejas tonadas españolas de "Por algo será".

Que aquí, como en las cintas mexicanas, en nuestras tiendas hay desafíos de coplas.

Que aquí aún se dan serenatas.

Que nuestros campesinos son de sombrero raspón, pañuelo y pantalón planchado.

Que hay 'Chaflandes' bamboleantes y ridículos en nuestras fondas.

Que aquí los jinetes toman las riendas con la mano derecha.

---

<sup>231</sup> Méndez, "Puntos de vista," *El Liberal*, 17/04/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

Que sin informaciones ni testigos aquí los curas van casando al primero que  
llegue.  
Que las mujeres se desmayan.  
Que los ingenieros, recién llegados, se ponen el sombrero de través.  
Que las gentes, fuera del congreso, dicen tal cantidad de imbecilidades.  
Que todos nuestros personajes son tan cursis.  
Tin... Tan... Chipulum...!<sup>232</sup>

La idea de que la comedia musical colombiana era un plagio directo de la comedia musical mexicana, más exactamente de la “comedia ranchera”, es muy discutible, y no solo por las diferencias en la selección musical que se expusieron en el segundo capítulo, sino por una diferencia ideológica que reside en la narrativa: en Colombia la comedia musical no es nostálgica y ni siquiera es auténticamente rural ni costumbrista. Considérese la descripción que hace Jorge Ayala Blanco de la comedia ranchera:

“Es un cine vuelto hacia el pasado. Incluso el presente es un tiempo perfectamente identificable con el pretérito. Una intemporalidad atrofiada predomina. Añora la *belle époque* del paternalismo porfiriano. Se arraiga en haciendas semif feudales donde la lucha de clases se resuelve en el agradecimiento y la generosidad”<sup>233</sup>

Por el contrario, comedias como *Allá en el Trapiche* y *Bambucos y corazones* cifran su éxito en haber sabido capturar, en una narración ligera y barnizada de nacionalismo, las tensiones propias de la transición de la vida rural a la vida urbana y en haberse puesto del lado de la modernización. Si el cine mexicano sirvió de ejemplo, hay que notar que lo que se recibía no (solo) eran *las costumbres representadas*, sino *las películas*, es decir, un espectáculo mediado y masivo. El cine mexicano se identificaba con el gusto popular urbano, no con un hipotético gusto popular rural construido como folklore. De ahí las

---

<sup>232</sup> "El cine educativo," *El Tiempo*, 02/05/1943 [Archivo Ducrane FPFC].

críticas a estas dos películas: la representación del campo no parece conforme a la representación purista del campesino tradicional, sino que se evidencia como una construcción desde afuera, debida a la intersección con lo popular-masivo (el cine mexicano) que se discutió antes. Es una representación del campo que desafía la imagen nostálgica; al presentar ‘costumbres’, tal vez sin querer las cuestiona y las deja de lado.

La irreverencia hacia la tradición no alcanza a tener una dimensión política y la confrontación entre dos modos de vida (así como los problemas raciales) es en las películas citadas una anécdota graciosa. No porque, como en el caso mexicano según Ayala Blanco, se adopte “el punto de vista del patrón”<sup>234</sup>, sino porque la perspectiva urbana que se adopta tiende a aplanar a todos los personajes protagónicos en una especie de clase media blanca internacional, contrapuesta a unos ‘otros’ pintorescos por campesinos. Es el caso del ‘Indio’ Nicéforo en *Bambucos y Corazones*, de Juan Ángel (personaje tomado con nombre y todo de la *María*) en *Flores del Valle*, de Moscoso y Baena en *La canción de mi tierra*, y de los padres de Dorita en *Allá en el Trapiche*. Finalmente, la comedia musical colombiana no llega a parecerse a la mexicana porque faltan ‘machos’, y la ausencia de este tipo de personajes hace imposible todo un rango de estructuras narrativas. El personaje más cercano a esa caracterización es el Leonardo de ‘Tocayo’ Ceballos en *Allá en el Trapiche*, pero Lily Álvarez domina indiscutiblemente la película.

La versión colombiana de comedia musical dista, pues, de ser una copia mimética; sin

---

<sup>233</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, 56 .

embargo, sobre el modelo de *Allá en el Trapiche* sí se configura una estructura que podría llamarse de género, a pesar de que el número de películas que la exhiben es demasiado reducido como para justificar la creación de una categoría. No obstante, la comedia musical colombiana *funciona* como género: cuando las compañías productoras buscan una apuesta fácil y segura, miran hacia el modelo de *Allá en el Trapiche*. Es el caso de Patria Films, cuando interrumpe su proyecto de ‘ciclo’ con características propias (*Antonia Santos*) y vuelve al género (*Bambucos y corazones*), nombrándolo como tal. *La canción de mi tierra* también surge del mismo razonamiento: después del fracaso ‘original’ con *Anarkos*, Cofilma busca el éxito seguro en el género.

### 3.4. UN FINAL DRAMÁTICO

El fin de esta etapa en la historia del cine colombiano está marcado por la exhibición de dos adaptaciones literarias, *El sereno de Bogotá* y *Sendero de Luz*, que fueron un fracaso estético y de taquilla. La segunda película sonora de Máximo Calvo, *Castigo del fanfarrón*, no fue exhibida, pero pertenece a la misma tendencia. Si Patria Films y Ducrane habían encontrado ya cierta comodidad en la comedia musical (*Golpe de Gracia* y *Bambucos y corazones* fueron bien recibidas), ¿por qué dan este giro final, desastroso y simultáneo hacia el drama?

De acuerdo con las diferencias en los procesos creativos de ambas empresas, las razones

---

<sup>234</sup> Ibid., 56 .



deben buscarse en distintos puntos. En el caso de Ducrane Films, debe recordarse que la junta directiva había cambiado: En su defensa, Oswaldo Duperly afirma que

“Ya no era la junta que por años atrás había iniciado y manejado bien el desarrollo de Ducrane Films y que siempre había tenido parte activa en el rodaje de las películas. La mayoría desconocía la técnica, el negocio y el mercadeo”<sup>235</sup>

Años atrás, la junta había propuesto llevar al cine la novela *Alma del pasado*, de Arturo Suárez; Duperly se opuso, sosteniendo que “es la novela del grueso público analfabeto”<sup>236</sup>. Sin embargo, tras la capitalización de Ducrane en 1945, ya se había empezado a considerar la realización de *Montañera* (del mismo autor) y otros argumentos semejantes. El haber establecido desde el comienzo una separación tajante entre la “parte artística” y el equipo técnico significó que, ante la junta directiva, Duperly y Brückner quedaban reducidos a acatar órdenes. Por no saber del “negocio y el mercadeo” quizás los miembros de la junta consideraron que ya era momento de pasar a géneros con mayor prestigio, legitimados por la literatura. Hay en esta decisión muy poca astucia industrial, contradiciendo la historia anterior de la compañía, por lo que parece creíble la versión del escaso margen de maniobra que tenían sus fundadores.

*Sendero de Luz* es una película más nacionalista que las anteriores, por no decir más provinciana. Plantea el tratamiento nostálgico del campo que las comedias negaban y abunda en personajes estereotipados. Los actores, con la excepción de Hernando Vega, son desconocidos; uno de ellos es de profesión dentista y la protagonista femenina es una

---

<sup>235</sup> Duperly Angueyra, *Lo que se hereda no se hurta*, 107 .

jovencita de 18 años cuya única experiencia son seis meses en el ballet folclórico de Jacinto Jaramillo. Ella no baila en la película. Sin conocer el cuento de Jaime Ibáñez en que está basado el argumento, cabe esperar que tenga una narración un poco más clara que la que presenta la película; no en vano un comentarista escribía: “Aún no hemos podido encontrar el argumento de esta película. Lo buscamos por todos los medios pero no fue posible hallarlo”<sup>237</sup>. La acción es confusa, lo cual se ve empeorado por un montaje incoherente y sin planeación.

Uno de los problemas de la película es que combina sin quererlo un registro realista de la vida campesina con una intriga forzada; la dramaturgia hace cambiar de carácter a los personajes de una escena a otra entre la ingenuidad y la perfidia, insertando una trama inverosímil dentro de un estilo naturalista. La buena voluntad de documentalista de Brückner nos obsequia profusión de mulas, unas corralejas filmadas de afán y un bello mercado de pueblo. Sin duda, tanta mula, tanta caña, tanto tiple dan mucho ‘ambiente’; pero precisamente porque la ambientación es creíble, la retorcida historia de triángulo amoroso con repetida indecisión de la muchacha, duelo a muerte y fugitivo bigotudo resulta excesiva. Es lo que pasa en la primera escena, en donde una recua de mulas pasa frente a la cámara mientras suena una muy solemne música sinfónica.

Duperly atribuía parte del fracaso al director:

“Emilio Álvarez era muy gringo. Se educó toda la vida en Estados Unidos y en

---

<sup>236</sup> Duperly Angueyra, *Cinematoca: Cuadernos del cine colombiano* No. 23, 14 .

<sup>237</sup> "Cuáles son los defectos de la película Sendero de Luz," *El Liberal*, 24/11/1945 [Archivo DuCrane FPFC].

*Sendero de Luz* no comprendió el romance entre la campesina con Hernando Vega Escobar. No era amor de cabaret ni de night-club, era un amor de rancho de paja, palma y todas esas cosas campesinas”<sup>238</sup>

En realidad, puede atribuirse más a una *ausencia* de director que congeniara el registro documental con la trama pasional. Lo que resulta evidente al fin es que ni la empresa estaba preparada para dirigir algo que requiriera dirección, ni el público estaba interesado en ver pencas de fique y chapoleras pudorosas. Por tanto, el error estuvo en dejar la elección de temas en manos de una junta sin experiencia, que pensó que el relato de Ibáñez era bueno para el cine y serviría para legitimar la empresa al intentar un género más prestigioso.

Sobre la jerarquía de los géneros, vale la pena recordar la crónica de la empresa productora ficticia que en 1940 había publicado Camilo Correa: después del “noviciado costumbrista” se pasaba a realizar *Ricaurte en San Mateo* y luego una adaptación de *La ciudad del dolor*, un libro de Adolfo León Gómez sobre el lazareto de Agua de Dios (tema dramático como el que más)<sup>239</sup>. La coincidencia con la trayectoria de Patria Films muestra que ese orden de dignidad (comedia musical – anécdota histórica – adaptación de un drama literario) era parte de las opiniones corrientes en el gremio; pero esa jerarquía tradicional no necesariamente se ajustaba a las preferencias efectivas del público.

Con *El sereno de Bogotá*, basada en una novela de José Ignacio Neira publicada en 1867, Patria Films sorpresivamente da la espalda a todas las estrategias que les habían dado resultado. En esta película no aparece Lily Álvarez ni ninguno de los humoristas radiales

---

<sup>238</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23*, 19 .

(‘Tocayo’ Ceballos, Nicéforo, Campitos) que los habían acompañado antes. La música, si bien a cargo de artistas reconocidos, es menos abundante y variada. Aunque aprovecha el ciclo ‘de época’ abierto con *Antonia Santos*, no continúa con la hibridación genérica que en esa película daba mejores resultados. En cambio, se emplea la estrategia que ya había llevado a *Anarkos* al fracaso: ilustrar una historia ya sabida por los espectadores y relegada a un patriotismo de escuela primaria.

Humberto Onetto, el protagonista de la cinta, afirmaba días antes del estreno: “*El Sereno de Bogotá* agrada al público porque es una cinta realizada sobre una novela que han leído miles de personas; la obra es verdaderamente romántica y gustadora”<sup>240</sup>. A lo que respondía luego un crítico: “*El Sereno de Bogotá* es desde todo punto de vista lo peor que se ha ‘filmado’ en Colombia (...) Así no será posible que se haga cine nacional, porque sencillamente el público no irá a que se burlen de él con tanta fealdad, ridiculez, anacronismo y carencia de toda vislumbre de buen gusto y técnica”<sup>241</sup>. Ahora bien: si la Patria Films realizaba esta película con la intención de graduarse del “noviciado costumbrista”, eso no significaba que pretendieran abandonar sus líneas anteriores de trabajo. Mientras estrenaban *El sereno de Bogotá*, anunciaban sus “próximos triunfos”: *Como la banda de Guatavita* (“nuestra primera cinta musical”; seguramente del estilo de *Golpe de Gracia*, se desarrollaba en Bogotá, con lujosos escenarios y con Carmen Pernet,

---

<sup>239</sup> Correa, "Ficción cinematográfica," *Micro* 28, Septiembre 10, 1940.

<sup>240</sup> Alberto Rojas G., "Se Estrena "El Sereno de Bogotá", "*El Liberal*, 03/09/1945 .

<sup>241</sup> Ulises, “El sereno de Bogotá”, *El Espectador*, 05/11/1945, citado en Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 114 .

Nicéforo y Virginia Estay<sup>242</sup>), y *Puerto de la Soledad*, un romance tropical con exteriores en Tumaco.

Como la empresa prometía hacer cuatro producciones al año, es comprensible que sintieran la necesidad de ofrecer variedad. Esta es una de las consecuencias desafortunadas de aplicar el modelo industrial de grandes estudios en un mercado tan reducido; si una empresa produce cuatro películas al año, no puede desarrollar una identidad de marca, porque satura muy pronto al público. Es probable que a los artistas de la compañía Álvarez-Sierra les interesara poco el tema del *Sereno*, que se rodó en tres meses en la peor escasez de material y con toda la tacañería posible; sin embargo, sentían que necesitaban presentar algo diferente entre *Bambucos* y *Como la banda de Guatavita*. Un golpe de mala suerte hizo que su película se estrenara apenas un mes antes que *Sendero de Luz*, y el efecto acumulado de ambas fue suficiente para bloquear la exhibición de la cinta de la Calvo Film Company, *Castigo del fanfarrón*.

El tono de *Castigo del fanfarrón* es, como el título sugiere, moralizante. Máximo Calvo había tratado anteriormente de adaptar otra novela del mismo autor (Primitivo Nieto), por lo que resulta posible suponer que el argumento fue su elección personal; además, reaparece un motivo que estaba presente en *Flores del Valle*: el contraste entre una sofisticación afectada y urbana, que siempre esconde deficiencias morales, y la simplicidad campesina, que corresponde a una transparencia y rectitud de un comportamiento vinculado

---

<sup>242</sup> Rojas G., "En 8 Cines se Estrena el 25, "El Sereno de Bogotá", "*El Liberal*, 13/10/1945.

con la religión. Justamente a este contenido moral hace alusión el título, siendo el “fanfarrón” ese personaje adinerado, prepotente y snob con poco respeto por la tradición. Bastará con citar dos escenas de la primera secuencia de la película, para ilustrar este punto.

El plano con que empieza la cinta es una vista de una procesión de Domingo de Ramos. A continuación, uno de los galanes, don Pacho, dueño de la hacienda para la cual trabajan los padres de Romelia, intenta ofrecerle una serenata. Ella lo rechaza, argumentando que es Semana Santa; don Pacho se burla de las costumbres anticuadas de su pretendida, ante lo cual Armando, el legítimo enamorado, se enfrenta al terrateniente para defenderla. Armando va a parar injustamente a la cárcel y queda así planteada la rivalidad entre los antagonistas en términos ideológicos.

En una escena posterior, don Pacho está a solas con Romelia, tratando de persuadirla de que le permita besarla; el diálogo que sostienen dice así:

Romelia: Eso es pecado. Santa Teresita nos escucha.

Pacho: Ella también amó mucho.

Romelia: Pero a Jesús, que es distinto.

Pacho: ¿Luego él no era hombre también?

Romelia: Usted parece masón.

Esta serie de referencias cruzadas entre el amor carnal y el amor a Dios, entre el dogma religioso y la moralidad personal, preparan el terreno para la secuencia final de la película, en la cual se debe resarcir la injusticia sufrida por el joven mayordomo Armando. La película concluye con una audiencia en un juzgado, en la cual dos abogados hacen amplio despliegue de sus facultades retóricas. *Castigo del fanfarrón* remite, así, a *Flores del Valle*, confirmando cierta coherencia de autor en la obra de la Calvo Film Company, que la

distingue de las demás empresas productoras.

Los tres dramas con que se cierra el período contienen el carácter nostálgico y reaccionario que no aparece en las películas musicales. El rechazo del público podría contener información sobre el ambiente de la opinión popular en el país, durante el año final de la República Liberal y a las puertas de la Violencia.

#### 4. Balance de un mal negocio: Conclusiones

Al hablar sobre la disolución de la Ducrane, Oswaldo Duperly dice que “todo el mundo le tenía miedo al cine. Era una industria para idealistas. Nosotros estuvimos diez años metidos en el cine pero porque no pensábamos tanto en el negocio cuanto en hacer cine”<sup>243</sup>. En la exposición que se ha hecho parece claro que para todas las compañías “el negocio” sí fue una prioridad; sin embargo, la desvinculación entre productores, técnicos y directores o “parte artística” impidió que se consolidara un estándar de calidad predecible sobre el cual los inversionistas pudieran apostar. La indecisión respecto al género de la comedia musical también bloqueó la emergencia de una línea continua, predecible y controlable de producción. Si bien los comentaristas notaron que la técnica se iba normalizando, el fiasco artístico que resultó ser *Sendero de Luz* desmontó en buena parte las expectativas que se habían formado durante 1945. El desamparo legal, como afirma Duperly, seguramente contribuyó a la desconfianza de los capitalistas, sobre todo desde 1946, cuando con la llegada de Ospina a la presidencia Ducrane pierde el apoyo tácito que recibía del gobierno liberal.

---

<sup>243</sup> Duperly Angueyra, *Cinemateca: Cuadernos del cine colombiano No. 23, 25* .



En el tintero se quedaron varios proyectos de la Ducrane: *Al alcalde quien lo ronda* y *La última orden*, entre otros. Patria Films tuvo que abandonar el proyecto de *La banda de Guatavita*, con un elenco muy similar al del *Sereno de Bogotá* y un costo de unos \$20.000, y *Puerto de la soledad*, que se filmaría en Tumaco. El propósito para el futuro, según Gabriel Martínez, era

“trabajar, trabajar mucho, hacer muchas cintas, ocupar la mayor cantidad de artistas que nos sea posible, ir haciendo entre ellos una selección, para así ir dejando contratados de planta del elenco a los que el público vaya prefiriendo y distinguiendo con su aplauso”<sup>244</sup>

Este método de ensayo y error aplicado a distintos aspectos de la producción, por su mismo populismo, daba por sentado el apoyo eterno del público. Pero en un medio tan reducido y con tanta oferta cinematográfica extranjera, los errores se pagaban caros. El retroceso en técnica que aparentemente se dio en *El Sereno de Bogotá* daba al traste con los procesos de estandarización que habrían reconfortado a exhibidores, distribuidores y, por qué no, inversionistas. Los estrenos tan cercanos en el tiempo de *La Canción de mi tierra*, *El Sereno de Bogotá* y *Sendero de Luz*, películas llenas de problemas que se creían solucionados, echó por la borda la confianza del público y del capital.

## 4.2. UN CINE OLVIDADO

En la introducción a la edición de 1993 de su *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera señala que su trabajo no se refiere a “un cine muerto y olvidado”, sino

---

<sup>244</sup> Rojas G., "En 8 Cines se Estrena el 25, "El Sereno de Bogotá", "*El Liberal*, 13/10/1945.

a una filmografía que sigue vigente, pasando por la televisión, y que es conocida, querida y recordada por los mexicanos<sup>245</sup>. Nuestro caso es distinto. El cine del que se ha ocupado este trabajo es en efecto un cine olvidado y desaparecido, que no pudo apoderarse de la imaginación ni la memoria de los colombianos. Martínez Pardo construye un argumento para explicar el fracaso comercial que llevó a la quiebra a las compañías; algunos de los momentos de este colapso ya se han visto en los capítulos anteriores. Por eso, más que indagar sobre una quiebra económica, esta coda se ocupará del fracaso estético o simbólico, o de por qué, aunque tuvimos cine en el ‘período clásico’, no tenemos un cine clásico.

El historiador Renán Silva, en un artículo que habla sobre la Radio Nacional, se refiere a una característica de la (falta de) memoria histórica colectiva que ha repetido en Colombia “la vieja ilusión de los comienzos absolutos”. Entre las causas de este fenómeno, Silva menciona una estructura económica que ha hecho que la riqueza siempre sea fruto de *bonanzas*; en el campo cultural, esto tiene su contraparte en la falta de instituciones y de respaldo estatal<sup>246</sup>. Nuestro análisis del primer período sonoro del cine colombiano ha dado cuenta precisamente de tal debilidad estructural, y la realización de diez películas en tres años se reduce a ser otro más de los auges efímeros que, al terminar, devuelven la aguja a cero. ¿Puede esto atribuirse a la falta de respaldo estatal? ¿A la competencia extranjera? ¿A los gustos del público? Empezaré por considerar varias hipótesis hasta llegar a un modelo explicativo propio.

---

<sup>245</sup> García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. Segunda edición, 1993. p. 7.

#### **4.2.1. La hipótesis de la copia del cine mexicano**

Martínez Pardo sostiene que “el verdadero problema está en que el cine colombiano no tomó al mejicano como ejemplo sino como ideal para copiar”<sup>247</sup>. Es difícil constatar en las películas colombianas tal influencia con precisión. Para comenzar habría que decir que cuando Camilo Correa pide que “desmejicanicemos nuestro cine”, hace referencia a la supuesta presencia de elementos de la ‘comedia ranchera’ en *La canción de mi tierra* específicamente<sup>248</sup>. Tal género en México tuvo su apogeo en 1937, tras el éxito de *Allá en el Rancho Grande*; sin embargo, sus características eran bastante diferentes a las del cine colombiano, sobre todo por su manera de entender lo rural y por el tipo de personajes que propone. Como puede leerse en distintos artículos periodísticos citados y en las declaraciones de los cineastas, el cine mexicano no se consideraba valioso en sí mismo ni digno de imitación; pero sí (contrariando la formulación de Martínez Pardo) se ponía como ejemplo de desarrollo de una industria a partir de elementos culturales locales.

#### **4.2.2. La hipótesis del gusto del público**

Como se ha señalado antes, uno de los hilos conductores de la *Historia del cine colombiano* de Martínez Pardo es la hipótesis de que el cine nacional no ha logrado sostenibilidad económica debido a que no ha sabido interpretar y seguir el gusto del público masivo. Esta es una hipótesis difícil de probar o desmentir, porque en primer lugar habría que construir con precisión un “gusto” que en realidad no puede ser homogéneo y un “público”

---

<sup>246</sup> Renán Silva, "Ondas Nacionales," *Análisis Político*, no. 41 (2000).

<sup>247</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 151.

igualmente diverso. Si, como he argumentado, el primer período sonoro del cine colombiano se sitúa en una encrucijada en donde hay mucho por definir, no podría culparse a los realizadores por ir a tientas en el terreno incierto de una sociedad en transformación. ¿Debían tratar temas rurales o urbanos? ¿Usar boleros o bambucos? Ante la incertidumbre, lo más sensato que podían hacer era lo que inicialmente hicieron: tomar elementos exitosos de otros medios, ante todo de la radio, y combinar estrellas y géneros para ofrecer ‘algo para cada quien’. Es posible que su paso en falso final no fuera producto de un arribismo de clase media, sino de la falta de capital, como argumentaré más adelante.

#### ***4.2.3. La hipótesis de la falta de apoyo estatal***

Este es un argumento esgrimido por los cineastas para responsabilizar al gobierno de su fracaso. Es cierto que el apoyo estatal fue casi inexistente, ya que la Ley 9 de 1942 nació muerta. No ofrecía a las empresas productoras ninguna garantía para la exhibición de sus películas, ni obligaba a exhibidores y distribuidores a recibirlas en los teatros (lo cual no impidió que la mayoría se proyectara normalmente). La ley tampoco proponía la participación del Estado en la construcción de estudios (como en Argentina, Chile y Brasil) o el respaldo ante entidades financieras para obtener créditos, como en México. Quizás fue un error que la ley se promoviera mientras Germán Arciniegas era Ministro de Educación. Él había cancelado la Sección de Cinematografía no bien asumido el cargo, con el argumento de que el Estado era un productor ineficiente; y cualquier intervención de Arciniegas en favor de la industria cinematográfica sería vista como favoritismo, siendo su

---

<sup>248</sup> "Desmejicemos nuestro cine," *El Colombiano*, 22/02/1945.

primo Oswaldo Duperly uno de los agentes más activos en ese negocio. El que Arciniegas fuera un político con escrúpulos acabaría actuando en detrimento del apoyo estatal al cine.

Una política de subsidios a la producción quizás podría haber estimulado la inversión en equipos y capacitación, pero los argumentos para justificarla en 1942, antes de *Allá en el Trapiche*, eran mínimos. Aún más injustificable habría sido una ley de cuota de pantalla, cuando no se estaban haciendo largometrajes. Los exhibidores se oponían a nuevos impuestos y respondían subiendo el precio de las boletas, con lo cual ponían al público en contra de todo intento de recaudo por esa vía. En suma, las perspectivas de los cineastas al pedir apoyo estatal no eran realistas y se habría necesitado una inversión pública grande (por ejemplo montar un estudio o un laboratorio) para que tuviera efecto dentro de la noción imperante de un cine industrial. En 1944, cuando se reglamenta al fin la Ley, los legisladores ya se han dado cuenta de que el cine comercial que se ha hecho no necesariamente sirve a intereses nacionalistas ni a la versión oficial de cultura popular, e intentan encauzarlo con condiciones más específicas, pero de nuevo sobrevaloran la capacidad de las empresas productoras.

#### ***4.2.4. La hipótesis de la obsesión de lo autóctono***

Martínez Pardo, cuando asume el rol de crítico, hace un juicio tajante, que después matiza. Empieza diciendo que “la legislación, los comentaristas y los productores estancaron el desarrollo del cine colombiano por la obsesión de lo autóctono que identificaban con

canciones, paisajes, costumbres, poniendo como ejemplo el cine mexicano”<sup>249</sup>. Esta afirmación está muy relacionada con otra que él desarrolla posteriormente, y que aquí se ha tratado antes, sobre la copia de lo mexicano. Sin embargo, esta formulación está mucho más cercana a la alternativa que he propuesto, a saber, que el cine mexicano se toma como muestra de que es posible combinar exitosamente lo industrial con lo nacional. Cuando Martínez matiza su crítica, aclarando que la imitación de México podría haber sido un buen punto de partida, pero que los cineastas se limitaron a repetir la fórmula hasta agotarla, supone en los cineastas un margen de maniobra mayor del que tenían, y al mismo tiempo un rango de elecciones tomadas más estrecho. En otras palabras, sostiene que los cineastas podrían haber hecho películas muy distintas y que eligieron hacer reiteradamente películas que seguían unos pocos preceptos (una fórmula).

Si los argumentos desarrollados a lo largo de este trabajo son correctos, el espacio de posibilidades se habría visto recortado desde el momento en que se opta por un modelo industrial tendiente a la estandarización. La escasez material restringe aún más el área delimitada por el modelo industrial. Dentro de un espacio tan restringido, las variables que se intentan son en verdad numerosas y distintas, hasta el punto de que difícilmente pueda hablarse de una ‘fórmula’. Así, el ‘estancamiento’ del cine colombiano podría tener más relación con la siguiente hipótesis.

---

<sup>249</sup> Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano*, 149 .

#### ***4.2.5. La hipótesis de la falta de técnica***

El supuesto rechazo del público al cine colombiano podría explicarse también por la baja calidad en el registro de imagen y sonido, con los numerosos defectos anotados por los críticos y periodistas que hemos mencionado en capítulos anteriores. Sin embargo, hay que decir que el público suele ser condescendiente con estas imperfecciones, ya que sabe que no verá una película con la calidad que ofrece Hollywood, pero a cambio será una película colombiana. Hasta hoy sobrevive un componente irracional de patriotismo en la decisión de ver una película nacional antes que una extranjera. Por lo demás, no puede hablarse de ‘rechazo’ del público cuando las películas duraban un tiempo estándar en cartelera y recuperaban su inversión; el mercado en todo caso era pequeño y se hacían pocas copias de cada cinta. La precariedad técnica, no obstante, es innegable, y no solo es atribuible a la falta de equipos y de material virgen sino también a la falta de técnicos capacitados.

Esta precariedad no es problemática porque espante al público; ante todo, es problemática porque espanta a los inversionistas y al Estado, y porque es síntoma de un fenómeno mayor: la falta de autonomía y de profesionalización del oficio del cine. La falta de técnica equivale a un fracaso en la estrategia propuesta inicialmente, ya que no hay manera de garantizar una producción continuada y predecible.

Estas cinco hipótesis, como se ha visto, han sido derivadas en su mayoría de las consideraciones críticas que plantea Martínez Pardo sobre este período. Sin embargo, las conclusiones que se presentan hacen resaltar elementos que Martínez deja en un segundo plano. A partir de estos elementos es que planteamos una nueva hipótesis sobre las causas y

la *forma del fracaso* del cine colombiano en la década de 1940:

#### ***4.2.6. Una hipótesis conjunta: la debilidad del campo y las opciones de legitimación***

Hemos iniciado este trabajo afirmando que el primer período sonoro del cine colombiano fue un intento por conformar una industria nacional del cine. Hemos señalado también que en este objetivo coexisten dos imperativos – uno industrial y otro nacional – que se quisieron reunir en un grupo de películas. La tensión entre estos dos polos puede ser expresada también como un tránsito entre dos estrategias competitivas: la diferenciación y la estandarización. Con su esfuerzo por establecer formas industriales de producción, los realizadores colombianos intentaban alcanzar estándares definidos desde Hollywood e inherentes también al funcionamiento de cualquier industria que garantice sostenibilidad y calidad homogénea. Sin embargo, pretendían llegar hasta ese punto sin despegarse por completo de elementos identificadores, porque estos hacían parte de su estrategia comercial de diferenciación de producto.

Ahora bien; dentro de un campo presentado como heterónimo, se plantean otras tensiones, esta vez entre las distintas formas de legitimación. Ostensiblemente, el cine de los cuarentas se planteó en principio como un producto para un público masivo, buscando una legitimación popular. En los anteriores capítulos se ha mostrado que esta relación con el público minimiza la importancia del discurso nacionalista, pero sitúa al cine colombiano en un mercado distorsionado en donde la hegemonía de Hollywood y otras industrias



latinoamericanas es casi imposible de superar. El capital material y simbólico de algunas compañías (en particular la combinación Ducrane-Alvarez Sierra) les permitió hacer apuestas relativamente rentables en este mercado, pero con el tiempo se fue haciendo más evidente que la validación masiva del público estaba lejana.

Bourdieu sostiene que “el arte medio no puede renovar sus técnicas y temas sin tomar prestado del arte elevado o, con mayor frecuencia, del ‘arte burgués’ de la generación anterior”<sup>250</sup>. Hacia 1945 había necesidad de renovación, porque la estrategia ‘popular’ no estaba funcionando. Con menos capital para invertir, y sin haber logrado constituir mecanismos internos de legitimación, las empresas se retraen hacia una legitimación “más barata”, garantizada por la institución escolar, como es la adaptación de obras literarias nacionales (*Castigo del Fanfarrón*, *Sendero de Luz*, *Sereno de Bogotá*), y un regreso a un costumbrismo más reverente.

La característica más marcada del campo cinematográfico en Colombia en ese período es su falta de autonomía y su muy escasa profesionalización. Al no haber mecanismos de legitimación interna, en la forma de un sistema de evaluación por pares, cada película, empresa y agente dentro del campo persigue una legitimación externa, que parece situarse en dos opciones: la asimilación a la calidad técnica y éxito comercial de Hollywood, o el apoyo a formas históricamente validadas de nacionalismo, como cierto folclor, cierta historia patria, cierta literatura y cierto costumbrismo. Por otra parte, la falta de capacidad

---

<sup>250</sup> Bourdieu, “The market of symbolic goods”, en *The Field of Cultural Production*, p. 129.

crítica para separar el grano de la paja permite la entrada en el campo de agentes sin las habilidades ni la formación necesarias. Este fenómeno se ve agravado por el distanciamiento entre conocimiento técnico y experiencia creativa, tan bien ejemplificado por el cisma Ducrane/Patria.

Es importante entonces señalar que, si bien los paralelos con otras cinematografías del continente existen y son innegables, las películas colombianas no son copias, sino productos de un proceso local con sus propios agentes y mecanismos. No hay una fórmula infalible que se trate de replicar; el reto es llegar a un estado ideal (el de la industria nacional) usando creativamente los escasos recursos existentes. El cine colombiano de los cuarenta es un cine de la precariedad y la limitación, pero es también un cine ambicioso y hasta fantasioso. Desde la perspectiva actual, es posible sostener que el discurso con que se justificaba la inversión en el proyecto del cine nacional dependía de evaluaciones poco realistas de la situación. Pero estas distorsiones, lejos de ser un engaño cínico fraguado por los productores, hacían parte de un optimismo empresarial estratégico bastante común en otras áreas de la economía. Era necesario representar a la cinematografía colombiana como industria en desarrollo, aunque los hechos fueran rezagados.

Finalmente, lo grave no fue que la realidad nunca alcanzara al ideal proyectado, sino que ese ideal nunca fue discutido y se perpetuó como representación dominante de lo que debería ser el cine nacional. Al concentrarse todos los esfuerzos en el desarrollo de la industria se excluyeron, hasta por ley, las prácticas que no se acogieran al modelo industrial. Uno de los problemas de esta exclusión es que se eliminó la polaridad entre

vanguardia y ortodoxia que define los campos de producción simbólica y constituye opciones de renovación. Esto es un obstáculo para la autonomización del campo, pero también condena al estancamiento de los sectores heterónomos, ya que sólo pueden mirar al pasado de la cultura dominante en busca de ideas. En las vicisitudes de la historia que este trabajo ha recogido se fue escogiendo, de manera azarosa e irreflexiva, un camino para el cine entre varios posibles. Pero se lo presentó como el único camino, y por eso fue paralizante su clausura abrupta. En la década de 1940, en Colombia, se hizo imposible pensar en cine sin pensar en industria.

Elegir el modelo industrial con la estructura que se describió en el primer capítulo implica aceptar una idea del cine como mercancía, lo cual tiene consecuencias en la práctica y en el producto cinematográfico. Como cualquier definición, ésta abre ciertas posibilidades y cierra otras. La producción de largometrajes de ficción, hechos en estudio, con convenciones naturalistas y exhibición comercial, es sólo una de las prácticas cinematográficas posibles. Pero esa definición sigue siendo hegemónica, y a fuerza de serlo ha adquirido la apariencia de necesidad. Por eso es importante mostrar que el ideal de la industria cinematográfica nacional tiene una historia, es histórico y no natural. Comprender uno de sus momentos formativos, como el que se ha expuesto en este trabajo, es empezar a explorar sus límites. Por tanto, es el primer paso para poder atravesarlos.

## **Fuentes:**

El material recopilado fue consultado en los siguientes archivos y bibliotecas:

Archivo de Bogotá

Biblioteca de la Academia Colombiana de Historia (Bogotá)

Biblioteca de la Cinemateca Distrital (Bogotá)

Biblioteca Nacional (Bogotá)

Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá)

Biblioteca Pública Piloto (Medellín)

Biblioteca de la Universidad de Antioquia (Medellín)

Bibliotecas de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá)

Biblioteca de la Universidad de Glasgow (Escocia)

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Bogotá)

## **Periódicos**

*El Tiempo*

*El Espectador*

*El Liberal*

*El Colombiano*

*Micro*

*Sábado*

*La Defensa*

*La Razón*

## Publicaciones

Altman, Rick. *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

Arciniegas, Germán. *Ministerio De Educación Nacional: Memoria 1942*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1942.

Ayala Blanco, Jorge. *La Aventura Del Cine Mexicano*. México: Grijalbo, 1993.

Bedoya, Ricardo. *100 Años De Cine En El Perú: Una Historia Crítica*. Lima: Universidad de Lima, 1992.

Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El Cine Clásico De Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 1993.

\_\_\_\_\_ *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press, 1990.

\_\_\_\_\_ *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama, [1992] 1997 .

\_\_\_\_\_ *La Distinción*. Madrid: Taurus, [1979] 2002.

Buitrago, Jairo. "Españoles En El Cine Colombiano, 1922-1954." *Los pioneros que vinieron de afuera*, Bogotá: Cinemateca Distrital, 2005.

Bustamante, Emilio. "Retratos de familia. El cine en los países andinos", *Hueso Húmero* 44, Mayo 2004. pp. 126-143.

Carbone, Giancarlo. *El Cine En El Perú: 1897-1950. Testimonios*. Lima: Universidad de

Lima, 1991.

Cortés, Jaime. *La Música Nacional Popular Colombiana En La Colección Mundo Al Día (1924-1938)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, 2004.

de los Reyes, Aurelio. *Medio Siglo De Cine Mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas, 1987.

Duperly Angueyra, Oswaldo. Entrevista con Hernando Martínez Pardo para *Cinemateca: Cuadernos Del Cine Colombiano No. 23*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1987.

——— *Lo Que Se Hereda No Se Hurta: Memorias*. Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1978.

Duque Isaza, Edda Pilar. *La Aventura Del Cine En Medellín*. Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores, Bogotá 1992.

——— *Veintiún Centavos De Cine*. Autores Antioqueños, IDEA, Medellín, 1988.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Flores Del Valle(Pressbook)*. 2005.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Largometrajes Colombianos En Cine Y Video*. Bogotá: FPFC, 2005.

García Riera, Emilio. *Historia Documental Del Cine Mexicano*. Universidad de Guadalajara, CONACULTA, México, 1969.

- Handzo, Stephen. "A narrative glossary of film sound technology", en Elisabeth Weis y John Belton (eds) *Film Sound: Theory and Practice*. Columbia University Press, Nueva York, 1985. pp. 383-426.
- Hake, Sabine. *Popular Cinema of the Third Reich*. University of Texas Press, Austin, 2001
- Heinink, Juan B. "El Cine Español en La II República." En *Un siglo de cine español* Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, España, 2000.
- Kellogg, Edward W. "History of Sound in Motion Pictures", Second and Final Instalments. *Journal of the SMPTE* Vol. 64, Julio y Agosto 1955. pp. 356-374, 422-437.
- King, John. *El Carrete Mágico*. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994, 78-87.
- Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*. Verso, Londres/New York, 2000.
- López, Ana M. "Crossing Nations and Genres: Traveling Filmmakers." *Visible nations: Latin American cinema and video* U. of Minnesota Press, Minneapolis 2000.
- Martínez Pardo, Hernando. *Historia Del Cine Colombiano*. Editorial América Latina, Bogotá, 1978.
- Monsiváis, Carlos y Carlos Bonfil. *A Través del Espejo: El Cine Mexicano y su Público*. Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1994.
- Mora Forero, Cira Inés y Adriana María Carrillo. *Hechos Colombianos para Ojos y Oídos de las Américas*. Ministerio de Cultura / Dirección de Cinematografía, Bogotá, 2003.

- Nieto, Jorge y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia*, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá 1992
- Oliverio Perry & Cia, *Quién es quién en Colombia*. Segunda edición, Bogotá, 1948.
- Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas Del Cine Colombiano, 1897-1950*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1981.
- Salcedo Silva, Hernando. "Colombie", en *Les Cinémas de l'Amérique latine*, ed. Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dragon. Lherminier, París, 1981. pp. 229-251.
- Schnitman, Jorge A. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Ablex Publishing, New Jersey, 1984.
- Silva, Renán. *República Liberal, Intelectuales Y Cultura Popular*. La Carreta Editores, Medellín, 2005.
- "Ondas Nacionales", *Análisis Político* no. 41 (2000).
- Storey, John. *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. The University of Georgia Press, Athens, 1993.
- Vitali, Valentina, and Paul Willemen. *Theorizing National Cinema*. British Film Institute, Londres, 2006.
- Wade, Peter. *Music, Race, & Nation: Música Tropical in Colombia*. University of Chicago Press, Chicago, 2000.



### **Tesis no publicadas**

Aljure, Luis Carlos y Ana María Latorre. *Memorias De Los Pioneros Del Cine Sonoro De Ficción En Colombia (1929-1947)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social, 1990.

Ávila Gómez, Jairo Andrés. *Procesos urbanos y transformaciones sociales en torno a las salas de cine en Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional, Tesis de Maestría en Urbanismo, 2005.

Fúquene Barreto, Juliana. *Las Salas de Cine en Santafé de Bogotá, 1930 - 1990*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Departamento de Historia, 1999.

González B., María Helena. *Reconstrucción Cinematográfica Del Director Máximo Calvo En Colombia 1921-1946*. Bogotá: Universidad de la Sabana, Facultad de Comunicación Social y Periodismo, 1990.

López, Abel Ricardo “*We have everything and we have nothing*”: *Empleados and Middle-Class Identities in Bogotá, Colombia*. Blacksburg: Virginia Polytechnic Institute and State University, Tesis de Maestría en Historia, 2001.

Santamaría, Carolina. *Bambuco, Tango and Bolero: Music, Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Tesis de doctorado en Etnomusicología, 2006.

## Fichas técnicas

### FLORES DEL VALLE

**Calvo Film Company**, Cali, 1941.

**Director:** Máximo Calvo Olmedo  
**Productor:** Máximo Calvo Olmedo  
**Guión:** Máximo Calvo Olmedo  
**Fotografía:** Máximo Calvo Olmedo  
**Cámara:** Máximo Calvo Olmedo  
**Laboratorio:** Máximo Calvo Olmedo  
**Sonido:** Antonio José Restrepo

**Reparto:**

Rosa de la Peña	Esperanza Calvo
Luisa de la Peña	Delfina Calvo
Lucía	Ruth Villafañe
Marta	Bertha Villa
Elías	Elías Mitrani
Ramón de la Peña	Dimas Echeverry
Jorge Lozano	Juan Angel
Ernesto	Oscar Álvarez
José	José Antonio Rivera
Fiscal	Luis Sinisterra
Abogado	Alfonso Navia
Juez	Rogelio Álvarez

Dueto 'Los Millonarios' (Humberto G. Pérsico y Julio E. Agudelo)  
Toreros Aurelio Puchol 'Morenito de Valencia', Cagancho y Gallardo.

**Música:**

"Guabina chiquinquireña", de Alberto Urdaneta (instrumental)  
"Frijolito", por el dueto 'Los Millonarios'  
"Canoíta", por José Antonio Rivera y Oscar Álvarez (flauta)  
"Flores del Valle", de Luis Álvarez  
"Bogotana", cantada por Esperanza Calvo

**Sinopsis:** Una familia vallecaucana se traslada del campo a la ciudad de Cali. Una de las hijas, Rosa, debe presentarse en sociedad, haciendo despliegue de su educación: interpreta piezas musicales, declama y baila. Las mujeres 'de sociedad' la desprecian por ser campesina, y ella les critica su fingimiento y su maquillaje. Rosa es demandada por calumnia, y en un juzgado hace una elocuente defensa de la sencillez y honestidad campesina frente a la impostura citadina.

**Fechas y lugares de rodaje:** Cali, barrio Granada, 1939-1940.

**Estreno:** 28 de Febrero de 1941, teatro Jorge Isaacs de Cali.

**Estado actual:** 67 minutos restaurados por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en 2005. Disponible para consulta.

## ALLÁ EN EL TRAPICHE

**ECAN/Ducrane Films**, Bogotá, 1943

**Director:** Gabriel Martínez / Roberto Saa Silva  
**Productor:** Ducrane Films, gerente Enrique Duperly.  
**Asistentes de dirección:** Emilio Álvarez Correa, Humberto Onetto, Alfonso Gaitán  
**Guión:** Gabriel Martínez  
**Fotografía:** Hans Brückner  
**Cámara:** Hans Brückner  
**Laboratorio:** Hernando Jaramillo  
**Sonido:** Oswaldo Duperly

**Reparto:**  
Dorita Lily Álvarez  
Leonardo Pompilio 'Tocayo' Ceballos  
Socorro Soledad Sierra  
Demetrio Humberto Onetto  
Emeliano Gabriel Martínez  
Clemente Angel García  
Julieta Maruja Yepes  
Clementico Pedro Caicedo  
Celedonio Pepe Montoya  
Oficial Ernesto Zamudio  
Chofer Jorge Peña  
Un peón Aureliano Escobar  
Una chica Aura Valencia

**Música:** "El trapiche" (bambuco), "Barranquilla" (pasillo), de Emilio Murillo (instrumentales, grabados por el mismo compositor al piano)

"El guatecano" (bambuco), de Emilio Murillo, por el cuarteto de Radio Mundial, baila Pepe Montoya.

"Ninfa divina" (bambuco), de José Macías, por el trío Ríos-López.

Trovas, por el conjunto típico de Radio Mundial y 'Tocayo' Ceballos

Coplas "Por algo será", por 'Tocayo' Ceballos con acompañamiento de Radio Mundial

"El mar y la luna" (bolero) de Alberto Ahumada, por Maruja Yepes

**Sinopsis:** Una jovencita (Dorita, interpretada por Lily Álvarez) regresa de Nueva York a la finca paterna, en donde debe casarse con un prometido que ella ni siquiera conoce. En el barco, traba amistad con su galán (Leonardo, interpretado por Pompilio 'Tocayo' Ceballos), quien es propietario de una finca vecina. Se desata entonces una serie de equívocos, mientras los enamorados tratan de burlar a quien creen es el prometido antes de la fecha fijada para el matrimonio.

**Fechas y lugares de rodaje:** Bogotá (Cra. 13 No. 53-40), Mesitas del Colegio, Salto del Tequendama, La Unión y Barranquilla. Julio-Sept. 1942 y Febrero-Marzo 1943.

**Estreno:** 8 de Abril de 1943, teatro Faenza de Bogotá.

**Estado actual:** La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha restaurado 28 minutos. Originalmente eran nueve rollos (aprox. 90 minutos).

## **ANARKOS**

**Cofilma,** Bogotá, 1944

**Director:** Roberto Saa Silva  
**Productor:** Compañía Filmadora Nacional, Cofilma. Con José Meoz, Félix Restrepo y Eusebio Salazar.  
**Guión:** Guillermo Valencia  
**Fotografía:** Federico Katz  
**Cámara:** Federico Katz

**Reparto:**

Carlos Jiménez  
Pina Quevedo  
Mario J. González  
Pepe Montoya  
Gabriel Restrepo

**Sinopsis:** Sobre el poema de Guillermo Valencia. El poema habla de la desgracia del perro callejero, del minero y del artista. Hace énfasis en las desigualdades sociales y sostiene que la injusticia y la miseria crean rabia y resentimiento, hasta que los oprimidos se alzan en una revolución despiadada y cruel. Finalmente, Dios/Zeus compone todo invocando a un zombie judío. Poema escrito en 1898. Según las fotos puede verse que se hizo una parte con un perro, la parte de la hija del minero mirando las joyas.

**Fechas y lugares de rodaje:** Bogotá, Octubre de 1943 – principios de 1944.

**Estreno:** Abril 20 de 1944 en el teatro Faenza de Bogotá.

**Estado actual:** Hasta el momento no se ha hallado ninguna copia.

## ANTONIA SANTOS

**Patria Films Ltda**, Bogotá, 1944

**Director:** Miguel Joseph y Mayol / Gabriel Martínez  
**Productor:** Alfonso Gaitán Cubides  
**Guión:** Gabriel Martínez, sobre argumento de Elio Favio Echeverri  
**Consultores históricos:** Horacio Rodríguez Plata y Belisario Mathos Hurtado (Academia Colombiana de Historia)  
**Fotografía:** Salvador Castelló y Domingo Torres  
**Cámara:** Salvador Castelló  
**Iluminación:** Domingo Torres  
**Laboratorio:** Domingo Torres  
**Sonido:** Guillermo Schroeder. Enrique Bello (asistente).  
**Maquillaje:** Humberto Onetto  
**Decorados:** Renato Martínez

### Reparto:

Antonia Santos	Lily Álvarez
Doña María Plata	Carlota Uribe
El Ama Carlota	Soledad Sierra
Margarita Santos	Maruja Yepes
Pedro Monsalve	Raúl Otto Burgos
Juan José Monsalve	Guillermo Beltrán
Oficial Lucas González	Humberto Onetto
Antonio de Fominalla	Gabriel Martínez
Elvira Santos	Clara Inés Lozano
Virreina Leonor de Villanueva	
	Roxane del Valle
Rosario	Elsa Zubiría
Mariana	Conchita Moreno
Doña Emma	Isaura Garretón
Herminia	Cecilia Clavijo
Juana	María Heredia
Elena Santos	María Elena Trujillo
Don Pedro Santos	Gabriel del Mar
Ignacio	Eduardo Rojas
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 Mejina
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                         Álvaro Puento  
Un niño                         César Augusto Martínez  
El posadero                    Jorge Peña  
Más de 300 extras, con tropas de la Escuela de Artillería.

**Música:**

"Gaviota santafereña", "Una gota de rocío", arreglo de Alberto Ahumada, canta Maruja Yepes.

"No hay como mi morena" (torbellino), de Jorge Áñez, por las hermanas Chávez.

"La queja del boga" (lamento negro), de José Barros, por el compositor y coro.

**Sinopsis:** Año: 1810. Un gran baile en la Hacienda El Hatillo, de don Pedro Santos. Pedro Monsalve se le va a declarar a la joven Antonia y le ha regalado una copia de "La declaración de los Derechos del Hombre" traducidos por Nariño. Entre tanto, don Antonio de Fominalla pide la mano de Margarita, la hermana menor de Antonia, pero ella ya está comprometida con Tadeo Rojas. Pedro le cuenta a Antonia que los patriotas cartageneros le están enviando unas armas por el Magdalena y le pide que las esconda en su casa. Luego se reúnen los revolucionarios en el Socorro y mandan a Ignacio por las armas. Antonio de Fominalla advierte al regidor del Socorro de la existencia de las armas, pero cuando llega el oficial Lucas González a requisar Antonia ya las ha enviado al frente y se muestra altanera con el soldado. Mezclando la lucha de independencia con la vida amorosa de la heroína, la película incluía escenas como: Firma del acta de Independencia, prisión del virrey Amar, florero de Llorente, combates en Coromoro, levantamiento de los socorranos, sentencias de Morillo, fusilamientos.

**Fechas y lugares de rodaje:** Bogotá: Museo La casa colonial, estudios Patria Films (barrio 20 de Julio), Bosa. Enero-Abril de 1944

**Estreno:** Junio 15 de 1944, teatro Lux de Bogotá.

**Estado actual:** En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se conservan 70 pies de esta película, en nitrato, no disponible para consulta.

## GOLPE DE GRACIA

**Ducrane Films**, Bogotá, 1944

**Director:** Emilio Álvarez Correa  
**Productor:** Enrique Duperly  
**Guión:** Oswaldo Duperly, Hans Brückner, A. Pardo T.  
**Fotografía:** Hans Brückner  
**Cámara:** Hans Brückner  
**Laboratorio:** Hernando Jaramillo  
**Sonido:** Oswaldo Duperly / Leopoldo Crane  
**Asesores:** Jaime Domínguez (administrador), Miguel A. Valderrama (asesor artístico)  
**Electricista:** Martín Muñoz  
**Maquillaje:** José Montoya

### **Reparto:**

Hernando Vega Escobar, Pompilio 'Tocayo' Ceballos, Luis Macía, Sofía Hernández, Pepe León, Rafael González, Oscar García, Elsa Zubiría, Mary de Vásquez, Miguel Valderrama, Emilio Camargo, Rosita Castillo, Andrés Pardo Tovar, Blanca Trujillo, Jaime Saldívar, Hernando Herrera, Rafael Gómez y otros músicos.

### **Música:**

(Dirección musical: Andrés Pardo Tovar y José María Tena). Orquestas de Francisco Cristancho, Alejandro Tovar, Ritmo Peñaloza y Luis E. Sierra.

"Milonga", de Alex Tovar, por Celeste Grijó y orquesta de F. Cristancho

"Chacarera de mi amor" de Alex Tovar, por Jilguero de las Pampas

"Porro Bogotá", por Fortich y Valencia, con Luis C. Mayer y José Perea.

"Agüitas", de Alex Tovar, por Elena y Esmeralda

Rosita Castillo y Oscar García también cantaban

**Sinopsis:** 'Tocayo' Ceballos es un locutor de radio que pierde su empleo al verse implicado por equivocación en el atraco que sufre su colega Sofía Hernández. Para recuperarlo debe participar en un concurso radio-teatral junto con su amigo Hernando Vega; en este concurso cada emisora monta un número musical y 'Tocayo' debe hacer de presentador.

**Fechas y lugares de rodaje:** Bogotá (CII 62 No. 5-59, Universidad del Rosario, Estudios de las emisoras Nueva Granada, Voz de Bogotá, Continental y Suramericana). Enero-Abril de 1944.

**Estreno:** Julio 12 de 1944, teatro Lux de Bogotá.

**Estado actual:** En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se conservan 700 pies (aprox. 8 minutos) en nitrato, no disponible para consulta.

## BAMBUCOS Y CORAZONES

**Patria Films**, Bogotá, 1945

**Director:** Gabriel Martínez  
**Productor:** Alfonso Gaitán  
**Guión:** Gabriel Martínez, basado en la obra de su autoría *Al pueblo llegó una chica*.  
**Fotografía:** Domingo Torres  
**Cámara:** Domingo Torres  
**Sonido:** Carlos y Guillermo Schroeder

### Reparto:

Fanny	Lily Álvarez
Francisco	Rafael Gómez
Nicéforo	Pedro Revollo 'el Indio Nicéforo'
María	Maruja Yepes
Don Cirineo	Gabriel Martínez
Doña Isidora	Carlota Uribe
Doña Leonarda	Soledad Sierra
Doña Carolina	Alicia Morlán
Doña Emerenciana	Ana del Val
Doña Isabel	Clara Inés Lozano
Doña Dolores	Carolina Molano
Sor Carmen	Elena Trujillo
Roberto	Nerón Rojas
Don Pedro	Humberto Onetto
Pirulo	Jorge Sicard
Juan	Carlos Oramas
El nene	Wolf Ruvinskis

### Música:

"El carbonerito" y "Canoita", de Emilio Murillo, por el Conjunto Panamericano  
"Prende la vela", de Lucho Bermúdez, por la Orquesta del Caribe  
"Como el picaflor" y "Los animalitos", de Pedro Revollo 'el Indio Nicéforo'  
"Linda bogotana", por la Orquesta Típica de Juan Canaro

**Sinopsis:** En el pueblo de Alpargatoca viven las Pereira y las Ramírez; cada familia tiene un hijo gomelo – Pirulo y Fanny, respectivamente. A donde las Ramírez llegan de la ciudad su hermano Roberto (que baila porro) con su sobrina María (ilegítima nacida de otra hermana muerta). Por otra parte están don Pedro, su hijo Francisco y el Indio Nicéforo que trabaja para ellos. Francisco corteja a Fanny, quien se burla de su convencionalismo, pero luego conoce a María con quien sí puede ser "romántico", lo cual resulta escandaloso para las tías de María (las Ramírez). Fanny y Pirulo se escapan, pero las familias se dan cuenta y los alcanzan. Pedro corteja a Leonarda Ramírez. Finalmente se arreglan cuatro matrimonios: Cirineo e Isidora, Pedro y Leonarda, Francisco y María, Pirulo y Fanny.

**Fechas y lugares de rodaje:** Bogotá, Embalse del Muña. Enero-Febrero de 1945.

**Estreno:** Mayo 9 de 1945, teatro Faenza de Bogotá.

**Estado actual:** En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se conserva el guión mecanografiado y 2 minutos y medio de la película, en nitrato no disponible para consulta.



## LA CANCIÓN DE MI TIERRA

**Cofilma,** Medellín, 1945

**Director:** Carlos Chiappe  
**Asistencia:** Federico Strehn  
**Productor:** Félix Restrepo, Eusebio Salazar  
**Guión:** Federico Katz y Leonidas Soler  
**Fotografía:** Federico Katz  
**Cámara:** Federico Katz  
**Laboratorio:** Enrique Bello  
**Sonido:** Guillermo Schroeder. Enrique Bello (asistente).

**Reparto:**

Alba del Castillo (nombre artístico de Libia Ochoa)  
Gonzalo Rivera  
Celestino Riera  
Eduardo Rojas  
"Paisa" - Baena Uribe

**Música:** Dirección musical de Alejandro Simcis.  
Canciones de Carlos Vieco, Pelón Santamarta, Luis E. Bermúdez, Gonzalo Rivera.  
Alba del Castillo cantaba un bolero y un pasillo.

**Sinopsis:** Un chileno y un venezolano, después de llegar como polizones a Barranquilla, se van a Antioquia y llegan a un pueblo, en donde se encuentran con varios personajes típicos (el paisa, los mineros, etc) y mucha música.

**Fechas y lugares de rodaje:** Medellín, Barranquilla. Septiembre de 1944

**Estreno:** Abril 2 de 1945, en Itagüí (Antioquia).

**Estado actual:** En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se conservan 40 minutos en soporte de nitrato, no disponible para consulta.

## EL SERENO DE BOGOTÁ

**Patria Films Ltda**, Bogotá, 1945

**Director:** Gabriel Martínez  
**Productor:** Alfonso Gaitán Cubides  
**Guión:** Alberto Enrique Figueroa, de la novela de José Ignacio Neira (1867)  
**Fotografía:** Domingo Torres  
**Cámara:** Domingo Torres  
**Sonido:** Guillermo Schroeder  
**Dirección de arte:** Humberto Onetto  
**Iluminación:** Eduardo Rojas

### **Reparto:**

Sereno Humberto Onetto  
Irene Gloria Sabogal  
Elisa Sara Bermúdez  
Luis Alejandro Oramas  
Luis niño Francisco Velásquez  
Irene niña Lucy Baquero

Eduardo Rojas, Ana del Val, Andrés Crovo, Graciela Sabogal, Jorge Mateus, Clara Inés Lozano, Elena Trujillo, Paco de la Riera

### **Música:**

Jorge Arturo Mora, canción "Estrella Radiante".  
Isaura Garretón

**Sinopsis:** Un sereno del siglo XIX le cuenta su vida a un transeúnte y muere en sus brazos. La película narra la vida del sereno, que es una sucesión de tragedias. Según Martínez Pardo, "su familia cae en la pobreza, sus padres mueren, se tiene que alejar de su amada –a quien le recita dos veces "volverán las alegres golondrinas..." al lado de un riachuelo –, se casa y muere su esposa y su hijo"

### **Fechas y lugares de rodaje:**

**Estreno:** Octubre 25 de 1945, simultáneo en los teatros Imperio, Nuevo, Rívoli, Murillo, Avenida, Encanto, Granada y Gloria, de Bogotá.

**Estado actual:** La película se conserva casi completa en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en soporte nitrato sin restaurar.



## EL CASTIGO DEL FANFARRÓN

**Calvo Film Company**, Cali, 1945

**Director:** Roberto González  
**Productor:** Máximo Calvo Olmedo  
**Guión:** René Laneri, basado en la novela *Inmolación*, de Primitivo Nieto.  
**Fotografía:** Máximo Calvo Olmedo  
**Cámara:** Máximo Calvo Olmedo  
**Laboratorio:** Máximo Calvo Olmedo  
**Sonido:** Antonio José Restrepo

### **Reparto:**

Carmen de la Vega, Aurora Obón Alonso, Celeste Grijó, Álvaro García Calero, Luis del Casal, Bernardo Cadavid, Víctor Domínguez, Luis Peña, José Berenguer, Alter Guitis, Alejandro E. Micolta, Ramón "Moncho" Carthy, Gilberto Rengifo, Carlos Arboleda, Delfina Calvo, Luis Carlos Barrera.

**Sinopsis:** Romelia es la novia campesina de Armando, un peón en la hacienda de don Pacho. Pacho desea a Romelia y hace meter a Armando a la cárcel. Armando escapa de la cárcel, pero tiene que irse del pueblo. Luego Pacho destituye al papá de Romelia de su puesto de capataz acusándolo de un robo. Caen en la miseria y los viejos se enferman; don Pacho les lleva un médico, pero a cambio de la ayuda Romelia accede a tener sexo con don Pacho; queda embarazada y se va de la casa. Entre tanto, Armando trabaja en una draga, le va bien y gana dinero que envía a su familia y a la de Romelia; nunca les llega nada. Viaja en avión a visitarlos y encuentra al papá de Romelia moribundo. Armando va a buscar a Romelia y la encuentra en Cali, junto al río con un niño. Armando la perdona, Romelia se reencuentra con su padre y llevan a Pacho Trejos a juicio; pero al fin Romelia lo perdona y dice que "fue obra del destino". En una taberna, Armando lo encuentra, lo mata y tiene que huir de nuevo.

**Estreno:** No fue estrenada comercialmente.

**Estado actual:** Disponible para consulta en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 59 minutos.