

LOS ACEVEDO

Cira Inés Mora Forero

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia. Fue fotógrafa de restauración de la Biblioteca Nacional y actualmente es coordinadora de la Biblioteca de la Cinemateca Distrital.

Adriana María Carrillo Hernández

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia. Es investigadora de temas cinematográficos.

Son autoras del libro *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas* (Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003), el cual es fruto de una investigación que fue finalista de la Convocatoria Cinematográfica 2002 del Ministerio de Cultura “Ensayo sobre cine colombiano”.

INTRODUCCIÓN

Encontrar un origen a nuestro conflicto, recabar en las manifestaciones de identidad para definir quiénes somos, por qué somos, se ha convertido en un problema cotidiano no sólo al pensarnos como sociedad, sino también como individuos. Establecer una identidad nacional hace parte de esa búsqueda, y desde múltiples artes y disciplinas hemos intentado reconstruirnos, reflejarnos, encontrarnos en el universo. Sin embargo, no somos habitantes del presente, somos parte de una historia, de un proceso que hemos modificado, abandonado o abanderado. Así, las inquietudes que surgen respecto a los elementos que cohesionan nuestra sociedad, que nos hacen amarnos y matarnos con locura, permanecen aún veladas por las imágenes de la historia, imágenes que de forma inevitable se nos revelan en las pantallas de cine.

La persistencia dramática con que olvidamos nuestro pasado, aun el más inmediato, se refleja en

todos los aspectos de la cotidianidad. La historia de la cinematografía nacional no escapa a esta conducta, y cada vez que una película se estrena o se promociona, se guardan las secretas esperanzas de que allane definitivamente el camino para consolidar nuestro cine. La despectiva mirada hacia el pasado ha hecho que se ignoren los errores y aciertos, los intentos solitarios, los grandes fracasos, las fallidas iniciativas estatales, los intentos por elaborar narrativas propias, en definitiva, las sumas y restas que hacen parte del desarrollo del cine colombiano.

Afirmar que nuestra cinematografía ha sido accidentada, llena de errores, es tan cierto como afirmar que es periférica, que ha estado al margen de los grandes movimientos cinematográficos mundiales. Sin embargo, éstas no pueden ser las únicas categorías para el análisis de su proceso de formación. Desde la llegada misma del cine a Colombia, hasta nuestros días, ha habido personas que han dedicado sus esfuerzos, sus capitales y su propia vida al oficio de hacer películas; han buscado lenguajes y una dinámica productiva nacional, desde la misma concepción del guión hasta la realización, la distribución y la comercialización de los filmes han propuesto la creación de relatos que pertenezcan a Colombia y correspondan a sus realidades sociales, económicas, artísticas.

Si la realización cinematográfica ha sido escasa, también lo ha sido la reflexión en torno a ésta. No obstante, algunas revistas que indagan en las realizaciones nacionales, el recientemente abierto concurso de ensayo cinematográfico colombiano auspiciado por el Ministerio de Cultura, la inclusión de capítulos sobre historia del cine en Colombia en enciclopedias de historia de Colombia confirman que nuestro accidentado, periférico y escaso cine tiene muchas historias por contar.

Una de estas historias es la de la familia Acevedo, que junto con los legendarios hermanos Di Doménico se constituyeron en los artífices de las primeras imágenes de nuestra cinematografía. Aun cuando las esporádicas notas de prensa arrojan una información valiosa acerca de las historias de vida de nuestros pioneros, su reconstrucción ha sido una labor difícil y paciente debido

a la escasez de fuentes que permitan un rastreo completo. La investigación realizada por Jorge Nieto, Leila El' Gazi y Diego Rojas para *Tiempos del Olympia* (1992) recrea las condiciones en que fue gestada la primera industria fílmica nacional que logró articular exitosamente la realización, distribución y exhibición de películas: la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (S.I.C.L.A.), fundada en 1914 por Vicente y Francisco Di Doménico. Gracias al rico acervo documental y fotográfico de *Tiempos del Olympia* fue posible comprender la fascinación y popularidad despertada por el cinematógrafo durante la primera y segunda década del siglo XX, así como las vivencias familiares y empresariales de los Di Doménico durante su prolongada estancia en nuestro país.

El estudio del caso de los Acevedo, por el contrario, se ha visto limitado por la escasez de documentos –tanto en notas de prensa como archivos familiares– que permitan una reconstrucción íntegra de su historia de vida. Ésta ha sido brevemente reseñada en artículos aparecidos en compendios de historia general de Colombia.¹ Gracias a que la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano conserva un gran número de sus películas, realizadas a lo largo de 35 años de actividades, fue posible elaborar el folleto *50 años del cine parlante en Colombia*, escrito por Jorge Nieto y Luis González. El folleto fue resultado de un largo y complejo proceso de restauración en el que aparece la referencia de los títulos preservados por la Fundación.

El archivo

La Compañía Cinematográfica Colombia, creada en Bogotá en 1920 por Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo y Álvaro Acevedo Bernal, inicialmente comercializaba y exhibía películas europeas de productoras como Gaumont o Pathe, que en ese entonces llenaban las salas del mundo y cuyos argumentos sirvieron posteriormente de inspiración de los largometrajes argumentales en nuestro país. A las temáticas universales de estos largometrajes –amores

¹ Véase Jorge Orlando Melo, *Colombia Hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*, Bogotá, Siglo XXI Editores, 1991. También Luis Alberto Álvarez, “Historia del cine colombiano”, en *Nueva historia de Colombia*, Bogotá, Planeta, 1989.

imposibles, enfermedades incurables, diferencias sociales, la relación conflictiva entre padres e hijos—, nuestros realizadores añadían los contextos locales y las prácticas cotidianas que prevalecían en la Colombia señorial de principios de siglo.

Es posible señalar dos períodos en la filmografía de la Compañía: obedecen a la transición de la técnica silente a la sonora, y son determinados igualmente por una orientación más empresarial y una mayor preocupación estética en la factura de los filmes. La primera fase de producción va de 1924 a 1937, y corresponde a la realización de películas mudas. A partir de este último año, y hasta 1955, la Compañía se consagró a la realización con sonido y a la aplicación de estrategias para fortalecerse en el mercado. Dichos períodos incluyen dos largometrajes y un amplio volumen de noticieros y cortometrajes institucionales, la mayoría de los cuales conforman el Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de los Acevedo, perteneciente a la institución que desde 1986 se encarga de su custodia y administración: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Inicialmente, los rollos de las películas acompañaron a uno de sus realizadores, Gonzalo Acevedo, en largas travesías por el territorio nacional. Éstas lo conducirían a Montería, donde pondría fin a su carrera como cinematografista. En 1964, el Departamento de Relaciones Públicas y Publicidad de la compañía de extracción minera, Intercol, conoció la existencia de las películas y las adquirió por un valor de \$50.000.00, para la realización de programas institucionales que hacían parte de sus campañas de difusión y propaganda. Una vez el archivo de la familia Acevedo estuvo bajo el resguardo de Intercol, la firma de televisión RTI acordó la producción de una serie de programas históricos apoyados en varias de las imágenes de estos filmes. Infortunadamente, los realizadores de la programadora desmembraron la totalidad de los noticieros y documentales, que fueron montados sin un criterio diferente al de insertar en un mismo rollo fragmentos de temáticas afines o pertenecientes a un mismo período. Se destruyó entonces el montaje original, de modo que para cualquier curador actual, una reconstrucción íntegra resultaría imposible. Así, una tercera parte del

archivo, la que pudo ser recuperada, consta de once horas y treinta minutos de noticieros que incluyen temáticas como turismo, publicidad institucional, eventos sociales, políticos y deportivos realizados entre 1924 y 1955. Además existen otras veintiún horas de imágenes varias, igualmente intervenidas por RTI, pero cuyo montaje original se desconoce. Muchas de estas secuencias fueron utilizadas para las versiones restauradas de las películas, pero también contienen imágenes inéditas que nunca se ensamblaron en noticiario alguno, o sencillamente no se conservaron. Estas dos terceras partes están compuestas por imágenes cronológicamente inconexas pero de tópicos similares, como *Corridas varias*, *Actos fúnebres*, *Actos sociales*, *Carnavales estudiantiles*, *Ferrocarriles Nacionales*, *Ferias exposiciones*, *Deportes varios*, *Olaya Herrera y Jorge Eliécer Gaitán*, y por otras agrupadas según el año de su realización, como *Varios 1920-1925*, *Varios 1923-1929*, *Variedades 1928*, *Olimpiadas de Cali*, *8 de Junio de 1929*, *Varios 1930*, *Centenario de Bolívar en Santa Marta*, *Varios 1931*, *Varios 1932 -1933*, *Guerra con el Perú* y *Varios 1934-1935*.

A raíz del incendio en la Cinemateca Nacional de México en 1982, en el que se perdió gran parte de la memoria cinematográfica mexicana que aún se conservaba en nitrato,² un grupo de interesados en el cine colombiano dirigidos por el investigador Jorge Nieto, y por solicitud de la compañía minera, formularon un proyecto que buscaba principalmente transferir el Archivo a un soporte de seguridad y restablecer las versiones originales de las películas. Pese a que los filmes fueron adaptados a un formato que permitía su manipulación y la consulta de los investigadores, la inexistencia de indicios sólo permitió recuperar cuarenta títulos, un volumen modesto si se tiene en cuenta que habían circulado con una alta frecuencia en las salas de cine durante más de treinta años.

² Entre 1898 y 1951 el nitrato de celulosa era la materia prima de la industria fílmica. Se trataba del único soporte conocido para fijar las fotografías, un material altamente inflamable que desde el momento mismo de su utilización descompone la superficie de la cinta hasta que la imagen desaparece o, en el peor de los casos, autocombuste. En la segunda mitad del siglo XX el nitrato de celulosa fue reemplazado por el acetato, componente mucho más estable y duradero al que se han trasladado numerosos archivos fílmicos en el mundo, al menos aquellos que sobrevivieron a su fundición para la fabricación de peines.

En 1987 concluyó la labor de restauración, curaduría, clasificación y copia de las películas, y adicionalmente se formalizó su entrega a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, institución que administró el Archivo hasta el año 2001, cuando pasó a ser su propietaria gracias a la donación realizada por la compañía Esso.

Un retazo de vida

Arturo Acevedo Vallarino (1873-1950) pasó su juventud en Zipaquirá, donde su padre, el general Ramón Acevedo Pérez, se desempeñaba como administrador de las salinas. Allí conoció a Laura Bernal Méndez, con quien se casó y tuvo seis hijos: Blanca, Alfonso (1898 -1956), Gonzalo (1900-1967), Álvaro (1901-1992), Armando, quién murió a los 8 años, y un último hijo que recibió el nombre de su hermano fallecido (1914 -1984).

Aunque Arturo Acevedo Vallarino engrosó las filas conservadoras durante la guerra de los Mil Días como coronel de Voltígeros, en 1904, a su regreso de la contienda, se hizo miembro de la legendaria Gruta Simbólica, tertulia literaria excéntrica y nocturna de la Bogotá de 1900, a la que pertenecían también personajes como los poetas Julio Flórez y Federico Rivas Frade.

Paralelamente a su profesión como cirujano dentista, egresado del Colegio Dental de Bogotá, Acevedo participó entusiastamente en las presentaciones teatrales de la ciudad. A principios del siglo XX, las actividades escénicas, junto con la ópera, la zarzuela, las tertulias literarias y las veladas musicales, coincidían en el Teatro Colón. Compañías como la de doña María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Ricardo Calvo, Margarita Xirgú y Nérida Quiroga eran las elegidas para presentar sus obras en este escenario, mientras que pequeños grupos colombianos, como el

Scala de Chapinero, fundado hacia 1909 por Arturo Acevedo, se daban cita en el Teatro Municipal y, esporádicamente, en el Colón, en un intento por competir con las compañías extranjeras.

Debido a su constante preocupación por crear grupos de formación actoral, con los que realizó numerosas giras por el territorio nacional, Acevedo se convirtió en una figura determinante del teatro colombiano. Algunos de los miembros de esos grupos, que habían sido sus colaboradores durante su desempeño como odontólogo, se convertirían en un futuro en actores de sus películas y otros muchos en intérpretes de radionovelas. Además, por casi veinte años dirigió la Compañía Dramática Nacional, conocida después como Compañía Nacional de Teatro, y la Compañía Jacinto Benavente, e incluso llegaría a escribir obras de teatro como *Retazo de vida*, publicada en 1919. Sus montajes teatrales alternaban con las funciones de cine de los Di Doménico en el Teatro El Bosque en Bogotá (el teatro había sido construido en 1911, en uno de los costados del Parque de la Independencia, lugar que actualmente ocupa la Biblioteca Nacional).

En una de sus giras por el país, Acevedo cayó a un foso acústico del Teatro de Girardot. Las graves lesiones ocasionadas por el desafortunado accidente, y la meningitis que atacó al menor de sus hijos –Armando–, sumieron las finanzas familiares en una profunda crisis que lo llevó a plantearse otras alternativas económicas. Una de esas alternativas fue la proyección de películas. Recurriendo al único patrimonio familiar con que contaban, una hacienda maderera ubicada en San Cayetano (Cundinamarca), vendida en \$7.000.00, se hizo a una cámara Pathe y a unos cuantos equipos destinados a la presentación de películas. Bogotá y varias ciudades de provincia fueron escogidas para las exhibiciones de exóticos parajes, animales y variedades cuyo primitivismo cautivaba a una audiencia cada vez más numerosa que venía del teatro, y a un público rural que había permanecido al margen de éste. Las funciones cinematográficas se desarrollaban en improvisadas salas instaladas en lugares públicos a los que se les acoplaban telones y sistemas eléctricos para las proyecciones. El propio Armando Acevedo, el menor de la

familia, recuerda:

Los teatros no eran tan grandes como los de ahora, sino una casa a la cual le ponían un telón ahí en el patio y proyectaban. Mi papá cargaba una cámara, un proyector Derby, que era una cajita pequeña, y en todas partes conseguía una planta eléctrica y la alquilaba, todo por el 3??

Hacia la segunda década del siglo XX, además de la Compañía Cinematográfica Colombia, fueron creadas otras casas comercializadoras de películas que incluían en sus planes la realización fílmica. La popularidad del cinematógrafo aumentaba, e invertir en la producción de películas empezaba a revelarse como una posibilidad económica; después de todo, el alto contenido dramático y moral de la literatura y el teatro de finales del siglo XIX suministraba argumentos, ricos paisajes y una eficaz puesta en escena.

No podía ser otra que *María*, la popular novela de Jorge Isaacs, la obra escogida para la inauguración de la historia de nuestros largometrajes. La cinta fue dirigida por Máximo Calvo, español radicado en Panamá, y también adaptó el texto literario con el sacerdote Antonio José Posada y el actor Alfredo del Diestro. El éxito económico alcanzado por la realización de la prohibida *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila, dirigida por Pedro Moreno y Vicente Di Doménico en 1924, garantizó la financiación no sólo de otras propuestas cinematográficas, sino también de la construcción de salas destinadas exclusivamente a la proyección fílmica. Resulta interesante que se hayan llevado a la pantalla novelas como *María* (1867) y *Aura o las Violetas* (1887), que exponen tratamientos distintos del romanticismo. El candor y la pasión desbordada

³ Estos datos biográficos fueron tomados de la entrevista realizada por Hernando Salcedo Silva a Armando Acevedo en 1970.

presentes en las dos obras, que igualmente finalizan con la muerte de las heroínas, fueron factores que avalaron la realización de estos dramas. Sobresale el hecho de que *María* fuera protagonizada por la colombiana Stella López, mientras que el papel de Aura fue encarnado por una actriz extranjera llamada Isabel van Walden, dejando entrever la censura de la que era objeto el polémico Vargas Vila, pero también la ruptura con los valores tradicionales manifestada a lo largo de la década de los años veinte. La buena acogida de estas cintas permitió que la adaptación literaria continuara siendo una opción importante a la hora de escoger temas para las nuevas producciones. Éste fue el caso de la tercera película de la S.I.C.L.A., *Como los muertos* (1925), basada en la pieza homónima de Antonio Álvarez Lleras, escrita en 1916.

Impulsado por el éxito de estas películas, Arturo Acevedo emprendió en 1924 el rodaje de *La tragedia del silencio*. Este filme contó con la aparición de un grupo de actores reclutado de los colectivos teatrales que Acevedo había conformado una década atrás (su segundo hijo, Gonzalo, figuraba también entre los protagonistas). Además de escribir el guión de la cinta, Acevedo se encargó de la dirección artística y técnica mientras que Hernando Bernal, que había trabajado con los Di Doménico como técnico y colaborador en la conducción de la revista *Olympia*, se encargó de la fotografía. Bernal contaba además con algunos conocimientos técnicos que serían fundamentales para la formación de los jóvenes Gonzalo y Armando, quienes a la postre asumirían la administración de la productora.

Aunque gran parte de *La tragedia del silencio* desapareció, las secuencias que se conservan reúnen numerosos rasgos que definen el momento de su concepción: fiestas sociales, modas o costumbres. La trágica historia de un leproso sirve de pretexto para tejer una apasionada historia en la que finalmente el padecimiento termina y el amor verdadero triunfa. La cinta fue bastante recomendada en diferentes círculos por su contenido moral y por reafirmar los valores católicos. Fue exhibida y distribuida en numerosas salas colombianas por sus propios realizadores, quienes se encargaron además de la publicidad y comercialización a Venezuela y Panamá. Recuerda

Jorge Nieto que el estreno en el Teatro Faenza de Bogotá, en mayo de 1924,

[...] fue merecidamente dramático. El nerviosismo de los Acevedo convocó todo tipo de desastres. Se perdió un carrete y la proyección empezó tarde. A la mitad hubo un apagón. Cuando la luz regresó, el proyector fue atacado por un desenfoque incurable. La película, que tenía una fotografía indecisa, y sin mayor contraste, amenazó con desaparecer. En resumen, se vio poco y se vio mal. Pero el público fue paciente y solidario. Aplaudió. El espectáculo fue un

4??

Pese a que los resultados económicos no fueron favorables, su presentación en la capital antioqueña animó al industrial Gonzalo Mejía a fundar, junto con Arturo Acevedo y varios accionistas más, la Compañía Filmadora de Medellín S.A.

Mejía fue durante las primeras décadas del siglo XX el gestor de varios proyectos inscritos dentro del plan modernizador del país: correo, líneas aéreas, transporte acuático y terrestre. A esto se sumaría el que fuera uno de los fundadores de Coltejer y Avianca, su colaboración con la traza y construcción de la carretera que uniría a Bogotá y Medellín, así como su importación de automóviles de Europa. En 1914, Mejía fundó la Compañía Cinematográfica Antioqueña, dedicada a la distribución de películas extranjeras, y en 1921 emprendió la construcción de cuatro teatros, entre ellos uno de los más grandes y fastuosos de Colombia, el Junín Hotel-Europa. En 1924 creó la Compañía Filmadora de Medellín y produjo *Bajo el cielo antioqueño*, cinta que protagonizó al lado de su esposa Alicia

5??

Tanto la empresa de Di Doménico Hermanos como la de Arturo Acevedo emprendieron por

⁴ Véase Diego Rojas y Jorge Nieto, *50 años de cine parlante y sonoro en Colombia*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1987.

⁵ Véase Héctor Mejía Restrepo, *Don Gonzalo Mejía. 50 años de Antioquia*, Bogotá, El Sello Editores, 1984.

separado innumerables proyectos, entre ellos, el rodaje de noticieros cuyas primeras emisiones corresponden a los años de 1924 y 1925. Los italianos produjeron el llamado *Diario Colombiano*, también presentado con el título *Sicla-Journal*, mientras que Acevedo e Hijos, nombre con el que se conocería la empresa familiar desde 1924, continuó sus labores cinematográficas, ahora reseñando los hechos locales más sobresalientes en el *Noticiero Nacional* que, desde su aparición, se convertiría en la competencia de *Sicla-Journal*. La primera emisión del *Noticiero Nacional* estuvo dedicada a las honras fúnebres del general Benjamín Herrera, quién murió en Bogotá en 1924.

Según lo estableció Luis Alberto Álvarez, el 1° de mayo de 1924 fue publicada la revista *Cine Colombia*, que circularía periódicamente como el organismo de difusión de las principales actividades adelantadas por la empresa Acevedo. En su primer ejemplar fueron presentadas imágenes de la inauguración de la casa cinematográfica en las que aparecieron personajes públicos como el arzobispo Ismael Perdomo, el presidente de la república Pedro Nel Ospina, algunos ministros y otros miembros de la vida política

6??

Fiestas sociales, eventos deportivos y religiosos, reinados de belleza, manifestaciones públicas, carnavales estudiantiles, carreras de caballos en el antiguo hipódromo de La Magdalena, las corridas de El Gallo y la manifestación organizada por Laureano Gómez en contra del general Ospina, hacen parte de los acontecimientos registrados por las cámaras de Arturo Acevedo y sus hijos Gonzalo y Álvaro durante los años veinte. A esta década se remontan también imágenes de travesías en avión, tren, barco y viajes por el río Magdalena. En ese entonces se daban cita numerosas expresiones de la transformación del país: el gobierno norteamericano había indemnizado a la nación por el despojo de Panamá; los precios del café estaban muy bien posicionados en el mercado internacional; la bonanza cafetera dejaba a su paso una estela de vías férreas que acortaban las distancias, lo que permitía una interacción humana más fluida; el

⁶ Álvarez, *op. cit.*, p. 242.

movimiento literario y artístico, por otro lado, experimentaba una renovación visible en el creciente resquebrajamiento de las tradiciones heredadas de la Colonia. La circulación de dinero, la creación de industrias, las nutridas migraciones internas, fueron dibujando un panorama más esperanzador que permitió la penetración de entretenimientos inéditos que, como el cine, se instalaban en la vida cotidiana de la sociedad colombiana. Las casas exhibidoras de películas se fortalecían; en todo el país se construían salas de cine con innovadores estilos arquitectónicos que emulaban los europeos, y el rodaje de melodramas era la orden del día. Como sucedió durante la *belle époque* francesa, cuando un inusitado viento dispersó los restos de un árido pasado haciendo posible cualquier empresa por inverosímil y ambiciosa que pareciera, en nuestro país también fue posible aventurarse a desconocidos cometidos, como registrar imágenes en movimiento y convertir ese oficio en una industria respaldada por una economía recuperada por el espíritu de la exultante modernización y, por qué no, por el contagio mundial del desbordado delirio de Hollywood.

El cine continúa en su cruzada de conquistar almas

Conquistadores de almas, el segundo filme de la S.I.C.L.A., fue una de las cintas estrenadas en 1925 en el Teatro Junín de Medellín. Esta misma compañía produjo la ya mencionada *Como los muertos*, y *El amor, el deber y el crimen*. Paralelamente, Arturo Acevedo trabajaba con Gonzalo Mejía en la filmación de *Bajo el cielo antioqueño*, estrenada en 1925 y restaurada en 1999 por Patrimonio Fílmico Colombiano. Al igual que la *Tragedia del silencio*, esta película fue el resultado de un guión original de Acevedo que, a pesar de sus serias limitaciones físicas, dirigió a los actores. Gonzalo, que para este momento había realizado cursos de técnica cinematográfica por correspondencia, se encargó del manejo de la cámara y de lo que hoy se conoce como postproducción, es decir, del revelado y montaje realizado en Bogotá. Entre los inversionistas, actores y colaboradores de *Bajo el cielo antioqueño* figuraban miembros de la más alta burguesía paisa, que coincidían en el Club Unión y encontraron en la realización de la película una vitrina para sus productos, razón por la cual la puesta en escena reconstruye las faenas cafeteras, la

industria tabacalera y de gaseosas, entrelazándolas con la historia de amor entre sus protagonistas, Lina y Álvaro. En esta producción se percibe claramente el espíritu de modernización como bandera de la segunda década del siglo XX en Colombia: el vector progresista, asociado a la construcción de vías férreas, estaciones, puentes, plazas de mercado y edificios públicos, aparece en forma reiterada. Sin embargo, aún se advierte un país con evidentes rasgos rurales, señoriales y conservadores, devastado por los vigorosos enfrentamientos civiles que cerraron el siglo XIX. La penetración del proceso modernizador parece lenta, tardía y traumática.

Pese al considerable éxito económico que obtuvo en Colombia, principalmente en Bogotá y Medellín, así como en los países donde fue presentada, las débiles redes de distribución del país impidieron que la película de Gonzalo Acevedo se explotara convenientemente en todo el territorio nacional y que, por tanto, generara el capital suficiente para preparar el rodaje de otras cintas o la construcción de la infraestructura apropiada para el revelado y montaje de las

7??

Como lo señalan algunos investigadores del cine colombiano, la producción de películas durante la década de los años veinte fue importante. Gracias al rastreo de fuentes escritas, y a la labor de Patrimonio Fílmico Colombiano, se han logrado recuperar, aunque parcialmente, filmes como *Madre* (1924), con guión y dirección de Samuel Velásquez; *Manizales City*, de Félix R. Restrepo (1925), documental filmado durante la celebración de los 75 años de la fundación de la ciudad con imágenes de Manizales después del incendio del 3 de julio de 1925; *Nido de cóndores* (1926) y *Alma provinciana* (1926), que en palabras de Rito Alberto Torres

...se nos revela como una obra plena de logros artísticos, producto de la aguda percepción

⁷ Entrevista de Hernando Salcedo Silva a Gonzalo Acevedo, *op. cit.*, p. 96. Véase también Hernando Salcedo Silva, *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981.

de su creador, quien puso en escena un drama de fuerte contenido social donde se muestra cómo las contradicciones entre las diferentes clases son posibles de resolver gracias al

8??

A través de las secuencias rescatadas es posible conocer algunos aspectos técnicos y estéticos de las filmaciones, como el uso deliberado de la cámara estática para facilitar la iluminación de las escenas, el empleo de planos medios y frontales con el fin de obtener un mayor control de los movimientos, o el diseño de encuadres que no comprometieran la “buena moral” de los actores en escenas románticas ni escandalizara al público. Dentro de este grupo de películas recientemente restauradas se encuentra *Garras de oro* (1928), de la que ha sido recuperada una importante cantidad de secuencias sobre las que vale la pena llamar la atención debido a las inclinaciones políticas que motivaron a sus realizadores. Recurriendo a valores patrióticos y abordando una lógica diferente mediante la traducción en imágenes de un sentimiento de luto nacional frente a la pérdida de Panamá, esta película expresa la angustia del país luego del despojo de Panamá y denuncia la indiferencia complaciente de la clase dirigente. La cinta, en uno de sus intertítulos, se presenta como “Cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea que tuvo la fortuna de ser piedra inicial contra uno que despedazó nuestro escudo y abatió nuestras águilas”. La temática de *Garras de oro* constituye un caso excepcional: no sólo por la historia que relata, sino por los recursos plásticos y visuales que empleó para representar el conflicto entre países, desborda los marcos tradicionales dentro de los cuales era realizada una película en Colombia.

Mientras estas películas circulaban por los circuitos comerciales, los Acevedo continuaban emitiendo el *Noticiero Nacional*, cuya aparición se hizo más frecuente a partir de 1927. Gonzalo y Álvaro Acevedo asumieron el liderazgo de la compañía ante el precipitado retiro de su padre;

⁸ Jorge Mario Durán y Rito Alberto Torres, en *Alma provinciana* (folleto), Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2001, p. 1.

mientras rodaban estos noticieros, los inquietos hermanos acumularon una experiencia técnica que les serviría en un futuro en la producción de argumentales.⁹ Junto con *Sicla-Journal*, de los Di Doménico, el *Noticiero Nacional* iría estableciendo un sistema de transmisión de noticias que respondía a la demanda de información sobre los últimos acontecimientos de la vida pública y política.

Los pioneros del cine mudo colombiano abarcaron los diferentes renglones del sistema de producción fílmica con una conciencia industrial sin parangón hasta hoy. Pese a que dicho sistema, determinado por el funcionamiento del circuito producción (realización), distribución (comercialización) y exhibición (consumo) todavía no ha logrado articularse en nuestro país, durante los años veinte productoras como la S.I.C.L.A, la Casa Cinematográfica Colombia y otras independientes realizaron cortometrajes, largometrajes y noticieros, y estuvieron al frente de la exhibición tanto de películas nacionales como extranjeras y, ante la necesidad de divulgación, construyeron salas de proyección e incluso publicaron varias revistas especializadas.

Como resultado surgió una producción protoindustrial cuyas características no se han vuelto a presentar; de ahí que en años posteriores no haya sido posible hablar del desarrollo de una industria fílmica colombiana, sino más bien de los esfuerzos de aficionados por construir la infraestructura requerida para la realización de filmes y el diseño de estrategias de publicidad que faciliten su paso por las salas comerciales, sin que ello implique el reporte de beneficios que permitan una inversión posterior.

Ante la ausencia de crítica cinematográfica, los empresarios del espectáculo organizaron sus propias publicaciones para promocionar sus productos. Un rápido rastreo de fuentes permitió encontrar publicaciones especializadas desde 1914: *El Artista*, *Thalia* y *El Gráfico* difundían las

⁹ Salcedo Silva, *op. cit.*, p. 99.

labores y servicios de casas exhibidoras y actualizaban al cada vez más ávido público nacional sobre las nuevas realizaciones mundiales. En 1915, Hermanos Di Doménico y Cía. publicó *Olympia Revista Cinematográfica Ilustrada*, y entre 1915 y 1916, la S.I.C.L.A editaría *Películas*. Apareció también en la ciudad de Cali *El Olympia, órgano del Cinema Olympia*, mientras que en Cúcuta la empresa del Teatro Guzmán Berti publicó desde 1915 hasta 1917 *El Cine Gráfico; El Kine* de Sincelejo, por último, se editó entre 1915 y 1916.

La llegada de una sola voz

Los agitados años veinte ofrecen un panorama del cine mundial bastante polarizado: por un lado, la grandiosidad del cine italiano, las nuevas propuestas estéticas de un cine alemán que buscaba sanar las profundas heridas de la Gran Guerra (Robert Wiene, Fritz Lang, F.W. Murnau), los experimentos fílmicos soviéticos (Dziga Vertov, Einsestein, Pudovkin), interesados por su parte en la defensa y mantenimiento del gobierno revolucionario; y el desenfadado estilo norteamericano, que desde sus estudios de California impuso, con temáticas renovadas y unos recursos plásticos cada vez más espectaculares, la quimera de una nación libre y democrática. Las salas del mundo fueron invadidas por las realizaciones del sello Hollywood, que en una escalada sin precedentes se impusieron y minaron las industrias locales en aquellos países marginados de la grandiosidad de la industria cinematográfica, de su infraestructura y de sus niveles temático y estético. A esto se sumaron las innovaciones tecnológicas del advenimiento del sonido, que aumentarían las diferencias con respecto al monopolio norteamericano.

Las expectativas generadas por el cinematógrafo desde el momento de su aparición se tradujeron en frustraciones para las industrias periféricas que no lograron insertarse en la dinámica de producción en masa y que no participaron en el proceso de creación y maduración de los lenguajes cinematográficos. Así, se sumieron en prolongados letargos de los cuales muchas aún no logran salir.

El nacimiento de un monopolio

En nuestro país estas circunstancias se hicieron críticas cuando en 1927 empezó a funcionar en Medellín la pequeña empresa de distribución y exhibición Cine Colombia, la que en 1928 compró la empresa de los Di Doménico, incluyendo los únicos laboratorios dotados con la infraestructura necesaria para el procesamiento de negativos existentes en Bogotá. En poco tiempo, la compañía se fortaleció gracias a la adquisición de películas extranjeras, cuyo precio de compra resultaba mucho más económico que el de la producción interna, amén de contar con un reparto y con historias que garantizaban el éxito taquillero. Estas películas se presentaban en salas de cine de todo el país. La política comercial de Cine Colombia apuntó a la compra y construcción de teatros: adquirió el antiguo Circo España, la distribuidora de Belisario Díaz en Medellín y la empresa Cine Bolívar.

Para entonces, Cine Colombia, constituida en Medellín en 1927 por Gabriel Ángel y Roberto Vélez V., se había convertido ya en la primera compañía de comercialización de películas, y había hecho contratos de exclusividad con teatros de todo el país para la presentación de cintas foráneas. Sorteando las dificultades propias de la inversión en cine del momento, así como la falta de energía eléctrica, de locales y equipos, la compañía logró reunir entidades y negocios similares durante los dos primeros años de su existencia, lo que le permitió aumentar el número de salas y el circuito de sus negocios. Con el cierre de los laboratorios, Cine Colombia fue restringiendo el campo de acción de las actividades de sus competidores, las casas realizadoras; obstaculizó su subsistencia en el negocio y se constituyó en el monopolio exhibidor colombiano y en una de las empresas más sólidas de América Latina en este campo.

Establecidas en Cali, las instalaciones de Colombia Films eran la única alternativa de revelado y

montaje de películas. Sin embargo, esta posibilidad desapareció rápidamente tras los enfrentamientos internos de sus accionistas, los cuales aceleraron su cierre definitivo en 1928. Debido a esta adversa coyuntura, los costos de producción se elevaron en exceso y la actividad cinematográfica, desde muy temprano, debió limitarse exclusivamente a la distribución y exhibición de cintas extranjeras.

La firma de la familia Acevedo quedó a la deriva. Pese a los beneficios económicos arrojados por *Bajo el cielo antioqueño*, invertir en la adquisición de laboratorios propios era una opción altamente riesgosa que al fin no se contempló; de modo que se vieron obligados a arrendar los equipos de procesamiento que Cine Colombia había comprado a la desaparecida S.I.C.L.A. Con excepción de la productora Acevedo e Hijos, que continuó realizando noticieros silentes, la gran mayoría de las fundadas en la década del veinte cerraron, muchas de ellas en la quiebra.

Noticiero Cineco

La desaparición del noticiero de los Di Doménico, *Sicla-Journal*, cedió la escena fílmica colombiana a los Acevedo, quienes en asocio con Cine Colombia realizaron entre 1929 y 1932 el *Noticiero Cineco*. Cine Colombia pagaba a la Casa Cinematográfica Colombia \$2.50 por metro de película editada y exigía una emisión semanal o el pago de una multa por incumplimiento. Desde sus primeras emisiones, el *Noticiero Cineco* dio cuenta del acontecer político nacional, de los signos de debilitamiento de la hegemonía conservadora y de los eventos más importantes de la vida pública, como los Carnavales Estudiantiles realizados anualmente en Bogotá, las corridas de toros, las peleas de boxeo, bailes, procesiones, encuentros deportivos y montajes teatrales en la plaza de toros, los acontecimientos sociales de la aristocracia nacional, que pagaba por aparecer por en los boletines. En definitiva, el noticiero registraba también las actividades de ocio profundamente arraigadas en la vida cotidiana de la sociedad de las primeras décadas del siglo.

Bogotá en pie

El 8 de junio de 1929 los Acevedo realizaron el que sería el *Noticiero Cineco* inaugural. Los trabajos anteriores habían alcanzado reconocimiento, pero el llamado *Bogotá en pie* los acercó a los líderes liberales del momento y a un gran público ávido de transformaciones políticas de fondo. Esta necesidad se había hecho evidente durante las multitudinarias manifestaciones bogotanas el 8 de junio de 1929, cuando el ministro de Obras Públicas, el gobernador de Cundinamarca y los gerentes de las empresas públicas –Tranvía y Acueducto–, conocidos popularmente como “la Rosca” destituyeron sucesivamente a dos alcaldes de Bogotá por orden del presidente de la república.^{10??}

El ambiente caldeado de la protesta derivó en una fuerte represión encabezada por el general Carlos Cortés Vargas –éste había sido enviado en diciembre de 1928 a la zona bananera del Magdalena con el propósito de restablecer el orden–, y en la muerte del estudiante Gonzalo Bravo Pérez, de cuyas exequias se conservan bastantes imágenes.

8 de junio de 1929 fue el nombre adjudicado durante la restauración a los fragmentos que suman en total doce minutos y cuyo montaje completo nunca pudo ser recuperado. Algunas secuencias permiten ver el enardecimiento de comerciantes, obreros, mujeres, jóvenes líderes liberales y conservadores que, portando enormes pancartas coronadas por simbólicas roscas, exigían la restitución de Luis Augusto Cuervo como alcalde de la ciudad, la separación del cargo de gobernador a Ruperto Melo y la organización autónoma de las empresas de Tranvía y Acueducto.

¹⁰ Véase Germán Colmenares, “Ospina y Abadía: la política en el decenio de los veinte”, en *Nueva historia de Colombia*, Bogotá, Planeta, p. 266.

A estas imágenes se suman una serie de intertítulos que narran el origen de una protesta que influiría decisivamente en la extinción de la república conservadora; se exaltaban las manifestaciones patrióticas desarrolladas en la capital del país y la actitud de resistencia de sus habitantes frente a las acciones represivas del gobierno.

Enrique Olaya Herrera

El éxito y la permanencia del *Noticiero Cineco* se debieron en gran medida al registro de la imagen del presidente Olaya Herrera. Éste pidió a los Acevedo que asistieran a la ceremonia de posesión y registraran el hecho. Este gesto dio origen a una fuerte relación entre el mandatario y los cinematografistas, y les abrió las puertas a las principales actividades políticas organizadas por el Presidente. Su figura llenaba los auditorios donde se proyectaba el boletín, y en consecuencia el prestigio de los Acevedo como realizadores iría en aumento.

Los Acevedo registraron las actividades de Olaya Herrera en múltiples oportunidades. Lo hicieron, por ejemplo, en las tradicionales carreras del hipódromo de la calle 53, que se convirtió en punto de encuentro de la sociedad bogotana. La presencia de los camarógrafos en este tipo de eventos provocaba la afluencia de una gran cantidad de público, motivado tal vez por la posibilidad de aparecer en las películas. Esta situación producía en el público un doble deleite: la expectativa primero ante un posible registro de la cámara, y la posterior asistencia a las salas para tratar de verse o reconocerse en las pantallas. También se conservan imágenes del mandatario presidiendo la inauguración del aeropuerto de Honda: desde un avión, los Acevedo registraron panorámicas del río Magdalena, del pueblo y del paisaje.

Del *Noticiero Cineco* sólo quedan dos grupos de pequeños fragmentos compilados bajo el título de *Variedades 1930*, *Variedades 1931*. Éstos reúnen revistas de gimnasia, imágenes del centenario de Bolívar en Santa Marta, manifestaciones de figuras políticas en la plaza pública, en su mayoría

protagonizadas por Olaya Herrera y líderes liberales. *Olimpiadas Nacionales de Medellín 1932*, perteneciente también a este período, es la única secuencia coherente que se logró reconstruir. Aunque incompleta, narra algunos detalles de las principales competencias y premiaciones. La filmación de los primeros juegos nacionales realizados en Cali –25 de noviembre al 10 de diciembre de 1928– y en Medellín es muy sugerente: el deporte es visto como un factor de civilización y progreso, como un agente de bienestar y felicidad para los individuos.

Hacia 1932 Cine Colombia decidió terminar el contrato con la Casa Cinematográfica Colombia, razón por la que los Acevedo retomaron la idea original del *Noticiero Nacional* y emprendieron la realización de documentales institucionales, es decir, cintas monotemáticas de una duración entre 30 y 35 minutos, financiadas en su gran mayoría por instituciones públicas o privadas.

Los arduos años treinta

Los Acevedo, seguidores incansables de los discursos liberales del momento, imprimieron en sus noticieros el entusiasmo que despertaban las medidas estatales (éstas, de alguna manera, se reflejaron en su producción). Aunque los programas de gobierno de Olaya Herrera prometían oxigenar la actividad fílmica a través de la creación del Teatro Popular y la adquisición de cintas educativas extranjeras, este período se asocia históricamente a la parálisis del rodaje de argumentales y a la inexistencia de iniciativas para la creación de nuevas industrias que compitieran con los Acevedo. La familia se erigió así en protagonista única del acontecer cinematográfico nacional.

A pesar del final del período Cineco, y de la pérdida del apoyo de Cine Colombia, los Acevedo continuaron reseñando periódicamente citas deportivas y sociales, reinados de belleza, desfiles militares, inauguraciones de obras públicas, exposiciones nacionales y actos políticos. Adicionalmente, tuvieron que encargarse personalmente de la distribución y comercialización de

sus películas, lo que los llevó a hacer extensos recorridos por el país en busca de agentes intermediarios que, en no pocas ocasiones, serían sus propias amistades.

De otro lado, los realizadores debieron empezar a planificar los rodajes de las películas financiadas que, como en el caso de *Ferrocarriles Nacionales* (1932) y *Nuevo acueducto de Bogotá* (1934 - 1938), serían portadoras de la “utopía” del progreso. En estos filmes, además, están implícitos el vínculo y apoyo al proyecto modernizador emprendido por los gobiernos liberales a partir de 1930, pues su objetivo consistió en mostrar los sustanciales avances en la renovación física y política del país luego de la larga y petrificada hegemonía conservadora.

El ferrocarril, como depositario del espíritu modernizador y de unión entre las regiones colombianas, fue una fuente visual recurrente en la filmografía de los Acevedo. La ampliación de vías, la construcción de nuevas estaciones, el establecimiento del circuito turístico derivado del sistema ferroviario, así como el registro de diferentes trechos, fueron imágenes constantemente explotadas como parte de las estrategias publicitarias diseñadas por el Consejo Nacional de Ferrocarriles Nacionales creado en 1933 por Enrique Olaya Herrera.

Estas imágenes dan clara cuenta de la lógica de la estructura de los noticieros: una sugestiva fotografía, acompañada de datos numéricos e informaciones sucintas como el número de viajeros y el tonelaje de carga transportada; las campañas de expansión, las nuevas tecnologías empleadas en la construcción de puentes y túneles, que facilitaban y acortaban los trayectos, todo esto con el propósito de estimular la utilización del tren como un medio de transporte eficaz, masivo y seguro.

Los segmentos correspondientes al Ferrocarril del Pacífico, que partía del puerto de Buenaventura y recorría gran parte del Valle del Cauca, así como los tramos que atravesaban Apulo, Girardot y otros lugares sobre la ruta del Magdalena, son los más completos y coherentes; los acompañan

trucajes muy bien elaborados por Álvaro Acevedo, como disolvencias y viñetas. A partir de este momento, el trabajo de los hermanos se dividió: Gonzalo se encargó principalmente del manejo de la cámara y del montaje, mientras que Álvaro se concentró en los trucajes, es decir, en la implementación de efectos en los fotogramas para enriquecer la composición de la imagen. Estos aportes fueron tan importantes como su desempeño en el proceso de revelado en el laboratorio, oficio que aprendió por correspondencia enviada desde instituciones norteamericanas. Según Armando, el menor de la familia, estos conocimientos fueron acrecentados con la experiencia y el apoyo técnico de algunos funcionarios alemanes de la Scadta, especializados en fotografía aérea y en química fotográfica, con los que Gonzalo y Armando se pusieron en contacto.

Los cinematografistas intentaron crear un estilo propio al emplear encuadres muy ágiles tomados desde trenes en movimiento y *travellings* para captar con dinamismo los paisajes y poblaciones levantadas a los costados de las carrileras. Pese a que la contraposición de planos era un truco plástico bastante empleado y superado ya por cinematografías extranjeras, para estos realizadores representó la búsqueda de un estilo y lenguaje propios que se vería reflejada en la producción de sus películas posteriores.

Un tratamiento similar fue concebido para el rodaje de *Nuevo Acueducto de Bogotá*, financiado por el ministerio de Obras Públicas. Éste se constituyó en un dispositivo pedagógico que presentaba el intenso seguimiento de las diferentes etapas de la construcción de la obra: la selección del terreno en La Regadera, el levantamiento de la carretera, las torres de los canales de desagüe, los muros de contención y la planta de purificación de Vitelma. El esmerado montaje de imágenes de esta cinta, que apelaba a efectos visuales novedosos, logra un cubrimiento extenso de la construcción y facilita la comunicación de los espectadores con otra de las labores adelantadas por las primeras administraciones liberales. En este último sentido, el cine, al igual que la radio, jugó un papel muy importante como mediador entre las tradicionales culturas rurales y la nueva cultura urbana al introducir elementos análogos que constituían pautas de progreso en países que habían alcanzado

otros estadios de desarrollo en lo que a infraestructura pública se refería. En palabras de Nelson Castellanos,

...junto a la radio, el cinematógrafo será el aliado pedagógico para llegar eficazmente a quienes no están instruidos en el alfabeto. Los elementos tradicionales eran las imágenes animadas para captar la atención y el oído en una forma seductora por su comodidad.^{11??}

La súbita aparición de la pobreza

El conjunto de fragmentos que componen *Beneficencia de Cundinamarca* puede considerarse una pieza excepcional del archivo de los Acevedo. Entre 1931 y 1942,¹² la Beneficencia de Cundinamarca solicitó a los realizadores el registro de las diferentes instituciones que dependían de ésta: Sibaté, el Hospital San Juan de Dios y el Hospicio de Bogotá. Su labor consistió en reseñar las actividades, las instalaciones físicas y el trabajo diario de los colaboradores de la entidad. En *Beneficencia de Cundinamarca* se advierten por primera y única vez las condiciones de una inmensa mayoría descrita por Alfonso López Pumarejo en uno de sus escritos como una “vasta clase económica miserable que no lee, que no escribe, que no se viste, que no se calza,

¹¹ El Estado inauguró en 1929 la emisora HJN, integrada por notas de interés, entretenimiento, divulgación cultural y uso político de los micrófonos. Ver Nelson Castellanos, “La civilización del iletrado: el proyecto ilustrado de radiodifusión en Colombia (1929-1940)”, en Jorge Iván Bonilla Vélez y Gustavo Patiño Díaz (Comps.), *Comunicación y política. Viejos conflictos, nuevos desafíos*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2001.

¹² Aunque las imágenes pertenecientes a *Beneficencia de Cundinamarca* fueron realizadas con tecnología silente y posteriormente sonora, el sonido nunca pudo ser recuperado.

que apenas come, que permanece al margen de la vida nacional".¹³ Anónimos rostros de niños abandonados por desesperados padres en orfanatos, de ancianos obligados a vivir de la caridad en hogares geriátricos y de enfermos mentales, son captados en numerosos planos que muestran una cruda pobreza desbordada que afectaba a miles de colombianos. Esta faceta del país que permanecía casi inédita en la filmografía Acevedo, se convertía en una opresiva realidad, bastante lejana del sueño moderno e industrial.

De este período son también *Hotel Jordán* (1932) y *Señorita Colombia* (1932), filmes que se ubican dentro de la temática que los Acevedo delinearon desde el inicio de sus noticieros. *Hotel Jordán* es una cinta publicitaria que presenta las principales atracciones de este lujoso balneario construido en Villeta; sus huéspedes son registrados en actividades de esparcimiento, promocionando la moderna idea de confort. A su vez, *Señorita Colombia* registra a las candidatas que participaron en el primer concurso de belleza realizado en el país. Con la cooperación de la productora estadounidense Metro Goldwyn Meyer, los Acevedo presentaron a los asistentes provenientes de las más altas esferas de la sociedad colombiana. El protagonismo de valores modernos: parámetros de belleza importados del norte, abrigos de piel, automóviles, comodidad, se revelaban en ceremonias sociales que de alguna manera exterminaban las señas de identidad elaboradas por la inmensa mayoría de la población colombiana, para la que estos lujos derivados del *american way of life* resultaban inalcanzables.

Colombia victoriosa y el cine-periodismo

En septiembre de 1932, tropas peruanas se tomaron una parte del trapecio amazónico colombiano, incidente que ocasionó la movilización de destacamentos militares hasta el lugar del conflicto. El país entero repudió la actitud de los "comunistas peruanos" invasores del territorio. En una

¹³ Alfonso López Pumarejo, *La política oficial: mensajes, cartas y discursos del presidente López*, 4 Vols., Bogotá, s.e., 1936-1938, t. 1, p. 141.

coalición partidista, encabezada por el mismo Laureano Gómez, se lanzaron arengas lamentando esta humillante situación, reviviendo las cenizas de un nacionalismo que no se estremecía desde la pérdida de Panamá. Tras una convocatoria nacional realizada por Enrique Olaya Herrera, la sociedad colombiana donó joyas y bienes personales para la financiación de una guerra que simbolizaba no sólo la terrible afrenta del país vecino, sino toda una suerte de fantasías relacionadas con los inhóspitos paisajes y la indomable naturaleza a la que debían enfrentarse las tropas de héroes colombianos.

Álvaro y Gonzalo Acevedo, junto con su equipo, pasaron algunos meses registrando el escenario, los episodios y los protagonistas de la guerra en el Putumayo y Amazonas. Con el título *Colombia victoriosa* presentaron el noticiero que incluía las novedades del frente, los memorables combates en Güepí y Puerto Arturo y otras hazañas del Ejército nacional. Aunque los hermanos se esforzaron por registrar los pormenores del conflicto, sus cámaras sólo lograron captar las escaramuzas de una guerra extinta, razón por la cual debieron combinar las secuencias filmadas en el frente con otras ficticias realizadas en las cercanías de Bogotá, en la fría represa del Neusa. Con algunos extras disfrazados de soldados, recrearon los momentos más gloriosos de la actuación de Colombia en la contienda.

De este noticiero se conservan numerosos fragmentos, de los cuales gran parte corresponden a las entrevistas sostenidas por diferentes líderes políticos y militares al finalizar la guerra. Una secuencia titulada “El abrazo histórico”, protagonizado por el presidente Enrique Olaya Herrera y el general en jefe de las fuerzas del Amazonas, Alfredo Vásquez Cobo, antiguos rivales durante las elecciones de 1930, es uno de los segmentos más interesantes del noticiero. Indudablemente, *Colombia victoriosa* es el primer boletín informativo que aplica el cubrimiento puntual y recursivo de la noticia. Se ubica así al nivel del cine-periodismo extranjero de la época, caracterizado por informar e instruir simultáneamente. De este último aspecto queda la constancia de una maqueta diseñada por Álvaro Acevedo, que sirvió para ilustrar a los espectadores sobre la zona del conflicto

y la ruta seguida por la Marina y la Infantería hasta allí. La función educativa de la noticia se complementó también con el empleo de recursos visuales como la animación. En este caso, el objetivo era recrear la flotilla de barcos desplazándose por los ríos Guaumuez y Putumayo.

Otra emisión que introdujo el reportaje de hechos fortuitos y puso a prueba la rapidez para lograr el cubrimiento inmediato de la noticia –coincidiendo además con el nacimiento del radio periodismo– fue el del 24 de junio de 1935, día en que el popular cantante de tangos Carlos Gardel, sus músicos y su compositor perdieron la vida en un accidente aéreo. Pese a que los Acevedo no pudieron trasladarse al lugar de los hechos, *El trágico final de Gardel, su última despedida*, presentó imágenes del avión despedazado y del ídolo popular junto a sus músicos y el personal técnico de la aeronave. Aunque el título del filme sugiere la presencia de imágenes de Gardel, lo cierto es que dedica gran parte de su metraje a la presentación de las honras fúnebres de la tripulación y del piloto Ernesto Samper Mendoza.

Últimos noticieros silentes

Una de las últimas actividades públicas de la presidencia de Enrique Olaya Herrera, reseñadas por los Acevedo, fue la visita del presidente norteamericano Franklin Delano Roosevelt en 1934. El hecho obedecía a la estrategia expansiva de Estados Unidos conocida como la “política del buen vecino”. La emisión número 30 del *Noticiero Nacional* presentó la visita del presidente norteamericano a Cartagena, donde se registraron diversos actos como paradas militares, banquetes de honor y el desfile de la banda de guerra por la zona amurallada. De este boletín sólo se conservan diez minutos compilados bajo el título *Los presidentes Olaya Herrera y Franklin D. Roosevelt en Cartagena de Indias*. Resulta sorprendente que su reconstrucción haya hecho tal despliegue de la imagen de Olaya Herrera, y que nunca aparezca la de su homólogo norteamericano. Según la explicación de Jorge Nieto, “la mayor parte del material original filmado en la ocasión fue enviado por los Acevedo a Estados Unidos en cumplimiento de su corresponsalía

con noticieros de ese país [...]”.¹⁴ *Apoteosis de Olaya Herrera* (1934) presenta un balance de los logros de su gobierno: a través de planos en los que se captan abarrotadas calles bogotanas, se registraron las manifestaciones en las que el pueblo hizo explícito su agradecimiento al “gran patricio liberal”.

Antes de empezar a rodar películas con sonido directo, Gonzalo y Álvaro Acevedo hicieron filmes institucionales, como los de la secuencia *Coltabaco*. La Compañía Nacional de Tabacos, una de las más importantes del país en la primera mitad del siglo XX, solicitó durante siete años (1934-1941) el registro de las diferentes etapas del proceso de elaboración de cigarrillos, y la comercialización de los Pierrot y del popular Pielroja, como una estrategia de promoción. Por esta razón, *Coltabaco* aparece en distintos momentos de la filmografía de los Acevedo.

Aunque se desconocen los aspectos puramente empresariales de la casa productora, como los términos en que fueron contratados por algunas instituciones y la comercialización y distribución de sus noticieros, lo cierto es que los Acevedo continuaron con el rodaje de noticieros mudos, que circularon por las salas de todo el país hasta 1937.

El reino del sonido

El 1° de abril de 1937 apareció reseñado el estreno de la cinta *Primeros ensayos de cine parlante nacional* en los teatros Real y Nariño de Bogotá. Con este filme, los Acevedo incursionaron con vacilación y tardíamente en la producción con sonido. Una década atrás, FOX y Warner Brothers habían concluido sus etapas de experimentación para sonorizar la imagen cinematográfica, y ya habían empezado a rodar con las tecnologías del *movietone*, que introducía el sonido a la cinta mediante un sistema óptico, y el *vitaphone*, un equipo que activaba simultáneamente proyección y efectos sonoros proporcionados por un disco de acetato.

¹⁴ González y Nieto, *op. cit.*, p. 21.

Los creadores del artilugio sonoro en el país serían Gonzalo Acevedo y el ingeniero alemán Carlos Schroeder¹⁵, dedicado a la proyección cinematográfica. Éste se había asociado a los hermanos Acevedo en 1937, para acoplar a sus cámaras el sistema *glow-lamp* o sonido óptico, un mecanismo que amplificaba y modulaba el sonido mediante un bombillo de luz ultravioleta que lo insertaba en la fotografía. Schroeder y Gonzalo aparecen en los primeros planos de la película. Dirigiéndose a la cámara, Acevedo anunció el nuevo logro para la cinematografía nacional:

Quiero presentar al pueblo de Colombia, al pueblo que ha sido nuestro único apoyo durante veinte años de labores oscuras y pacientes, este grupo de máquinas que representan toda la historia de la cinematografía nacional; en la retina inmóvil, en la pupila siempre abierta de sus lentes, se refleja aún el entusiasmo con que Bogotá, Cali, Cartagena, Manizales y el Líbano, sedes de estas empresas, iniciaron labores, y que poco tiempo después proyectaron la sombra de sus fracasos.

Con estas premonitoras palabras se emprendió la fase sonora en nuestro país. En la película aparecen además, con un perfecto sincronismo entre sonido y movimiento, don Nicolás Díaz, director de Cine Colombia, alabando el nivel tecnológico alcanzado por el cine nacional, y el obispo Juan Manuel González Arbeláez citando la encíclica de Pío XI aparecida en 1937, en la que los filmes fueron presentados como instrumentos de evangelización y

16??

La película, originalmente de 25 minutos, quedó reducida a nueve, y sus imágenes delatan la complejidad de filmar con sonido directo. Una de esas dificultades es el aletargado movimiento de la cámara, pues la obtención de diversos planos exigía el traslado de cables y micrófonos, además

¹⁵ Carlos Schroeder, hijo de padre alemán, madre ecuatoriana y nacido en Guatemala, se formó como ingeniero mecánico en Hamburgo (Alemania), de donde partió al estallar la Primera Guerra Mundial. Entrevista realizada a Guillermo Schroeder, hijo de Carlos Schroeder, en marzo de 2002.

¹⁶ González Arbeláez se refería a “El cine: sus grandezas y sus miserias”, comunicado papal publicado en 1937 por Pío XI.

de un set en absoluto silencio para impedir filtraciones de sonido que alteraran la continuidad de la cinta.

En el segundo filme sonoro de Acevedo e Hijos, *Fragmentos de discursos* (1937), aparecen alocuciones públicas de Eduardo Santos y de otras importantes figuras del liberalismo, como Carlos Lozano y Carlos Pérez. La cinta fue presentada en numerosas ciudades colombianas durante la campaña presidencial de Santos. En esa ocasión, la eficacia de este tipo de cintas como canales de difusión y persuasión frente a la audiencia quedó demostrada. Así lo reseñó *El Tiempo*, periódico que señaló que el cine podía llevar oradores a lugares apartados donde nunca antes habían sido oídos o vistos. Desde entonces se auguró el uso de los medios de comunicación masiva como instrumentos de seducción que adquirirían espectaculares alcances a lo largo del siglo XX y cuya presencia y utilización sería determinante en la forma de hacer política hoy en día.

En una segunda entrega sobre el líder liberal, *Eduardo Santos, candidato único del liberalismo llega a Bogotá* (1937), los Acevedo registraron el momento en que éste arriba con su esposa y su comitiva al Aeropuerto de Techo, luego de un viaje educativo por Estados Unidos y Europa. De nuevo, el noticiero resalta la importancia de las multitudes conformadas por sindicatos y estudiantes que respaldan al partido, tras cuatro convulsionados y confusos años en los que Alfonso López Pumarejo había recibido duras críticas desde su colectividad, y en los que los cinematografistas habían permanecido al margen del acontecer político, concentrando sus actividades en el rodaje de películas institucionales.

La muerte de Enrique Olaya Herrera en Roma, en febrero de 1937, constituyó un hecho de trascendental magnitud para los Acevedo. Haciendo gala de su mejor esfuerzo, produjeron con un cuidadoso lenguaje cinematográfico y un hábil montaje documental el noticiero que llevaría al país las imágenes de los homenajes en memoria del ex presidente. La película *Funerales de*

Olaya Herrera o de la cuna al sepulcro capta el momento de la llegada del féretro al puerto de Buenaventura, donde fue recibido por los cadetes de la Marina y una multitud que acompañó los restos mortales hasta la estación del tren que lo condujo por Cali, Armenia, Ibagué, Manizales y Calarcá hasta Bogotá, donde se celebraron las honras fúnebres y fue sepultado. Partiendo de un plano general, los camarógrafos hicieron paneos y tomas fijas para registrar los momentos más cruciales del cortejo y a la gente siguiendo el vagón del tren que conducía los despojos del ex mandatario. El cuidadoso montaje, que le daba ritmo y equilibrio a las imágenes, delata un trabajo previo de planificación: las cámaras fueron ubicadas en lugares estratégicos. La madurez visual adquirida es evidente.

La casa Acevedo continuó con el rodaje de informativos silentes a los que les incorporaban música y locución en *off*. Éste fue el caso de la filmación de los Primeros Juegos Bolivarianos realizados en Bogotá para celebrar el cuarto centenario de su fundación en 1938. El evento reunió deportistas de Perú, Ecuador, Panamá Venezuela y Colombia, a los que la cámara de los Acevedo captó durante el desfile inaugural, los encuentros deportivos de ciclismo, esgrima, baloncesto masculino y femenino, fútbol y atletismo. En concordancia con el moderno tratamiento visual que habían delineado a lo largo de su ya numerosa filmografía, el noticiero invitaba a la juventud a participar en la gran fiesta bolivariana, promovía el espíritu competitivo e inculcaba valores acordes con el proceso de construcción que experimentaba el país. En éste, como en muchos otros casos, la voz del narrador y la música eran incorporados luego en los estudios de radio.

Gonzalo Acevedo y su labor estatal

Hacia 1940 el presidente Eduardo Santos creó el proyecto de Extensión Cultural y Bellas Artes, que incluía la ampliación del sistema educativo –primaria, secundaria, industrial y normal–

mediante la creación de una sección de cinematografía, museos de arqueología, la publicación de la *Revista de Indias*, la Banda Nacional de Bogotá, la Radiodifusora Nacional de Bogotá, escuelas ambulantes, ferias del libro, conferencias culturales, cursos de educación física, patronatos escolares y centros de cultura social, construcción de planteles educativos y ayudas económicas en forma de becas y pensiones a estudiantes de bajos recursos.

Gonzalo Acevedo sería el primer director de la Sección de Cinematografía, oficina encargada de crear un servicio de divulgación audiovisual a través del cine ambulante. La participación de Acevedo en ese departamento fue definitiva para consolidar el proyecto de los cinematógrafos itinerantes que llevaban a apartadas zonas del país filmes educativos realizados por Gonzalo y su hermano menor, Armando, con los equipos de la Sección. En teatros culturales urbanos fueron exhibidas gratuitamente películas científicas y didácticas para adultos, escolares, niños, obreros, maestros, detenidos y soldados; mientras que en las zonas rurales se vieron filmes importados de Estados Unidos y México sobre cultivos agrícolas.

La labor de la Sección incluía también la importación de equipos de filmación, revelado y proyección, y el fomento de la actividad fílmica a través de la realización de documentales turísticos y de la restauración de películas que se encontraban en mal estado. *Antioquia monumental*, *Antioquia minera*, *Antioquia religiosa*, *Antioquia industrial* y *Sombras de una civilización* fueron los primeros cortos recuperados por esta oficina en 1940.

Por otro lado, el apoyo estatal a las iniciativas cinematográficas particulares se condensó en la promulgación de la Ley 9ª de 1942¹⁷, que se constituyó en la única normatividad tendiente a

¹⁷ Con excepción del Acuerdo N° 1 de 1918, que imponía una renta del 10% sobre todas las entradas a los espectáculos públicos –incluyendo el cine– para el Fondo de los Pobres; la Ley 12 de 1932, que creó otro tributo del 10% destinado a la defensa de las fronteras territoriales; y la Ley 47 de 1937, que castigaba la circulación y comercio de cualquier material obsceno.

estimular y proteger las actividades fílmicas en nuestro país. La ley ordenaba la clasificación de las empresas cinematográficas existentes, enumeraba los requisitos para que una empresa cinematográfica fuera considerada colombiana y mencionaba la posibilidad de exenciones de derechos aduaneros e impuestos nacionales para los teatros que exhibieran películas nacionales. Aunque el Decreto 1304 de 1944 reglamentó este aspecto, sólo fue operante hasta la aparición del Decreto 879 de mayo de 1971, cuando se instauró la figura del

18??

Sus deslucidos efectos se reflejaron en la esporádica producción local. Sin embargo, las expectativas generadas por la Ley 9ª, así como el hecho de que Gonzalo Acevedo ocupara entre 1940 y 1942 la dirección de la dependencia cinematográfica oficial, provocaron un aumento considerable de las realizaciones familiares, cuyo número asciende en volumen, duración y periodicidad. Entre 1940 y 1949, esta producción despegó de su etapa más primitiva hasta alcanzar su momento más fecundo.

Noticieros y realizaciones por encargo

Durante los últimos años de producción, los noticieros fueron esporádicos. Los Acevedo se concentraron en la realización de cortometrajes por encargo, financiados por instituciones públicas

¹⁸ “En este interludio, el mercado es absolutamente del cine extranjero, especialmente del mexicano, que copa el gusto en los cines populares, y del norteamericano, que se queda con el resto. La producción de largometrajes en este período no pasa de 43, entre películas terminadas, censuradas, inacabadas y coproducciones, pero no representaron nada a efectos de la conformación de una base industrial, ni de acercamiento al público colombiano; y de su calidad poco se puede rescatar en la estéril labor de encontrar algunos minutos artísticamente válidos. La época está salpicada de los noticieros que vivían de las noticias patrocinadas y de los documentales comerciales que debían pagar también la exhibición. Son los años de las grandes quijotadas en los casos en que había una búsqueda de tipo artístico, o de las grandes quiebras porque las películas no lograban salir de reducidos circuitos, cuando podían ser exhibidas. Fueron además obstaculizadas por una censura de tipo confesional o político.” Véase Cinemateca Distrital, *El cortometraje de sobreprecio 1970-1980*, Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1982.

o privadas cuyo principal objetivo era promocionar sus servicios de forma didáctica y pedagógica, utilizando relatos fílmicos similares a los de *Coltabaco* y *Ferrocarriles Nacionales*. Estas películas se ubican simultáneamente dentro de la narrativa del documental y el cubrimiento de la información actual. Ante la transformación del cinematógrafo como espectáculo que presentaba lo lejano, lo insólito, lo desconocido, durante sus primeros años el rodaje de noticieros reemplazó esas rarezas por realidades cercanas y cotidianas que pretendían informar a un público creciente ávido de saber lo que sucedía en su país, en su ciudad, en la esquina de su casa. “La misma mirada fascinada parece latir aquí, pero con importante desplazamiento: su pertenencia a un sistema de economía informativa en la que reinscribe su

19??

Los noticieros de los Acevedo realizados durante este período involucraban relatos de ficción y sucesos noticiosos; de ahí que recurrieran a formatos similares a los magazines y medios impresos del momento y se convirtieran en una suerte de periodismo gráfico cuya función era educar y entretener simultáneamente. Realizaciones como *Algunos accidentes de tránsito causados por los peatones*, documental educativo encargado en 1941 por el Departamento de Circulación y Tránsito, utilizó por ejemplo una divertida puesta en escena que apelaba a los populares *gags* – empleados eficazmente en cinematografías mundiales– para que el público tomara conciencia de los riesgos fatales que trae consigo un mal comportamiento como transeúntes.

El noticiero fue una herramienta efectiva de la campaña institucional: con ingenio involucraba al ciudadano del común en estas nuevas “ceremonias” urbanas, y así lograba que los espectadores descubrieran una ciudad que se alejaba cada vez más de su pasado rural, revelando sus inquietantes avenidas surcadas por carros y veloces motocicletas. Los Acevedo, una vez más, serían los mensajeros de los nuevos síntomas de la civilización, visionarios de la imagen y del

¹⁹ Véase Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *No-Do el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 79-95.

registro de este proceso de transformación.

Las sociedades de mejoras y ornatos, las gobernaciones, las alcaldías de algunas ciudades solicitaron a cinematografistas colombianos y extranjeros la filmación de recorridos turísticos conocidos como *City Symphony*. La Casa Acevedo e Hijos realizó mucho de estos viajes narrados, como fue el caso de *Inauguración del Hipódromo San Fernando*, película realizada en 1942 con motivo de la apertura de uno de los centros de entretenimiento más importantes de la capital antioqueña. Aquí queda el documento de la transformación urbana de Medellín, el paso a la arquitectura moderna reflejada en edificios como el Hotel Nutibara, el Club Campestre, conjuntos habitacionales del poblado y el mismo Hipódromo San Fernando.

Cine Colombia presentó en 1944 *Exposición Nacional de Medellín*, filme que registra la producción de las industrias más representativas de esa ciudad. La Empresa de Energía Eléctrica Guadalupe, la Lotería de Medellín, Chocolate Cruz, Fabricato y Tipografía Bedout, entre otras, se sumaron a la campaña que junto a sus servicios promocionaba la infraestructura industrial de la ciudad.

República del Ecuador (1946), documental auspiciado por el gobierno nacional de Ecuador y el municipio de Quito, es otro ejemplo de este tipo de cintas. En ésta los hermanos hicieron minuciosos recorridos gráficos por la costa, la sierra y la llanura oriental ecuatoriana. La película está hecha con ángulos de toma muy bien logrados gracias a la posición de la cámara y a los *travellings* que, captados desde trenes, se alejan. Aparecen con fluidez imágenes de Guayaquil, Baños, Riobamba y Quito. *República del Ecuador* incluye un corto reportaje en el que aparece el presidente Velasco Ibarra durante la inauguración del acueducto de Quito, y cuenta además con tomas referenciales de los mapas del país.

Estos documentales han sido restaurados, a diferencia del grupo de imágenes reunidas bajo el título *El Chocó*, que al parecer fueron concebidas por Armando Acevedo en 1939 como parte de una corresponsalía realizada a petición del intendente Dionisio Echeverri. Poderosos movimientos de cámara le mostraban al país la fuerza palpitante de una naturaleza aún por dominar; el registro de las comunidades indígenas y los primitivos métodos de extracción aurífera connotan la polaridad entre las urbes “civilizadas” y las salvajes regiones alejadas de la patria. *El Chocó* constituye quizá el conjunto de imágenes más bellos del archivo, no sólo por su gran valor documental sino porque en ellas se percibe una clara intención plástica y artística. Desde la cámara, Armando Acevedo proporcionó una fibra estilística y una gran libertad sin parangón en ninguna otra cinta.

Las dos versiones de *Bellezas de Colombia en Cartagena*, de 1947 y 1949, también podrían clasificarse dentro del grupo de películas realizadas en escenarios urbanos con fines propagandísticos. El recuento de los detalles de estos reinados fue patrocinado por la aerolínea LANSA, compañía que se encargó del traslado de las candidatas a Cartagena, ciudad en la que las participantes fueron filmadas en emblemáticos lugares durante diferentes eventos sociales. Del guión de estas películas llama la atención los adjetivos utilizados al referirse a las reinas, que las comparan hiperbólicamente con la belleza de nuestras tierras y riquezas naturales.

El carnaval de Barranquilla sirvió también de pretexto para mostrarle al país el desarrollo industrial y la modernización urbana y portuaria de la ciudad. Auspiciada por el municipio de Barranquilla y la junta del evento, *Carnaval de Barranquilla* (1951) realizó un recorrido por los procesos industriales de Coltabaco, Molino de Gregorio Mancine, LUA, Fábrica de Licores y Cementos del Caribe.

Últimas realizaciones

El declive de la producción Acevedo está marcado por la repetición sistemática en los tratamientos de la noticia, lo que evidencia el cansancio y el estancamiento creativo de los realizadores. La presentación de informes políticos, despojados de su esencia, empezaría a confundirse con las notas sociales, rasgo demasiado común durante esta etapa. *Visita a Colombia del excelentísimo señor general Isaías Medina Angarita, presidente de los Estados Unidos de Venezuela*, así como las versiones número 170 y 171 del *Noticiero Nacional*, que comprenden el seguimiento de la visita del presidente peruano, Manuel Prado Ugarteche, a mediados de 1941, muestran el discurrir libre de la cámara sin un tratamiento analítico de la noticia. Éstos son claros ejemplos del modo como fueron concebidos gran parte de los boletines: un registro de imágenes hilvanadas con el propósito de ilustrar, más que de informar. Probablemente haya sido la baja demanda informativa, suplida entonces de manera avasalladora por la radio y la prensa escrita, la razón que explica la ligereza con que fueron presentadas ciertas noticias, como la visita del mandatario peruano y otras notas de carácter político.

Una conmovedora excepción que de una u otra manera regresa al tratamiento visual y emocional de los primeros años es *La semana de la democracia en Bogotá* (1945), película que registra las manifestaciones de apoyo a la candidatura de Jorge Eliécer Gaitán. Aquí queda patentado el sentido de parentesco entre el líder popular y las multitudes que lo seguían, puestas en pie por un programa de reformas que se levantaba en oposición a los partidos oligárquicos. La importancia de estas imágenes estriba en la comunicación dramática establecida con los espectadores, quienes pese a su lejanía de la capital participaron activamente en la elaboración de un mito, de una leyenda que configuraba un proyecto político e ideológico por encima de los partidos tradicionales.

Finalmente, en una etapa desconocida de la vida personal de los realizadores, se producen una

serie de películas autónomas, encargadas con fines publicitarios: *Alas de Colombia* (1944), *Mares y marinos de Colombia* (1945), *Inauguración de la industria colombiana de llantas Icollantas* (1945), *Un acontecimiento histórico trascendental* (1946), *Revista de gimnasia 1946*, *Colombia y México unidas por una estrella* (1949), *Primera gran carrera automoviliaria del circuito central colombiano* (1949), *Ganados de pura raza cebú* (1950). En estos casos es evidente el carácter empresarial que ha adquirido la compañía. Con un promedio de duración de veinte minutos, se trata de cintas monotemáticas narradas por locutores especializados, generalmente de la radio, que le otorgan potencia al resultado.

La producción de estas películas coincide con el regreso del Partido Conservador al poder, y la desazón generada por el cambio político. Mariano Ospina Pérez (1946-1950) había sido elegido presidente en un momento de transición, de exacerbación de la violencia rural atizada desde la capital por los líderes de los partidos y sus órganos de difusión. Esta circunstancia motivó la partida de Álvaro Acevedo a los Estados Unidos, país donde permanecería durante algunos años. Con la desestabilización general desencadenada por el asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán, la actividad cinematográfica se vio, de nuevo, dramáticamente paralizada. Aunque el rodaje de largometrajes de ficción fue suspendido, los Acevedo realizaron esporádicamente cintas institucionales.

La aparición del general Gustavo Rojas Pinilla en la escena política colombiana, hacia 1953, dio inicio a un proceso de integración, de rehabilitación nacional a través del desarrollo social, político y económico. Mediante un puntual manejo de los anhelos depositados en la inmensa masa de habitantes desprovista de pequeñas satisfacciones, Rojas Pinilla configuró un vehículo propagandístico impulsado desde el Departamento de Información y Propaganda, dirigido por Jorge Luis Arango. Dicho ente ejerció fuertes presiones sobre los medios de comunicación, y a través de él se crearía la Oficina Nacional de Prensa, responsable de la edición del Diario Oficial;

se fundaría el programa Actualidad Nacional, de emisión obligatoria en la Radiodifusora Nacional; se promulgaría el Decreto 1727, con el que se dio paso a la Junta Nacional de Censura de Cine²⁰, y se adquirirían unos equipos cinematográficos que harían parte del Laboratorio Oficial. Este último aspecto es muy interesante, pues por primera vez el cine se inscribiría de manera coherente en un programa político (los momentos decisivos del gobierno militar quedaron registrados).

Pese a que numerosas industrias emprendieron el lanzamiento de campañas publicitarias de sus productos y servicios a través del celuloide, los Acevedo, agotados por una larga, dura y compleja lucha, sólo produjeron dos filmes en este período: *La Corporación de Defensa de Productos Agrícolas INA* (1953) y *Feria exposición nacional (Neiva)* (1955). Tras la producción de este último, y la partida de Álvaro a los Estados Unidos, la empresa familiar se fragmentó. Adicionalmente, con la aparición de nuevos realizadores como Jorge Valdivieso y Marco Tulio Lizarazo (los camarógrafos oficiales del Departamento de Información y Propaganda), los Acevedo habían comenzado ya a perder la posición hegemónica que durante mucho tiempo habían detentado.

En este momento, la fuerza del proyecto liberal se había agotado; ahora sólo quedaba un virulento enfrentamiento ideológico entre los seguidores de las dos colectividades políticas que sumirían al país en un absurdo campo de batalla. Pese al aparente estado de calma instaurado por el general Rojas Pinilla, los Acevedo no serían inmunes al confuso y violento panorama del que cada vez se sentirían más ajenos. Se alejarían progresivamente del escenario cinematográfico, reafirmando un síntoma que se patentó desde el momento mismo del relevo de partido en el poder. Además, el interés por mantener un registro en imágenes de sus labores fue decayendo al interior mismo de la

²⁰ La Junta tenía como función someter a un riguroso examen moral e ideológico las películas importadas o producidas en Colombia destinadas a la exhibición. Estaba compuesta por cuatro representantes de la Iglesia, cuatro designados del ministerio de Educación y dos delegados de la Asociación Nacional de Artistas y Escritores.

dirección del Partido Liberal: ahora todos sus esfuerzos y su infraestructura se pondrían al servicio del fortalecimiento corporativo e ideológico.

A manera de epílogo

Poco a poco, la historia de los Acevedo se convierte en leyenda. Quienes vieron a Gonzalo por última vez, lo recuerdan en su hotel en Montería, subido en una guadua tratando de instalar una antena de televisión. Inconscientemente, quizá, advertía la transformación del lenguaje noticioso que traería consigo la masificación de los medios de comunicación. Durante los 35 años de su vida dedicados al cine, Gonzalo, junto con su padre y su hermano, consignaron las imágenes de un país convulsionado, pero también con positivas transformaciones cuando era registrado por sus cámaras.

La riqueza de las imágenes captadas por los cinematografistas radica en su concepción, la que a su vez es resultado de una visión particular del país en la que se percibe la irrupción de las masas, la ampliación de la fisonomía política, la vinculación del país mediante vías de comunicación, el fortalecimiento de sectores económicos ajenos a los cafeteros y la secularización del sistema educativo.

El registro fílmico de la realización de algunos proyectos modernizadores –inauguraciones de fábricas, ferias industriales o eventos deportivos de gran magnitud– adquieren un valor inusitado, pues constituyen un testimonio revelador de las aspiraciones nacionales y, para los Acevedo, el “cine-periodismo” fue su manera particular y personal de participar en la historia colectiva. Sin estar oficialmente vinculados al Partido Liberal, sus noticieros tenían un fuerte compromiso con sus idearios políticos (esto queda reflejado en el fiel seguimiento que hacían de las actividades del

Partido y de sus líderes). Aun cuando los Acevedo no eran intelectuales, hombres de letras o políticos, sino ciudadanos del común, su oficio les permitió expresar públicamente su identificación con las orientaciones del gobierno, dando como resultado una síntesis de los sentimientos populares ante las directrices que adoptó esa colectividad al llegar al poder.

Aun cuando pretender interpretar la sociedad colombiana únicamente a través de los noticieros cinematográficos de los Acevedo no sólo sería muy riesgoso, sino de una gran ingenuidad, en ellos es posible intuir y aproximarse al país ausente, al que está clavado en la cotidianidad, un país captado remotamente por las cámaras y vetado en imágenes, omisión que manifiesta, sin duda, las grandes frustraciones engendradas por el nuevo orden político.

Aunque hoy no se recuerde su paso por las salas de cine, los noticieros realizados por Acevedo e Hijos tuvieron una enorme importancia en la vida de las ciudades colombianas de la primera mitad del siglo XX, cuando el cine era el mecanismo más accesible para conocer el mundo. Gracias al cine, los informativos, y por consiguiente el periodismo, adquirieron una nueva dimensión: ante la imposibilidad de las mayorías de acceder a documentos escritos como la prensa, estos noticieros comenzaron a hacerse omnipresentes.

El concepto con el que los Acevedo concibieron su filmografía refleja el proceso mediante el cual el discurso informativo es elaborado por los medios de comunicación; en este caso, las actualidades cinematográficas. La producción noticiosa como una *reproducción* no sólo de la realidad social, sino también de las estructuras institucionales, del *statu quo*, supone que el conocimiento informativo se refiere a lo que el público quiere, necesita y debe conocer. En este orden de ideas, se puede detectar una disparidad entre el *país real*, que en ese entonces enfrentaba fuertes contradicciones enmarcadas en la adopción del proyecto modernizador, y el *país retórico* que, delineado por la huella involuntaria del espíritu de la época, ansioso de ingresar al ilusorio reino del progreso y al mismo tiempo condenado a huir de su presente, cubría con un pesado manto todo

aquello que fuera incompatible con las ideas del momento.

Por ello es inevitable relacionar el tipismo de sus películas con la esencia misma del pensamiento liberal y las consignas que lo sustentaron, pues lo que se presenta es el perfil de un *país ideal* delineado por los proyectos oficiales, cuyo diseño no concuerda con las diferencias sociales, con las confrontaciones partidistas y con la ignorancia que estaban a la orden del día. La Colombia traducida en imágenes en los noticieros se presenta orgullosa de sus alcances industriales, de su creciente espíritu nacionalista, de una profunda credulidad en su inserción en las dinámicas mundiales sin desviarse de las manifestaciones que pretendían definirse como auténticamente colombianas. Sin embargo, dichas imágenes perpetuarían las representaciones excluyentes de la sociedad, apostándole a un país en donde aparentemente no existían la pobreza, la violencia, el analfabetismo, en fin, ningún signo de subdesarrollo.

En concordancia con la imagen del país que se estaba fabricando, los Acevedo hicieron extensiva en sus realizaciones la falacia de una sociedad moderna y progresista. Hechos como la violenta contención de las huelgas en las Bananeras, el surgimiento de los movimientos sindicales o la inoperancia de los programas oficiales en las regiones periféricas jamás fueron registrados: se hacen evidentes, entonces, no sólo las inclinaciones de consumo de la audiencia, sino sobre todo la jerarquización de los sucesos que debían hacerse públicos bajo la mirada del establecimiento y la práctica de la autocensura.

Aunque los Acevedo depuraron su lenguaje visual y narrativo, no lograron crear mecanismos que permitieran recuperar las inversiones y obtener un margen de ganancias adicionales con las características del sistema industrial.

Los altos beneficios económicos registrados por la producción cinematográfica norteamericana no

servirían de argumento para que las actividades fílmicas fueran incorporadas en las políticas estatales de protección y apoyo. Como otras empresas contemporáneas, ésta también fue condenada a operar bajo estrictas limitaciones financieras, y sin unas adecuadas estrategias de promoción y distribución.

Aún así, las empresas cinematográficas registrarían comportamientos similares a los de otros renglones económicos. Prueba de ello es el predominio de casas realizadoras a lo largo de la década del veinte, en contraste con la traumática desaparición de firmas productoras en el decenio siguiente. La relativa recuperación en la década de los años cuarenta coincidió con la Segunda Guerra Mundial, cuando los países latinoamericanos sustituyeron sus importaciones para fortalecer la producción local. Este proceso, aunque no fue completo para el cine colombiano, sí dio algunas muestras de robustecimiento industrial. El caso de los Acevedo, de alguna manera, sería representativo de esta situación: sus realizaciones aumentaron gracias a las campañas publicitarias que a través del cine hicieron para grandes empresas del país –Avianca, Lasca, Icollantas, hoteles y los servicios estatales–.

Tardíamente, hacia 1940, el Estado matriculó al cinematógrafo dentro del conjunto de herramientas destinadas a agilizar el proceso educativo de la sociedad, aun cuando en verdad no comprendiera el alcance que éste podía tener en la conformación de valores de identidad. La historiografía reconoce la importancia que tuvo la aplicación de una política cultural de masas para la República Liberal:

[...] organizó un sistema estable de instituciones culturales que incluían el libro, los museos, las escuelas ambulantes, la radio y el cine, lo mismo que un proyecto de vinculación de un nuevo grupo de intelectuales a las tareas de la promoción cultural, bien fuera en las academias de alta cultura, bien fuera en los aspectos de divulgación y propaganda, [...] siendo este último el primer esfuerzo real por democratizar el acceso a los

El historiador Germán Arciniegas, desde la *Revista de Indias*, o los escritores Rafael Maya y Eduardo Carranza, colaboradores permanentes de la Radiodifusora Nacional, no estuvieron vinculados a las actividades cinematográficas, mientras que otros intelectuales contribuirían con escasos aportes didácticos a la obra educativa del gobierno de Eduardo Santos. No existió en nuestro país un autor o un grupo de ellos que explorara las perspectivas artísticas y plásticas que ofrecía el cine, ni que centrara sus preocupaciones en la sustentación de unas bases sobre las que pudiera conformarse un lenguaje propio o fomentara escuelas y manifiestos que nutrieran la cinematografía universal.

Sólo en 1957, un grupo de intelectuales y artistas conformado por Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Cecilia Porras, Alejandro Obregón y Nereo López, plantearía el abandono de las temáticas tradicionales, cuyas historias se desarrollaban en bucólicos escenarios rurales, trapiches y plazas de pueblos, y de los argumentos que apelaban a una visión del país anclado en el romanticismo del campo y en la bondad de sus gentes, en las historias de amores imposibles condicionados por las diferencias sociales o las enfermedades incurables. Con la *Langosta azul*, el grupo de Barranquilla propuso un *cine de autor* al que la crítica asociaría inevitablemente a las posturas del surrealismo, utilizado en 1928 por Luis Buñuel, en su manifiesto *Un perro andaluz*.

Aun cuando los Acevedo explotaron un género que los estudios sobre el desarrollo y la historia del cine en Colombia consideran menor, la realización de noticieros fue definitiva en la búsqueda tecnológica y plástica: el rodaje con sonido directo, la animación, los fundidos, las viñetas y demás peripecias técnicas, subvaloradas por el permanente espejismo de los comienzos absolutos de la cinematografía nacional. Las imágenes llevadas por los realizadores garantizaron su permanencia

²¹ Renán Silva, "Ondas nacionales. La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia", en *Análisis Político* 41, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, septiembre-diciembre de 2000.

durante tres décadas precisamente gracias a la calidad del concepto visual de los noticieros. Pese a que la información carecía de la profundidad proporcionada por la radio y la prensa, la imagen constituyó el factor llamativo y poderoso de sus producciones.

Es inquietante el recurrente olvido y la poca atención de los que han sido objeto los pioneros del cine nacional por parte de la historiografía colombiana. Aunque el Archivo Cinematográfico Colombiano de la Familia Acevedo ha sido restaurado en su gran mayoría y está listo para ser explorado, el grueso de la producción de la primera mitad del siglo XX no ha corrido con la misma suerte. Buena parte de la memoria fílmica de una sociedad, que necesita urgentemente acceder a su memoria y a su pasado para continuar con su construcción, se ha perdido.

Filmografía del Archivo Histórico Cinematográfico Colombiano de Los Acevedo

* Restaurada

**Fragmentos

1916	Varios (Eastman, Gevaert, Agfa)**
Década del 20	Carnavales estudiantiles de Bogotá**
1920-1925	Variedades**
1920-1930	Actos sociales**
1924	La tragedia del silencio** Barranquilla**
1925	Bajo el cielo antioqueño*
1928	Variedades** Olimpiadas de Cali**
1929	8 de junio de 1929 (Bogotá en pie)**

1930	Variedades** Centenario de Bolívar en Santa Marta**
1930 -1934	Hipódromo de la Calle 53** Inauguración del aeropuerto de Honda**
1931-1942	Beneficencia de Cundinamarca**
1931	Variedades**
1932-1938	Hotel Jordán** Construcción del nuevo acueducto de Bogotá*
1932	Olimpiadas nacionales de Medellín 1932* Guerra con Perú (Colombia victoriosa)** Miss Colombia 1932*
1934	Variedades** Presidentes Olaya Herrera y Franklin D. Roosevelt en Cartagena de Indias** Apoteosis de Olaya Herrera*
1934 -1941	Coltabaco**
1935	Trágico final de Gardel, su última despedida*
1935-1936	Ferrocarriles Nacionales**
1937	Funerales de Olaya Herrera (De la cuna al sepulcro)** Primeros ensayos de cine parlante nacional* Fragmentos de discursos* Eduardo Santos, candidato único del liberalismo, llega a Bogotá*
1937-1941	Informes Salesianos**
1938	I Juegos Deportivos Bolivarianos**
1938-1939	Variedades**
1939	Coltabaco**
1941	Excelentísimo señor Manuel Prado Ugarteche, presidente del Perú, visita a

	la República de Colombia (primera y segunda etapa)*
	Cincuentenario Salesiano**
	Algunos accidentes de tránsito causados por los peatones*
1941-1942	Variedades**
1942	Inauguración del Hipódromo San Fernando*
1942-1946	Corridos varias**
	Urbanización Ospina Pérez**
1943	Variedades**
1944	De Cartagena a Cumaná*
	Conchita Cintrón en Bogotá*
	Alas de Colombia*
	Exposición Nacional de Medellín**
	Regreso al país del doctor Laureano Gómez*
1945	Mares y marinos de Colombia*
	Semana de la democracia en Bogotá*
	Inauguración de la industria colombiana de llantas Icollantas*
1946	Graduación de marinos en Cartagena*
	Paralelas de acero**
	República del Ecuador*
	Exposición de ganado Holstein*
	Un acontecimiento histórico trascendental (Flota Mercante Grancolombiana)**
	Regreso del presidente electo doctor Mariano Ospina Pérez a Bogotá*
	Revista de gimnasia**
	Transmisión del mando presidencial, 7 de agosto de 1946*
	Partida del presidente electo de Colombia, doctor Mariano Ospina Pérez, para los Estados Unidos*

	Primera exposición agropecuaria de Ibagué**
1947	Noticiero Colombia*
	Bellezas de Colombia en Cartagena 1947*
1947-1950	Variedades**
1948	Corridos varias**
1949	Bellezas de Colombia en Cartagena 1949*
	Noticiero Colombia*
	I gran carrera automoviliaria del circuito central colombiano*
	Colombia y México unidas por una estrella*
1950	Ganados de pura raza Cebú**
	Girardot**
	Por hoja de luces (Hacienda San Cayetano, Samacá, Boyacá)**
	Noticiero Nacional**
	Fábrica Eternit Colombiana S.A.*
1951	Carnaval de Barranquilla*
1953	Corporación de defensa de productos agrícolas (INA)*
1954	Primera exposición agropecuaria**
1955	Feria Exposición Nacional Neiva**

Notas:

1 Ver: Melo, Jorge Orlando. *Colombia Hoy Perspectivas hacia el siglo XXI*. Bogotá: Siglo XXI Editores de Colombia S.A. 1991. Álvarez, Luis Alberto: Historia del cine colombiano. En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta, 1989 y *Gran Enciclopedia de Colombia*

2 Entre 1898 y 1951 el nitrato de celulosa constituyó la materia prima de la industria fílmica. Se trataba del único soporte conocido para fijar las fotografías, un material altamente inflamable, que desde el mismo momento de su utilización descompone la superficie de la cinta hasta que la imagen desaparece o en el peor de los casos autocombuste. En la segunda mitad del siglo XX, el nitrato de celulosa fue reemplazado por el acetato, componente mucho más estable y duradero, al que se han trasladado numerosos archivos fílmicos en el mundo, al menos aquellos que sobrevivieron a su fundición para la fabricación de peines.

3 Estos datos biográficos fueron tomados de la entrevista realizada por Hernando Salcedo Silva en 1970 a Armando Acevedo.

4 Ver: Rojas, Diego y Nieto, Jorge: *50 años de cine parlante y sonoro en Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1987.

5 Ver: Mejía Restrepo, Héctor. *Don Gonzalo Mejía. 50 años de Antioquia*. Bogotá: El Sello Editores, 1984.

6 Álvarez. Ibid. p.242.

7 Entrevista realizada a Gonzalo Acevedo por Hernando Salcedo Silva. Salcedo Silva. Ibid, P. 96. Ver: Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas de Cine Colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981.

8 Durán, Jorge Mario y Torres, Rito Alberto. En folleto de *Alma Provinciana*. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Bogotá: 2001, p. 1.

9 Salcedo Silva. Ibid, p. 99.

10 Ver: Colmenares, Germán: Ospina y Abadía: la Política en el decenio de los Veinte. En: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Ed. Planeta Vol. 1, p. 266.

11 El Estado inauguró en 1929 la emisora HJN, integrada por notas de interés, entretenimiento, divulgación cultural y uso político de los micrófonos. Ver: Castellanos, Nelson. La Civilización del Letrado: el Proyecto Ilustrado de Radiodifusión en Colombia (1929 – 1940). *Comunicación y Política. Viejos Conflictos, Nuevos Desafíos*. Compiladores: Jorge Iván Bonilla Vélez y Gustavo Patiño Díaz. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2001.

12 Aunque las imágenes pertenecientes a **Beneficencia de Cundinamarca** fueron realizadas con tecnología silente y posteriormente sonora, el sonido nunca pudo ser recuperado.

13 López Pumarejo, Alfonso. *La Política Oficial: Mensajes, Cartas y Discursos del Presidente López*, 4 Vols. Bogotá: 1936 – 1938, t. 1, p. 141.

14 González y Nieto. Ibid, p. 21.

15 Carlos Schroeder, hijo de padre alemán, madre ecuatoriana y nacido en Guatemala, se formó como ingeniero mecánico en Hamburgo (Alemania), de donde partió al estallar la Primera Guerra Mundial. Entrevista realizada a Guillermo Schroeder, hijo de Carlos Schoreder, en Marzo de 2002.

16 González Arbeláez se refería a *El Cine: sus Grandezas y sus Miserias*, comunicado papal

publicado en 1937 por Pio XI.

17 Con excepción del Acuerdo No. 1 de 1918, que imponía una renta del 10% sobre todas las entradas a los espectáculos públicos -incluyendo el cine-, para el Fondo de los Pobres; la Ley 12 de 1932 que creó otro tributo del 10% destinado a la defensa de las fronteras territoriales; y la Ley 47 de 1937 que castigaba la circulación y comercio de cualquier material obsceno.

18 *En este interludio el mercado es absolutamente del cine extranjero, especialmente del mexicano que copa el gusto en los cines populares y del norteamericano que se queda con el resto. La producción de largometrajes en este periodo no pasa de 43, entre películas terminadas, censuradas, inacabadas y coproducciones, pero no representaron nada a efectos de la conformación de una base industrial, ni de acercamiento a al público colombiano; y de su calidad poco se puede rescatar en la estéril labor de encontrar algunos minutos artísticamente válidos. La época está salpicada de los noticieros que vivían la exhibición. Son los años de las grandes quijotadas en los casos en que había una búsqueda de tipo artístico, o las grandes quiebras por que las películas no lograban salir de reducidos circuitos, cuando podían ser exhibidas. Fueron además obstaculizadas por una censura de tipo confesional o político. Ver: El Cortometraje de sobreprecio.*

19 Ver: Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente. *No-Do el Tiempo y la Memoria*. Madrid: Ed. Cátedra, 2001, p. 79 – 95.

20 La junta tenía como función someter a un riguroso examen moral e ideológico las películas importadas o producidas en Colombia destinadas a la exhibición. Estaba compuesta por cuatro representantes de la Iglesia, cuatro designados del Ministerio de Educación y dos delegados de la Asociación Nacional de Artistas y Escritores.

21 Silva, Renan. Ondas nacionales. La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. En: *Análisis Político No. 41*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, septiembre – diciembre de 2000.