

c u a d e r n o s d e



CINEMATECA  
distrital

# CUADERNOS CINE COLOMBIANO

d e c i n e c o l o m b i a n o



Roberto Fiesco  
Sofía, Alicia, José, Pompín y los otros

Amanda Rueda  
Cine colombiano en el exilio:  
tres miradas del país desde afuera

Margarita de la Vega-Hurtado  
Cineastas colombianos en Estados Unidos

Colombianos en  
el cine extranjero



cuadernos de cine colombiano 19.2013



MinCultura  
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD  
PARA TODOS



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ  
HUMANANA

IDARTES  
Instituto Distrital de las Artes

CULTURA, RECREACION Y DEPORTE - Instituto Distrital de las Artes



19.2013  
Nueva época



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego  
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Clarija Ruiz Correal  
SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES  
Santiago Trujillo Escobar  
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina  
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Julián David Correa Restrepo  
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES  
IDARTES

MINISTERIO DE CULTURA  
Mariana Garcés Mora  
MINISTRA DE CULTURA

Adelfa Martínez Bonilla  
DIRECTORA DE LA DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA

Marina Arango Valencia y Buenaventura  
COORDINADORA DEL GRUPO DE GESTIÓN Y EJECUCIÓN

Henry Caicedo  
PATRIMONIO AUDIOVISUAL E INVESTIGACIÓN

**CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 19**  
**Colombianos en el cine extranjero**

Sergio Becerra  
EDITOR/FILMOGRAFIAS

Cira Inés Mora Fonero  
ASESORA DE PROGRAMACIÓN Y PUBLICACIONES  
COORDINACIÓN EDITORIAL

Oswaldo Mejía  
Roberto Fiesco  
Amanda Rueda  
Margarita de la Vega Hurtado  
COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Beatriz Cadavid  
CORRECCIÓN DE ESTILO

Jonathan Duque, Iván Correa  
DISEÑO Y MAQUETACIÓN

FOTOGRAFÍA CARÁTULA  
Emilio Garibay y José Gálvez en *El último mexicano* (Juan Bustillo Oro, 1960).

FOTOGRAFÍA RETIRO CARÁTULA  
Sofía Álvarez en *Lágrimas de sangre* (Joaquín Pardavé, 1946).

FOTOGRAFÍA CONTRACARÁTULA  
Afiiche de *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004).

ICONOGRAFÍA INTERNA  
Archivo Roberto Fiesco, archivo Amanda Rueda,  
archivo Carlos Motta, archivo Paraiso Pictures, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES – IDARTES  
Calle 8 No. 8 - 52, Bogotá, Colombia

CINEMATECA DISTRITAL – GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES  
Carretera 7 No. 22-79, Bogotá, Colombia.  
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 250, 251 y 252.  
Fax: (571) 3343451.

Contáctanos en: infocinemateca@idartes.gov.co  
www.idartes.gov.co  
Siguenos en facebook: <https://www.facebook.com/cinematecadistrital?ref=ts&fref=ts>

IMPRESIÓN  
Imprenta Distrital

ISSN: 1692-6609

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES ni del Ministerio de Cultura.

Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

## Oswaldo Mejía

Crítico e investigador mexicano. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha trabajado como reportero especialista en cine para diversos medios escritos y colaborado en investigaciones para universidades en el extranjero. Fue jurado en el Festival de Cine Internacional Expresión en Corto, y actualmente es columnista e investigador.

## Roberto Fiesco

Productor de cine mexicano. Egresado del CUEC/UNAM y de la ENAT/INBA. Productor de los largometrajes *Mil nubes de paz cercan el cielo* (Julián Hernández, 2003); *El cielo dividido*; y *Rabioso sol, rabioso cielo*, dirigidos por Julián Hernández en 2009. Como productor ejecutivo realizó la película *El mago* (Jaime Aparicio, 2005); *La vida inmune*, (Ramón Cervantes, 2006); *Partes usadas* (Rarón Fernández, 2007); *Todos los días son tuyos* (José Luis Gutiérrez, 2007); *Espiral* (Jorge Pérez Solano, 2008), *Martín al amanecer* (Juan Carlos Carrasco, 2010), y un sinnúmero de cortometrajes, obras galardonadas en los Festivales de Berlín, Montreal y Guadalajara, entre otros. Becario en dos ocasiones del Programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Su cortometraje *David* (2005), ganó el premio al mejor cortometraje en el Festival Internacional de Cine de Morelia, y el premio al mejor actor en el Festival de Huesca. En 2006 recibió el Premio Universidad Nacional para Jóvenes Académicos en el Área de Creación Artística y Extensión de la Cultura. En 2009 produjo el cortometraje *Atmósfera para el Rally Malayerba*, de Julián Hernández, con el cual ganaron el primer lugar de la competencia en julio de 2009. Produjo igualmente el largometraje *Las razones del corazón* (2011), de Arturo Ripstein, así como *Asalto al cine* (2011, Iria Gómez Concheiro). En 2013 estrenó su ópera prima documental, *Quebranta*.

## Amanda Rueda

Colombiana radicada en Francia desde el 2000, realizó un Doctorado en Ciencias de la Comunicación en la Escuela Superior de Estudios Audiovisuales de la Universidad de Toulouse (Francia). Hizo parte del equipo pedagógico del Máster en Documental de creación organizado entre la Universidad de Grenoble y la Escuela Doc de Lussas. Actualmente es docente investigadora del departamento Art et Com de la Universidad de Toulouse. Hace parte del comité de redacción de la revista *Cinémas d'Amérique latine* y del comité de dirección del Festival Cinelatino de Toulouse.

## Margarita de la Vega Hurtado

Crítica de cine y académica colombiana. Colaboró tanto en diarios nacionales como en televisión (*El Espectador*, *El País*, *El Siglo*, *El Tiempo* y Noticiero Telediario). Participó en la fundación y organización de cineclubes y cursos de apreciación cinematográfica en la Cinemateca Distrital de Bogotá en la década del 70. Obtiene un Bachelor en Film Studies y un Doctorado en American Culture enfocado en historia y teoría del cine en la Universidad de Michigan, Ann Arbor. Catedrática de la Universidad de Michigan en los Programas de Film Studies y American Culture, enfocándose en cine latinoamericano, cine documental y cine clásico e independiente de los Estados Unidos. Dirigió el Programa de Latin Studies de la Universidad de Michigan. Profesor visitante de la Universidad de Santa Cruz, California. Directora Ejecutiva durante cinco años (2002-2006) del "Robert Flaherty Film Seminar" en Nueva York, organización que se dedica a realizar encuentros internacionales en torno al cine documental, independiente y experimental. Desde 2007 reside en Houston, Texas, continuando su trabajo como presentadora, conferencista y participante en numerosos festivales e instituciones, dentro de los que se destaca la Universidad de Rice.

# EL CINE, LUGAR PARA UN ENCUENTRO NECESARIO

Con esta presentación estamos haciendo entrega de dos nuevos números de los Cuadernos de cine colombiano – Nueva época: el 18 y el 19. Estos cuadernos, que siempre presentamos con la alegría de saber que estamos dando continuidad y fortaleciendo la labor de la Cinemateca Distrital (que desde 1971 preserva y reflexiona alrededor del patrimonio audiovisual), estos nuevos cuadernos nos interesan de una manera particular: ambos libros son una referencia sobre los diálogos humanos, interculturales y estéticos, que sin necesidad de permisos han cruzado las fronteras y han enriquecido nuestras imágenes en movimiento.

Aunque estos Cuadernos demuestran que no es nueva la intención de internacionalizar las artes colombianas, es verdad que ese es un propósito en el que el IDARTES ha invertido su decisión y sus esfuerzos. Para IDARTES las artes, las culturas y las tecnologías nacionales, deben dialogar con el mundo y enriquecer la vida diaria de los ciudadanos de nuestra Bogotá Humana. Estos Cuadernos contribuyen en este propósito y nos revelan datos que confirman nuestra vocación de ciudadanos de la América Latina, como los estrechos lazos entre México y Colombia que llevaron a la

creación de filmes tan importantes como **El milagro de sal** (Luis Moya, 1958), por ejemplo, y que se hacen evidentes en la manera como México ha acogido las letras y el cine de Fernando Vallejo.

México, la Cineteca Nacional de México, fue la primera que acogió el programa de la Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales, “Cine para exportar”, un proyecto que desarrolla muestras de cine colombiano para su presentación en diferentes naciones. 600 mexicanos vieron en la Cineteca de México 5 programas de cine bogotano, y muy pronto verán las nuevas muestras del audiovisual nacional que prepara el equipo de la Cinemateca.

El cine convoca todos nuestros sentidos, y es una de las maneras más permanentes en las que podemos encontrarnos con otros ciudadanos del mundo. En el IDARTES queremos seguir impulsando ese encuentro desde la séptima y desde todas las artes, un encuentro necesario para todos los colombianos.

**Santiago Trujillo**

Director General del IDARTES

# UNA CONSTRUCCIÓN SIN FRONTERAS

Con estos Cuadernos de cine colombiano 18 y 19, queremos recordar el poder de las artes para representarnos más allá de cualquier frontera.

Los primeros Cuadernos de cine colombiano – Nueva época, se publicaron en el año 2003, tras una gestación de más de 20 meses con la cual se buscaba desarrollar una colección de libros que fuera bella como objeto editorial, y sólida en cuanto a su propósito de construir una historia crítica y diversa sobre el cine colombiano. Desde los primeros cinco números de esos Cuadernos de la nueva época, el concepto de “cine colombiano” se transformó por el de “audiovisual colombiano”: el primer número incluía una entrevista sobre nuevos medios, y el cuarto cuaderno se ocupaba de los documentales para televisión de la serie caleña *Rostros y rastros*. Las fronteras son una expresión del miedo y la mezquindad. Los Cuadernos de cine colombiano trascendieron desde sus primeras páginas las fronteras tecnológicas y los límites geográficos, para ocuparse de imágenes en movimiento que existen en diversos medios y que se desarrollan en diferentes lugares de Colombia. Las artes trascendentes no conocen fronteras.

Con los Cuadernos 18 y 19, son ya 21 los Cuadernos de cine colombiano que ha

publicado la Cinemateca Distrital, que ahora también es la Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES. En esta construcción de una memoria diversa, los números 7 y 8 estuvieron dedicados a los extranjeros en el cine colombiano (extranjeros tan notables como Arzuaga o los hermanos Di Domenico, que hicieron aportes fundamentales a la historia del cine nacional). En este diálogo que se inició hace una década, han estado presentes los encuentros entre creadores de diferentes procedencias y los mutuos aportes que han tejido una cinematografía colombiana (o mejor: unas cinematografías colombianas). Los Cuadernos 18 y 19 hacen un importante aporte a la construcción de una memoria crítica de nuestra historia audiovisual, y se ocupan del cine que creadores extranjeros han producido sobre Colombia, junto con el aporte de los colombianos han hecho al cine de otras naciones.

Muchos y amplios temas se cruzan en cuadernos como éstos: el de la construcción de discursos y representaciones nacionales en oposición a las globales, el de las coproducciones (las de México con Colombia, por ejemplo, que fueron fundamentales en dos períodos de la historia del cine nacional), el de la diáspora y la “geo-estética”, el de la fundación en Colombia de comisiones filmicas

y del instrumento que en 2012 (la ley 1556) creó el gobierno colombiano para fomentar las filmaciones extranjeras en territorio nacional. Son diversos los temas y es amplio el espectro de aportes que proporcionan estos Cuadernos, tanto para cinéfilos y cinematografistas, como para quienes participan en la construcción de políticas públicas. A todos los gestores y autores quienes han participado en la creación de estas reflexiones, gracias.

Queremos agradecer a Sergio Becerra, quien también dirigió la Cinemateca en el pasado, y que dedicó mucho tiempo a la concepción, edición y escritura de estos cuadernos; junto con estos agradecimientos, queremos dar las gracias a todos los autores de estos cuadernos 18 y 19 (Anne Burkhardt, Amanda Rueda, Hugo Chaparro, Margarita de la Vega - Hurtado, Roberto Fiesco y Oswaldo Mejía), un grupo diverso que hace aportes importantes a la reflexión sobre nuestro cine y al cine del continente. El equipo de la Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES está seguro que estos Cuadernos que pueden visitarse en papel y en la Internet<sup>1</sup> serán memoria crítica, y también la posibilidad de encontrar argumentos para debates y para nuevas construcciones que no crean en la necesidad de fronteras.

**Julián David Correa R.**

Director Cinemateca Distrital –  
Gerente de Artes Audiovisuales  
del IDARTES

<sup>1</sup> [www.dartes.gov.co](http://www.dartes.gov.co) y [www.cinematecadistrital.gov.co](http://www.cinematecadistrital.gov.co)

# SOFÍA, ALICIA, JOSÉ, POMPÍN Y LOS OTROS

Hace pocos meses estuve en Colombia y no pude dejar de emocionarme al encontrar cientos de fotografías de películas mexicanas, sobrevivientes del cierre de alguna antigua cadena de salas, a la venta en los locales de revistas de las calles del centro de Bogotá. En aquel viaje también resultó ineludible tomarles fotografías a los que alguna vez fueron los templos del cine mexicano en esa ciudad: el Teatro México y el Teatro Azteca de la calle 22, ejemplos del tremendo alcance que Películas Mexicanas de Colombia (Pelmax) tuvo, entre los cuarenta y los ochenta, como distribuidor de un cine donde podíamos admirar en la pantalla a nuestros ídolos comunes, y donde más de un espectador colombiano seguramente sonreía satisfecho al ver que quien encabezaba el elenco de la película mexicana era un compatriota.

La historia del espectáculo mexicano del siglo XX estuvo marcada por numerosas migraciones que contribuyeron al enriquecimiento artístico de un país que, sobre todo en la época de la segunda guerra mundial, se consolidaba como una potencia cinematográfica que consiguió dominar los mercados de los países de habla castellana con un cine pleno de diversidad formal y temática. Dicho cine necesitaba construir "estrellas" que pudieran resultar taquilleras para que los distribuidores, sobre todo sudamericanos, aportaran adelantos económicos que permitían que la industria mantuviera el acelerado ritmo de producción, y en ello, actores y creativos extranjeros que

Por: Roberto Fiesco

contribuyeron notablemente en la introducción de nuevos rostros, que en muchos casos habrían de sacrificar sus acentos locales, para elevarse a la categoría de mitos fílmicos, con las obvias consecuencias radiofónicas, teatrales y, posteriormente, televisivas. La mayoría provenía de regímenes políticos en crisis, siendo quizás la migración española la más señalada e influyente, pero habiendo muchos otros que llegaron de Argentina y Cuba, e introdujeron nuevos ritmos musicales y maneras de entender el melodrama y la comedia; o bien, de otros países con industrias fílmicas en desarrollo, como era el caso de Colombia, que contribuyó en la 'época de oro' del cine mexicano con dos actrices de enorme popularidad y eficacia actoral: Sofía Álvarez y Alicia Caro, que iniciaron sus carreras en México, pero que no fueron las únicas que a lo largo del siglo engrandecieron nuestra industria con

su presencia. Baste citar, a propósito de ello, el caso de dos actores excepcionales: José Gálvez y Alfonso *Pompín* Iglesias. Algunos de ellos volvieron a su país de origen a actuar en sus escenarios o a filmar, aportando su experiencia mexicana en algunas de las más de 40 coproducciones que han realizado México y Colombia a lo largo de su historia, cuyos vasos comunicantes idiosincráticos y artísticos merecen una revisión profunda si tomamos en cuenta, por ejemplo, a los directores mexicanos involucrados, algunos de ellos de primer nivel, como Julio Bracho, Emilio Gómez Muriel o Luis Alcoriza, quienes desafortunadamente no lograron sus mejores obras en esta aventura colombiana, no por ello menos fructífera y aleccionadora de una relación binacional hoy recientemente recuperada.

### La reina de la opereta

El género de la nostalgia porfiriana corrompió ideológicamente mi infancia y me dotó de un gusto musical culpable, uno más. Así, mientras Menudo y Los Chamos arrasaban estadios y cuadrantes radiofónicos en los ochenta, yo buscaba por la televisión la enésima repetición de las películas donde graciosos actores y bellas actrices transitaban en una *belle époque* mexicana, plena de *joie de vivre* y teatros de revista que presentaban zarzuelas y operetas, construyendo un imaginario de canciones pícaras y paz social, donde el dictador Porfirio Díaz funcionaba como una especie de *Deus ex machina* que arreglaba todos los equívocos de tipes, lagartijos, petimetres, catrines y pelados. En ese nostálgico universo reinaban la puertorriqueña Mapy Cortés y la colombiana Sofía Álvarez, de quien vi unas diez o quince veces, por lo menos, **México de mis recuerdos** (Juan Bustillo Oro, 1943), y **La reina de la opereta** (José Benavides, Jr., 1945), hasta saberme prácticamente todos los números musicales Yo soy "la maquinista del amor, de un tren que alegre va..."<sup>1</sup>. Ambas eran simpáticas y buenas actrices, como muchas

<sup>1</sup> *La maquinista del amor*, de la zarzuela *Las bribonas*, original de Rafael Calleja y Antonio Martínez Viérgol.

Sofía Álvarez en **La reina de la opereta** (José Benavides Jr., 1945). Colección Roberto Fiesco.







Joaquín Pardavé y Sofía Álvarez en **La reina de la opereta** (José Benavides Jr., 1945). Colección Roberto Fiesco.

en el cine mexicano de la época, pero ellas además sabían cantar y eso siempre les dio una ventaja en mi cariño.

Sofía Caicedo Álvarez nació en Bogotá el 23 de mayo de 1913, el mismo año en que Colombia se convirtió en el mayor productor de oro de Sudamérica y también cuando el Polo Club organizó el primer campeonato nacional de fútbol. Cuando Sofía tenía 13 años, su familia, donde ella era la menor de seis hijos, cambió de residencia a Caracas. Allí contrajo matrimonio en 1928 con César Calzadilla, con quien procreó en 1929 a Fernando, pero pronto enviudó. La familia viajó a México en 1930, donde nació Gustavo, su segundo hijo, producto de un segundo matrimonio. Comenzó entonces a trabajar en el Nacional Monte de Piedad, la mayor casa de empeño mexicana. Desde que Sofía estaba pequeña su madre había fundado con ella y sus hermanos una modesta compañía infantil de zarzuelas, así que cuando se integró a un grupo de aficionados al montaje de *La marcha de Cádiz*, el repertorio y el estilo no le eran ajenos. El director se dio cuenta de sus capacidades y decidió darle el papel protagónico. José Campillo, el empresario teatral que en 1925 había montado uno de

los grandes éxitos del 'género chico', *Mexican Rataplán*, asiste al estreno y al día siguiente le propone a Sofía lanzarla en una revista musical, pagándole casi cinco veces más de lo que ganaba en el Monte de Piedad. Así, en 1932 debutó con la Compañía de Revistas Campillo en *De México a Hollywood*, a la que siguieron *México es un rancho*, *Estrellas y melodías*, y *China contra Japón*, en el Teatro Lírico.

Su primer trabajo en el cine fue como extra en **Santa** (Antonio Moreno, 1931), el largometraje inaugural del cine industrial mexicano y el primero hecho con sonido directo en México. El trabajo de Sofía fue apenas notable entre las prostitutas del burdel de doña Elvira, pero poco tiempo después debutó como cantante en la XEW, con los nombres de Silvia del Mar y Rosa Palma, que rápidamente abandona para quedarse con su nombre verdadero; y como tiple en los Teatros Politeama y Principal, donde en 1933 Sofía alternó con el músico y poeta Agustín Lara en el espectáculo *Talismán*, donde se consagró cantando su tema *Cabellera negra*. Por esas fechas, una Sofía, de escasos 19 años, y ya toda una revelación en los escenarios de la ciudad, concedió una curiosa entrevista al periódico *Excelsior*:

- ¿Y es cierto que no es usted mexicana?

- Mentira. Lo que pasa es que desde muy niña me fui a vivir con un hermano que tengo radicado en Venezuela y allí crecí y allí me casé.

- ¿Con que también es casada?

- No, viuda, aunque usted no lo crea.

- Pues está que ni pintada para interpretar la popular opereta de Lehar.

Sonríe comprensiva y agrega:

- Pero volviendo a su pregunta le diré que nací en Monterrey, donde residen mis familiares.

- ¿Y cómo fue su iniciación en el teatro?

- Por chiripada, puede decirse. Animada por mis compañeros de oficina en el Monte de Piedad, me presenté a la



*Compañía que estaba filmando **Santa** para trabajar como 'extra'. Me aceptaron y a poco Antonio Moreno se fijó en mí, ordenando que me sacaran unas pruebas por creer que era yo fotogénica. Tanto de gesto como de voz el resultado fue satisfactorio, por lo que me designó para interpretar la protagonista de una película corta, que se proyectaba hacer<sup>2</sup>. Estando en los estudios tuve proposiciones para el teatro y acepté en el acto<sup>3</sup>.*

Es probable que la xenofobia reinante en el público del teatro de revista de entonces, invadido por *vedettes* españolas, que veía con malos ojos algunas decepcionantes importaciones y que reclamaba a sus propias tiples locales, la haya hecho mentir respecto a su nacionalidad, que tiempo después, cuando ya era una gran estrella cinematográfica, habría de reivindicar continuamente.

Su carrera como actriz continuó con un personaje secundario de soldadera, la Valentina, en **Revolución** (1932), dirigida por Miguel Contreras Torres, la primera cinta sobre dicha gesta filmada por el cine sonoro; después, la golfa en un melodrama carcelario de buena factura técnica, **Una vida por otra** (John H. Auer, 1932); y la villana de la superproducción **Martín Garatuza** (Gabriel Soria, 1935), a partir de la novela de Vicente Riva Palacio, donde para seguir con su veta de cancionista, interpretaba un tema original de Manuel Castro Padilla, el más prolífico de los compositores del 'género chico', acompañada por jovencitas vestidas como recién salidas de una película de Busby Berkeley, lo cual parecía un franco anacronismo en una historia de capa y espada ubicada en el siglo XVI.

Durante los treinta, la actriz recorrió el mundo con una compañía de revista de gran lujo denominada

<sup>2</sup> Es probable que el corto al que se refiera sea **Cantar llorando**, dirigido por Gustavo Sáenz de Sicilia, Carlos Noriega Hope y Carlos L. Cabello, con Juan Arvizu, Sofía Álvarez, Luis G. Rubin y Roberto Cantú Robert, producido por la Compañía Nacional Productora de Películas, la misma que había producido **San ta**, y que lamentablemente nunca se concluyó.

<sup>3</sup> Núñez y Domínguez, Roberto (Roberto el Diablo). *50 Close - Ups*. Ediciones Botas. México, 1935, p. 135.



Sofía Álvarez y Nancy Torres en una de las primeras producciones sonoras mexicanas **Una vida por otra** (John H. Auer, 1932). Colección Roberto Fiesco.

A.B. *Marcus Show* (por el nombre de su empresario), donde cantaba tres canciones vestida de china poblana. El espectáculo incluía diversos números de variedades con equilibristas, bailarines de tap y de tango, acróbatas chinos y un conjunto de hermosas coristas que eran el sello del espectáculo, para hacer un total de 75 artistas en escena que recorrieron prácticamente los cinco continentes. En agosto de 1940 llegó a México al mismísimo escenario del Palacio de Bellas Artes, con el espectáculo *New York Frolic's*.

Sofía Álvarez regresó a los foros mexicanos en 1939, con una imagen notablemente más madura y refinada, para lo que sería su primer personaje estelar, de acuerdo con lo que comenta de esta película su director y guionista Alfonso Patiño Gómez:

*Y me propuse ser director sin haber tenido una preparación previa en el set, lo cual es fundamental, solo que no tuve otro remedio. Me lancé en una que se llamó **Carne de cabaret**, que resultó bastante decente [...] Por desgracia tuvo ese nombre a causa de un capricho del distribuidor Gonzalo Elvira, que en paz descanse. En principio la película se llamaba **Rosa la 'terciopelo'** y se trataba de una adaptación del poema popular escrito por José de Jesús Núñez y Domínguez; [...] Aquél tan sencillo fue publicado en un suplemento dominical y dio pábulo a mi cinta, con el debut como estrella de Sofía Álvarez<sup>4</sup>.*

En este pobretón, aunque exitoso, melodrama, Sofía interpretó a Rosa Fraga, una mujer violada por un hombre vicioso que la embaraza y la abandona, ella se sobrepone y acaba convertida en una famosa cantante que ante la reaparición del seductor no tiene otra opción más que asesinarlo para luego ser absuelta por un comprensivo jurado que ve en ella a una pobre víctima que al final se casa con ¡su propio abogado defensor!

En contraste, su siguiente película resultó un clásico de la historia de nuestro cine cómico y el encumbramiento del actor más taquillero y popular del cine en castella-

no, **Ahí está el detalle** (Juan Bustillo Oro, 1940), con Mario Moreno, *Cantinflas*. El encuentro entre el cómico, que venía de cuatro películas fracasadas, y un director y guionista experimentado como Juan Bustillo Oro, que logró disciplinar la improvisación del actor ciñéndolo a una divertida trama de enredos y equívocos, apoyado por algunos de los comediantes más destacados del cine mexicano como Joaquín Pardavé, Sara García, Dolores Camarillo, Agustín Isunza, y prácticamente todo el elenco (donde Sofía llevaba el cuarto crédito) lograron la película más emblemática de un cómico aún subversivo, que tenía en el lenguaje —o más bien en la destrucción de éste— su principal detonante cómico.

De vuelta al melodrama prostibulario, en 1941 Sofía encabezó el reparto de **Flor de fango** (Juan José Ortega), que desde el título dejaba ver sus truculentas intenciones que acabarían en el estrangulamiento de la actriz, a cargo de Miguel Ángel Ferriz, su esposo en la cinta, cuando éste la descubrió trabajando en un burdel. Según Juan J. Ortega, su director, la película tuvo mucho éxito en Puerto Rico y Cuba:

*Como Sofía había tenido temporadas exitosas antes en el Caribe, donde la llamaban la 'Boquita Azucarara'<sup>5</sup> por una canción que llevó ese título, la película fue muy bien recibida<sup>6</sup>.*

Sin embargo, cuando Ortega le propuso al año siguiente realizar su siguiente película, **Lo que solo el hombre puede sufrir** (1942), basada en el dialogadísimo guion de Catalina D'Erzell en torno al incesto, tema tan caro del género, y con ciertas conexiones inevitables al cabaret, Sofía aceptó, pero, de acuerdo con el testimonio del director:

*...dos semanas antes de comenzar me avisó que no podía ir en la película.*

*Supe después que Maximino Ávila Camacho<sup>7</sup> no le permitió seguir trabajando<sup>8</sup>.*

<sup>4</sup> Patiño Gómez, Alfonso. *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Cuadernos de la Cineteca Nacional No. 5. México, 1976, p. 74.

<sup>5</sup> *Boquita azucarara*, es una composición de Ignacio Fernández Esperón, mejor conocido como Tata Nacho.

<sup>6</sup> Ortega, Juan J. *Momentos de una vida*. Andrade & Navarro y Asociados S.C. México, 1995, p. 103.

<sup>7</sup> Exmilitar y exgobernador del estado de Puebla, donde nació en 1891, Maximino era hermano mayor de Manuel Ávila Camacho, presidente en turno, y desde 1941 había sido nombrado por éste Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas. Con fama de mujeriego (murió con 14 hijos reconocidos) y arrogante, y con la permanente ambición de suceder a su hermano en la presidencia, muere en 1945 en circunstancias nunca aclaradas.

<sup>8</sup> Ortega, Juan J., *Op. Cit.* p. 105.



Sofía Álvarez.  
Colección  
Roberto Fiesco.



Sofía Álvarez en **La niña de mis ojos** (Raphael J. Sevilla, 1946). Colección Roberto Fiesco.



Lupe Inclán, René Cardona y Sofía Álvarez en **Si me han de matar mañana** (Miguel Zacarías, 1946). Colección Roberto Fiesco.

Pronto llegaría el ciclo porfiriano y sus canciones picarescas, con un doble sentido que hoy no sonrojaría a nadie, pero con la suficiente gracia musical para evocar tiempos idos mucho más gentiles. Con la dirección nuevamente de Bustillo Oro, con quien había trabajado inmediatamente antes en la fallida **El sombrero de tres picos** (1943), a partir de la novela de Pedro Antonio de Alarcón, Sofía Álvarez por fin encontraría en **México de mis recuerdos**, del mismo año, el vehículo ideal para lucir sus habilidades canoras y su talento de actriz, en números musicales como *La viejecita*, *Las mariposas* y la ya citada *La maquinista del amor*, que aderezaban una trama romántica en los entretelones del Teatro Principal, feudo de las hermanas Moriones, adonde asistía el propio general Porfirio Díaz antes de que la revolución iniciada en 1910 lo obligara a exiliarse (justo la escena final de la película es la despedida a Díaz en el barco *Ipiranga* por parte de los protagonistas). El propio director escribiría en su libro de memorias:

*Sofía Álvarez fue brillante ejemplo de lo que un papel puede hacer por los actores. Cuando exponía su natural modo, era graciosa y eficaz; pero en cuanto fingía los modos y la manera de hablar argentinos, se crecía como nunca lo había hecho hasta entonces<sup>9</sup>.*

Sus compañeros de reparto, Fernando Soler y, sobre todo, el estupendo cómico Joaquín Pardavé, no se quedaron a la saga, y este último habría de construir uno de los personajes más destacados del género, don Susanito Peñafiel y Somellera,

un hombre zalamero, bellaco y un poco torpe, pero quintaesencial para dotar a este subgénero de simpatía y ternura, tal y como puede observarse en el dueto cómico *Los niños y las niñas*, que realiza con Álvarez, donde ambos derrochan comicidad e ingenio. Será el propio Pardavé quien escriba el argumento y guion de la película consagratoria de la actriz, **La reina de la opereta**<sup>10</sup> (José Benavides, Jr., 1945), donde él se reservó un personaje similar, Margarito Pimentel de la Cueva y Santos Arias, cómplice de esta suerte de Marguerite Gautier, interpretada por Álvarez, que casi renuncia al amor de su vida, un rico caballero, por su carrera de cantante de operetas vienesas. Aunque la película no cuenta con la inspiración cinematográfica de Bustillo Oro, conserva prácticamente el mismo elenco de la anterior, y su eficacia, junto a la de los números musicales, salva cualquier despropósito. Menores resultados tienen aún otros sucedáneos porfiristas, ambos de 1946, encabezados por Sofía y Soler, **Los maderos de San Juan** (Juan Bustillo Oro); y después con Pardavé, **La niña de mis ojos** (Raphael J. Sevilla), agotando progresivamente la gracia nostálgica que poco tiempo atrás los había encumbrado.

<sup>9</sup> Bustillo Oro, Juan. *Vida cinematográfica*. Cineteca Nacional. México, 1984, p. 218.

<sup>10</sup> Con ese título, 'reina de la opereta y emperatriz de la gracia', había sido conocida también la célebre cantante Esperanza Iris (1888-1962), quien había interpretado prácticamente todo el repertorio lírico y lo había paseado por América y Europa, y que había sido una vaga inspiración para el argumento de la película. Sofía declaró a la revista *Triunfo*, a finales de los cincuenta, que: "su máxima aspiración era filmar a color y Cinemascope la vida de la eminente artista mexicana Esperanza Iris."

Urgía cambiar de género, y la oportunidad le llega a Sofía el mismo año (1946) con **Si me han de matar mañana**, de Miguel Zacarías, realizada por Producciones Grovas 'Los amos de la taquilla', como rezaba su *slogan*, que había explotado ya la comedia ranchera con gran éxito. Ella cantaba por primera vez el género vernáculo nacional, abandonando los elegantes ademanes que la habían caracterizado, y compartía créditos con un actor en ascenso, pero que aún no llegaba a su consagración definitiva, Pedro Infante. A pesar del gran despliegue publicitario, la película no obtuvo los resultados económicos deseados, pero sin duda las repeticiones televisivas le han dado una dimensión nueva a su entrañable folklorismo, que enfrenta a una mujer bravía, aunque vestida de china poblana, con el típico macho mexicano, pero de gran corazón y traje de charro, que sería el sello de ambos también en **La barca de oro** y **Soy charro de Rancho Grande** (ambas de Pardavé, 1947), las películas donde la pareja demostraría su buena química, pero sobre todo los avances de Pedro como actor, camino a convertirse en 'el ídolo de México'. Sin duda, las Coplas de retache, compuestas por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar para el primer título, constituyen lo más valioso de este paréntesis ranchero. *A todo el que no es de aquí / hay que darle su consejo / que deje de presumir / si quiere llegar a viejo...* entonaba Sofía, como el grito de batalla de una actriz que, a fuerza de tesón y nuevos retos, se encontraba en esta década en la cúspide de su carrera.

La revista *Celuloide* publicó en 1946 una encuesta<sup>11</sup> donde se juzgaba la belleza y personalidad de las estrellas del cine mexi-



Pedro Infante y Sofía Álvarez en **Si me han de matar mañana** (Miguel Zacarías, 1946). Colección Roberto Fiesco.

cano, en ella Sofía quedó empatada en sexto lugar con Esther Fernández, con 71 sobre 100 puntos, vencidas por los 84 de María Félix. Sus mejores calificaciones las obtuvo en simpatía, ojos y busto, y las peores en caderas, distinción y gusto. Al final, la encuesta señalaba en sus observaciones: "le gustó a un marajá", haciendo alusión a cierto episodio legendario, supuestamente ocurrido en 1945, donde el rey de Marruecos, Mohammed V, había llenado de joyas y pieles en homenaje a su belleza.

Ese año regresó a Colombia, después de más de 20 años de ausencia, para asistir el sábado de gloria al estreno de **La reina de la opereta** en el Teatro Faenza, y seguramente para conocer el país del cual había salido tan pequeña. El agasajo de sus compatriotas



René Cardona y Sofía Álvarez en **Si me han de matar mañana** (Miguel Zacarías, 1946). Colección Roberto Fiesco.

<sup>11</sup> Díaz Ruanova, Oswaldo. **La belleza en números**, publicado en *Celuloide*, Año I, Tomo I, No. 3, Editora Luma S.A., México, 15 de abril de 1946, pp. 16-17.



Carlos López Moctezuma y Sofía Álvarez en **Sentenciado a muerte** (Víctor Urruchúa, 1950). Colección Roberto Fiesco.

La década de los cuarenta continuó para Sofía con tres películas dirigidas por el limitado director español Miguel Morayta: **La hermana impura** (1948), **Un corazón en el ruedo** (1949) y **Un grito en la noche** (1949), donde a pesar de sus desventuras melodramáticas siempre podía cantar. Cierra esta etapa de su primera madurez en 1950 con **Sentenciado a muerte**, bajo la dirección del veterano Víctor Urruchúa, una aparente versión libre del clásico **El prisionero trece** (1933), de Fernando de Fuentes, aunque ambientada en una revolución que no necesariamente se identificaba con la mexicana.

Permanecería retirada del cine durante siete años, pero eso no le impidió continuando conciertos de opereta y música ranchera, e incluso en 1955 contribuir a la inauguración del Teatro de la Comedia, con el estreno de *Columna social*, original de Celestino Gorostiza, bajo la dirección de Jorge Landeta, donde interpretó a una rica burguesa que al comprar un cuadro abstracto comienza a relacionarse con un mundo artístico que le es desconocido y que la erige en mecenas. Al respecto, el crítico Armando de María y Campos escribió:



Delia Magaña y Sofía Álvarez en **Un corazón en el ruedo** (La dama torera) (Miguel Morayta, 1950). Colección Roberto Fiesco.

no se hizo esperar y Ducrane Films le organizó una visita a sus estudios en Sasaima, donde incluso le filmaron algunas tomas. Su hermano Pablo, que fungía como su representante, logró que la actriz apareciera en Radio Continental de Bogotá y se presentara en el Teatro Colón con la Orquesta Sinfónica Nacional. De acuerdo con las crónicas de la época:

*Sofía Álvarez está encantada con su tierra, en donde me dice, desea filmar películas, pues posee Colombia hermosos paisajes naturales y en donde ella quiere invertir capital para fundar una gran empresa productora trayendo directores y técnicos de México, para que luego enseñen a los colombianos. Sofía también está deseosa de actuar en cintas con temas colombianos<sup>12</sup>.*

*Se presentó en México como actriz la vedette colombiana Sofía Álvarez, que ya ha actuado como tal fuera de la República. Luce aún muy hermosa y se empeñó en imprimir humanidad, humanidad convencional por supuesto, a la pintoresca protagonista. Repitió el papel con claridad, pero sin entrar en él, como si la materia no se acomodara aún al molde<sup>13</sup>.*

<sup>12</sup> Urueta, Raúl. *Sofía Álvarez en Colombia*, publicado en *Cinema Reporter*, Año XI, No. 410, México, 25 de mayo de 1946, p. 14.

<sup>13</sup> De Maráa y Campos, Armando. *Veintiún años de crónica teatral en México*. Tomo I Segunda parte (1951-1955). Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Politécnico Nacional. México, 1999, p. 1.445.

Su efímero regreso al cine, en 1957 en la película **A media luz los tres** (Julián Soler), donde su nombre había descendido hasta el quinto crédito, no pudo ser más triste, lo mismo su presencia en una serie de westerns baratonos de la familia Cardona; máxime si hacemos caso a los rumores que indican que en ese año ella tendría que haber filmado **El último cuplé** (1957), con Juan de Orduña, una película en la que inicialmente nadie creía por su idea de revivir un género musical completamente olvidado. La cinta acabaría convirtiéndose en uno de los mayores éxitos del cine español en toda su historia (nada más en México la película permaneció 60 semanas en el Cine Arcadia)<sup>14</sup>, y en la consagración definitiva de Sarita Montiel, como actriz y cantante. Resulta difícil imaginarse a otra María Luján que no fuera Sara, seguro que con Sofía, francamente en otra edad y tésitura, la película hubiera sido muy distinta.

A continuación, la enfermedad de su madre, Carolina Álvarez, que falleció en 1961, la mantuvo alejada nuevamente del ambiente artístico durante varios años. En el capítulo de su libro dedicado a algunas estrellas retiradas, Pineda Alcalá la describía así:

*De Sofía Álvarez, diré que hizo varias películas musicales de gran éxito, (...) Ella no se retiró pobre, pues tiene sus negocios y sus hijos que ya la han hecho abuela. Recientemente leí que volvía al gremio artístico<sup>15</sup>.*

Y efectivamente regresó a mediados de los sesenta para filmar las comedias **Tres muchachas de Jalisco** (Emilio Gómez Muriel, 1963), donde “no tuvo inconveniente en permitir que la maquillista le pintara las canas y en que las actrices jóvenes que luchan por alcanzar un sitio en el cine, lucieran su juventud y su belleza”<sup>16</sup>; **El gangster** (Luis Alcoriza, 1963), y **Los dos cuatreros** (Alberto Mariscal, 1964), con tres directores más que estimables en nuestro cine, pero lejos de sus películas más brillantes.

**El gangster** (Luis Alcoriza, 1963). Colección Roberto Fiesco.



Sin embargo, aquel sueño expresado en 1946 de trabajar para el cine colombiano lo cumpliría 20 años después y paradójicamente significaría también su última aparición fílmica. Se trataba de **Un ángel de la calle** (1966), dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, que ya había tenido éxito como radionovela y que tendría uno aún mayor en su versión fílmica, adaptada por Julio Lizardo y producida por Lizardo Díaz, uno de los integrantes del dueto folclórico Los Tolimenses, que -por supuesto- aparecen en la película. La crítica, sin embargo, no fue muy benévola con la cinta... ni con la actriz, de acuerdo con el testimonio de una crítica aparecida en el momento de su estreno en el Teatro México bogotano:

*Comprendemos que estamos incurriendo en una redundancia, de tono y lomo, al calificar de cursis a las novelas radiales, ya que todas lo son sin excepción, y de ahí seguramente*

<sup>14</sup> Otro tanto ocurrió en Bogotá donde la película fue la más taquillera del año en el Teatro Tequendama, inaugurado ese año, y ubicado en la carrera 13 No. 20-53, donde permaneció por lo menos 25 semanas en cartelera. Tal fue el éxito en taquilla de la película que el propietario del teatro, el político Álvaro Reyes Elisechea, pudo abrir el Teatro Lido a finales de ese mismo año, con las ganancias de **El último cuplé**, según lo refiere Luis Ortiz, proyeccionista del Teatro Tequendama, en reciente entrevista realizada por el editor. (N. del E.)

<sup>15</sup> Pineda Alcalá, Francisco. *La verídica historia del cine mexicano*. México, 1965, p. 64.

<sup>16</sup> Reportaje de promoción de ventas de PELIMEX, s.f.



Sofía Álvarez en **Lágrimas de sangre** (Joaquín Pardavé, 1946). Colección Roberto Fiesco.



el éxito que tienen entre el gremio de las ascensoristas y las domésticas. **Un ángel de calle** es otra novela radial llevada a la pantalla sin ninguna fortuna por un director de cine mexicano que, no sabemos cómo, logró convencer a algunos ingenuos inversionistas nuestros de que lo era. (...) Doña Sofía Álvarez, para comenzar, hace gala de excesivo y artificioso dramatismo, que por cierto termina por poner nervioso al espectador, el cual llega a temer que de un momento a otro a nuestra compatriota se le revienta o salte una vena, tal es el esfuerzo que hace por aparecer dramática y convincente, lo que no logra en ningún momento<sup>17</sup>.

Durante su carrera, su hijo Gustavo llevó sus inversiones, e incluso llegó a poseer una gasolinera, ubicada en la esquina de Popocatepetl y avenida Universidad en la ciudad de México, lo cual, le permitió a Sofía tener un grato retiro de casi 20 años, que interrumpía en muy raras ocasiones para presentarse como la 'embajadora de la canción mexicana' en diversos foros de México y el extranjero. Había decidido entregarse a su familia, y sobre todo a sus nietos, manteniendo la misma estricta disciplina que había llevado desde siempre. "Se despertaba a las 5 de la mañana, rezaba una hora, hacía yoga una hora, y salía a correr una hora, estuvo a dieta toda su vida, ayunaba incluso un día a la semana"<sup>18</sup>.

Murió, acompañada de Miguel Ángel Ríos, su último compañero, en su casa de Villa Coapa a las 11 de la mañana del 30 de abril de 1985 de un paro cardíaco consecuencia del cáncer de estómago que la aquejaba desde 1982 y que para ese momento se había generalizado, apenas unos días antes de cumplir 72 años. "Beatriz Caicedo Ríos, hija adoptiva de la popular actriz, manifestó que la ya desaparecida, pasó sus últimos momentos, en estado muy lamentable, por la dificultad que tenía al ingerir los alimentos, ya que el mal le había afectado la gargan-

ta"<sup>19</sup>. A pesar de ser socia fundadora de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), a la que ingresó en 1934 con la credencial 590, no hubo actores en su funeral, que ocurrió en el lote de actores del Panteón Jardín, porque ese mismo día se había convocado en su sindicato a una asamblea extraordinaria en pleno 1º de mayo. A esa hora, 100 actores que se habían escindido de la ANDA para formar el Sindicato de Actores Independientes (SAI) habían decidido regresar en medio de un gran alboroto. Sí estuvieron ahí su hijo Fernando, director y actor de doblaje, y su nieta Sofía, cuya longeva carrera como actriz y su notable trabajo dedicado a los niños han mantenido la brillante tradición familiar.

Sin duda, Sofía fue una de las estrellas más refulgentes de la época de oro de un cine mexicano con vocación panamericanista. Quede como corolario una declaración de la actriz, muy lejana de aquella temprana entrevista de los años treinta donde negaba ser colombiana: "Colombia y México son mis dos patrias. Si me preguntas a cuál quiero más, no sabría qué contestarte. Allí nací, pero aquí me hice. Y cuando me preguntan mi nacionalidad, respondo: soy colombiano-mexicana. Adoro a Colombia, a mi Colombia, pero quiero mucho a México, a mi México"<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Brill, Art. *Cursi novela radial* en El Espectador, Colombia, 21 de febrero de 1967, p. 3<sup>a</sup>, citado por Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Librería y Editorial América Latina, Colombia, 1978, p. 264.

<sup>18</sup> Entrevista telefónica realizada a Sofía Álvarez, nieta de la actriz, el 23 de febrero de 2012.

<sup>19</sup> Ledesma, Guillermo A. *Murió Sofía Álvarez "La reina de la opereta"*, publicado en El Universal, México, 2 de mayo de 1985, p. 7.

<sup>20</sup> Jaraba Sanz, Luis. *Colombia y México: mis dos patrias. Tengo deseos de volver*. Diario de la costa. México, 24 de mayo de 1961. P. 3.

## La hija del engaño

No sabía que Alicia Caro estuviera viva aún y lo digo con el aterrador desconocimiento propio de un pretendido fanático. Se retiró hace tantos años que el recuerdo de sus películas parecía también enormemente borroso. Así, cuando leí un texto que ella misma escribió sobre sus inicios en un número reciente de la heroica revista *Toma*<sup>21</sup>, de inmediato pedí su teléfono para conocerla. Apenas comenzando el año me dio cita en su casa del barrio de Coyoacán. Lo primero que me sorprendió fue el porte intacto y la serenidad de su belleza madura. Su vida parece transcurrir plácida, completamente lejos de la farándula, en clases de pintura y lecturas de dos o tres libros a la vez, que la mantienen activa. No hay rastro de nostalgia, ella no vive en el pasado, aprendió a despojarse de él desde que decidí dedicarse devotamente a observar como Jorge Martínez de Hoyos, su compañero durante más de 30 años, ascendía como actor de carácter de innumerables películas y obras de teatro, hasta que falleció en 1997, víctima de cáncer pulmonar, condenándola a un retiro total, que ella lleva con absoluta dignidad y elegancia.

El verdadero nombre de Alicia es Beatriz, y nació en Bogotá, en el barrio de Chapinero, el 18 de febrero de 1930. Hija del ingeniero Eduardo Segura Archela, jefe de la Comisión de límites entre Panamá y Colombia, y de Gertrudis Peñuela, mejor conocida por el seudónimo que tomó como poeta: Laura Victoria. Los padres de Beatriz se separaron y la niña que estaba internada en el Colegio de las Hermanas de la Presentación, en Duitama, fue 'raptada' por su madre que la llevó a México. "Ese fue uno de los momentos más felices de mi vida. Cuando íbamos en el carro que mamá había contratado para llevarnos, me dijo que me acostara en su regazo, y pude sentirla conmigo"<sup>22</sup>.

Para Laura Victoria, México tenía una 'atracción telúrica', y hacia allá se dirigió con sus hijos, gracias

al nombramiento que había recibido para formar parte del cuerpo diplomático de la Embajada de Colombia en nuestro país. Al terminar este trabajo, comenzó a desempeñarse como periodista en la página policíaca y fue ascendiendo hasta las páginas de opinión del periódico, lo cual le permitía hacer entrevistas a personajes importantes del ámbito cultural.

*Mamá como colombiana se enteró de que se iba a filmar una novela colombiana, La vorágine, de José Eustasio Rivera, y para ella eso era importante, así que pidió una entrevista con el director Miguel Zacarías. Ella siempre me pedía que la acompañara, así que llegamos y ella se metió a la oficina, y después de esperar 15, 20 minutos, tal vez media hora y darme cuenta de que mamá no salía decidí ponerme a caminar y a clavar los tacones con fuerza sobre el piso para que ella oyera, se acordara de que yo estaba afuera y saliera. Pero ella no salió, el que salió fue el director; me rodeo un poco, me estuvo observando y dijo: "Señorita, ¿no le gustaría entrar al cine?" Bueno, yo me emocioné y un año después estaba yo haciendo la Alicia, el papel principal de La vorágine (1949). Miguel Zacarías me eligió a mí y después empezó mi carrera en el cine e hice alrededor de 30 películas en papeles siempre estelares, con alguna actuación especial eventualmente, y así fue como me coloqué.*

Sin embargo, en otra narración periodística<sup>23</sup> de su vida, Alicia contó que después de hacer el bachillerato en el Colegio Franco Español, un día de 1947 se encontró con la filmación de un noticiero en el bosque de Chapultepec, y al acercarse a curioso, el director le pidió que participara como campesina en otros noticieros que iban a filmarse en Xochimilco, lo cual aceptó. Algunos amigos vieron esos noticieros exhibiéndose en los cines y la instaron a ser actriz, por lo que ingresó a la Academia de Arte Dramático y Cinematográfico de Gustavo Villatoro, donde una de sus condiscípulas era la también incipiente actriz Elsa Aguirre.

<sup>21</sup> Caro, Alicia. *Tragados por la vida*, publicada en *Toma*. Revista Mexicana de Cine. Paso de Gato Ediciones y Producciones Escénicas. Año 3 No. 15, marzo-abril, 2011, pp 70-71.

<sup>22</sup> Todos los testimonios de Alicia Caro, salvo cuando se indique lo contrario, corresponden a la entrevista realizada el 2 de enero de 2012.

<sup>23</sup> Murcia, Jesús. "Soy pura bogotana, palabra de honor", declaró la gran artista. Publicado en *Jornada*, Colombia, 26 de abril de 1950.



Fotografía de Alicia Caro,  
dedicada al autor del artículo.  
Colección Roberto Fiesco.



Alicia Caro y José Pulido en  
**Los Fernández de Peralvillo**  
(Alejandro Galindo, 1953).  
Colección Roberto Fiesco.

El veterano director Miguel Zacarías le había dado sus primeras oportunidades fílmicas de importancia a numerosos actores y tenía un gran olfato para descubrir estrellas, baste citar los casos de Manuel Medel, Gloria Marín, María Elena Marqués y el caso más célebre de todos, el de María Félix, que había debutado con él en 1942 en **El peñón de las ánimas**. Por tanto, que fuera él -que en ese momento estaba contratado por Producciones Grovas, una de las más importantes en su tiempo- quien le ofreciera a Alicia su primera oportunidad en un rol estelar dentro de una súper producción, que era como estaba concebida **La vorágine**, significaba prácticamente el reconocimiento instantáneo de la industria. Sin embargo, la película no se realizó inmediatamente después del encuentro entre ambos, y Zacarías le dio un *bit* como recepcionista de una tienda de flores donde solo decía: "Negresco, a sus órdenes...", en una de las cumbres del melodrama mexicano, **Soledad** (1947), que aún hoy sigue provocando tantas lágrimas como entonces, gracias a las buenas artes en los terrenos de la abnegación por parte de las argentinas Libertad Lamarque y Marga López. De inmediato, y para seguirla fogueando, Grovas la propuso para un papel pequeño en el *remake* de **Allá en el**

**Rancho Grande** (1949), que dirigiría -otra vez- Fernando de Fuentes, pero ahora con Jorge Negrete y en colores.

*Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia.* Así reza la primera frase de la novela, que en boca del español Armando Calvo (Arturo Cova) abre también la película *La vorágine*, rebautizada como **Abismos de amor**, en aras de una mayor comprensión del espectador hacia términos más aseQUIblemente sentimentales. En ella, el recorrido selvático de Cova a través de las tierras caucheras y todas sus tribulaciones amorosas se convirtieron -en la versión fílmica- en un conjunto de truculencias narradas a trompicones debido a circunstancias de producción adversas, que incluían el costo más alto que hasta ese momento había tenido Grovas y que ascendía a un millón de pesos, en una época en la que las películas se filmaban con menos de la mitad de ese monto; a continuación, un rodaje de condiciones climáticas extremas ocurrido en la zona de Tuxpan, Veracruz; y un montaje final cuya duración era de 4 horas, y que tuvo que ser reducido a poco más de la mitad, con las consecuencias lógicas de confusión y falta de continuidad que ello implicaba. En resumen, una película problemática que -entre otras causas- conduciría a la separación de Zacarías, Bustillo Oro y De Fuentes de Producciones Grovas.

Cuando la película se estrenó en Colombia en mayo de 1949 fue mutilada aún más, debido a que se habían incluido en ella las canciones *La guabina chiquinquireña*, *El galerón llanero*, *El boga*, y *Brisas del Pamplonita*, sin el debido consentimiento de los herederos de sus autores y -sobre todo- sin un pago de por medio, por lo que hubo que cortarlas en todas las copias de exhibición, a pesar de que estaban anunciadas en la publicidad. Dichas canciones habían sido grabadas con la voz del trovador antioqueño Javier Jaramillo y su Tiple Colombiano, y la propia Alicia había participado en el montaje de los bailes, por lo que la primera extrañada fue ella cuando en Colombia se le preguntaba por la película. Adicional-

mente, los herederos de Rivera exigieron a Grovas la destrucción del negativo original debido a un problema legal con los derechos de la novela. Años después, y a pesar de haber significado su lanzamiento estelar, la actriz declararía su opinión sobre la película: "Los desaciertos de adaptación, de ambiente y finalmente de montaje dieron al traste con un film que pudo resultar magnífico dada la altura técnica que el cine mexicano había ya logrado para entonces"<sup>24</sup>.

Durante el rodaje de la película, la actriz conservó el nombre de Beatriz Segura, pero su padre no estaba de acuerdo con que se volviera actriz y tenía que ponerse un seudónimo de inmediato para cuando la película estuviera lista para estrenarse. Junto con su madre, que ahora era quien la acompañaba siempre, escogió el nombre de Alicia por ser éste el de su primer personaje estelar, y el apellido Caro por breve y fácil de retener, y también para homenajear a Miguel Antonio Caro, expresidente de Colombia y brillante escritor, con lo cual Zacarías estuvo de acuerdo.

Inmediatamente después filmó el melodrama decimonónico **El dolor de los hijos** (1949), nuevamente con Zacarías, que obtuvo un gran éxito y que la reunió por primera vez con el actor Fernando Soler. A partir de ese momento otros productores comenzaron a llamarla para trabajar, siempre como estelar, con los actores más destacados de su tiempo, logrando una meteórica filmografía de más de 20 títulos en menos de 6 años. La primera fue **El embajador** (1949), la última película mexicana del gran cómico argentino Luis Sandrini, que la reuniría por primera vez con el director chileno Tito Davison. A ésta siguieron títulos como **Dos pesos dejada (El padre desconocido)**, en 1949, a las órdenes de Joaquín Pardavé; **Bodas de fuego** (Marco Aurelio Galindo, 1949), donde compartió créditos con Pedro Armendáriz; muchas películas donde hacía pareja con el 'Gallo Giro' Luis Aguilar; o el drama cristero **Lluvia roja** (1949), dirigida por René Cardona, de la que la actriz refiere lo siguiente:

<sup>24</sup> Anónimo. *La actriz Alicia Caro, una muchacha sencilla que puede hacer el cine colombiano si creemos en ella*, publicado en La Paz, Colombia, 12 de febrero de 1956, p. 20.

Foto de estudio de Alicia Caro. Colección Roberto Fiesco.



*Había una escena en la que se supone que ahorcan al que es novio mío en la película, así que cuando yo llego él ya está ahorcado, y le dije a René: "¿Qué hago?" Y él me contestó: "¡Usted es la actriz!" Y lo primero que hice fue abrazarme, gritar, en fin... y me acuerdo que Negrete andaba por ahí y al verme dijo: "¡Muy bien! Elementos como usted necesitamos en la Asociación, la felicito". Y eso para mí, viniendo del secretario de la ANDA, fue un gran elogio y yo quedé feliz.*

Comenzaba una nueva década y Alicia gozaba del vertiginoso ascenso de su carrera, por lo que decidió volver a Colombia, inicialmente de vacaciones, en plan de estrella, pero acabó trabajando. En abril de 1950 hizo una temporada en el Teatro Municipal de Bogotá, con la comedia *Una noche de primavera sin sueño*, del español Enrique Jardiel Poncela, dirigida por el también actor Eduardo Alcaraz, para la Compañía de Comedias Santa Fe con un grupo de actores colombianos: Maruja Montes, Alma Mylena, Gioconda Pinillos, Ernesto



Alicia Caro en **Sólo para maridos** (Fernando Soler, 1952). Colección Roberto Fiesco.

Correa, Gabriel Londoño, y Hugo Pérez Acevedo. El éxito de esa breve temporada teatral impulsó a otros empresarios para llevarla a una gira por 15 ciudades colombianas donde la actriz bailaba bambuco, galerón llanero y cumbia, acompañada por el bailarín Víctor Landé y el cantante Carlos Torres, para luego departir con el público en una sesión de preguntas y respuestas en torno a sus actividades en el cine mexicano que podía extenderse hasta por 45 minutos.

Poco tiempo después, el empresario Carlos Reder, hizo una gira por diez ciudades de Colombia en teatro (el Colón entre ellos) y cabaret, llegando a hacer tres o cuatro funciones diarias, en una caravana artística que además de a Alicia que bailaba con Roberto Font, incluía al cantante Nicolás Urcelay, la orquesta dirigida por Julio Rivero y los actores María Félix y Andrés Soler, que hacían un paso de teatro que se llamaba *Prohibido para menores*, una escena larga más bien seria, pero no muy dramática. "A mí me chocaba de María que si llegábamos a un pueblo, a un lugar que ella no veía importante, en vez de que la obra durara lo que debía durar, la acortaba, y si era una ciudad importante entonces lo hacía como debía ser. Yo me le quedaba mirando a Andrés y él solo movía la cabeza, porque los Soler eran la responsabilidad misma."

A su regreso de Colombia, es llamada para estelarizar con Fernando Soler, el optimista dramón **Amor a la vida** (1950), dirigida por el pionero Miguel Contreras Torres para mayor gloria del dictador venezolano Juan Vicente Gómez, y del mercado de aquel país, sin duda, uno de los más importantes para el cine azteca. Alicia cuenta acerca de su primer encuentro con el veterano director:

*Cuando él me escuchó hablar dijo: "¿Usted habla así?" "Bueno, pues ¿cómo quería que hablara?" "¡Pues como hablan en Venezuela!" "A mí nadie me lo dijo, pero lo de menos es poner el acento, deme un día." Y entonces ya me fijé cómo hablaban los otros, y ya estaba yo repitiendo: 'mi amo, yo 'toy solita con lo' tre' indio'. Le dije que yo no hablaba así porque*

*yo era colombiana, a él no le gustó y dijo: "¿Que no era usted venezolana?" Él no tenía ni idea, a lo mejor creyó que hablaba así y yo creo que por eso me contrató.*

También en 1950, actuó en la nueva versión de *Muchachas de uniforme*, a partir del clásico homónimo de Leontine Sagan de 1931, para la cual se contrató al director alemán Alfredo B. Crevenna, y se importó a la actriz Irasema Dilián, de ascendencia polaco-brasileña, poseedora de un insólito tipo europeo que incluía un dulcísimo acento extranjero, que jamás se le quitó y que le daba cierta encantadora afectación. La película contó también en ese elenco, cien por ciento femenino, con las primeras actrices teatrales Rosaura Revueltas y María Douglas, así como con todas las jóvenes promesas de la época como Caro (que llevaba el tercer crédito), Alicia Rodríguez, Anabelle Gutiérrez y Patricia Morán, en una película que tocaba audazmente el tema del lesbianismo, y que lamentablemente fue censurada en la época.

A comienzos de 1951, se integró a la que sería su película más importante y conocida por el solo hecho de contar con la dirección del célebre Luis Buñuel, quien refriteó para **La hija del engaño** aquella de **Don Quintín el amargao**, película de la que había sido productor ejecutivo en 1935, a partir del sainete de Carlos Arniches y Antonio Estremera. Narrada en tono menor (¡incluso de medios!) no desprovisto de un grato sentido del humor, esta cinta reunió nuevamente a Alicia y a Fernando Soler, el Quintín del título, un hombre amargado e insoportable, que tras abandonar a su hija temiendo que no fuera suya, la busca con desesperación, años después, cuando está seguro de su legitimidad. Caro era consciente de la importancia de su director, y su actuación siempre solvente como dama joven funcionó a la perfección en este desenfadado melodrama.

*Recuerdo mi primera escena con Buñuel, era en un pueblo y había una carretera, que no era de mucho tráfico, y yo tenía que atravesarla. Pasaba un coche, manejado por Rubén Rojo, que*

*me atropellaba y yo rodaba a la cuneta. Para hacer la toma ya habían ablandado la tierra de la cuneta que no era muy honda, habían colocado las rocas que eran naturalmente simuladas, de cartón, y ahí estaba el doble vestido como yo. Entonces dije: "Don Luis, déjeme hacer la escena." "¿Estás segura, Alicia?" "Sí, me siento totalmente segura, déjeme intentarlo." Cuando apareció el coche, yo ya sabía cómo caer, enconchándose y metiendo la cabeza en el brazo, así que rodé y no me pasó nada, no me lastimé. Y Buñuel dijo: "Muy bien, Alicia, se imprime". ¡A la primera! Por esa escena me dio las gracias y volvió y me las dio dos veces más, y ese elogio me pareció enormemente amable. A partir de ahí el rodaje se deslizó tranquilamente, de forma muy agradable. A pesar de su cara adusta, Buñuel tenía una forma muy correcta de tratarte, sin ser meloso, utilizaba las palabras correctamente y punto. Recuerdo también que él pensó en cambiar el final, que en vez de que se acabara como está, quería que mi personaje terminara en una esquina fumando como si fuera una mujer de la calle esperando cliente, pero luego dijo: "se queda el final feliz como está". Yo creo que hubiera sido bueno cambiarlo.*

Con Luis Buñuel hizo también, en 1954 en el Teatro Fábregas, un fastuoso *Don Juan Tenorio*, continuando con la mexicana tradición de presentarlo durante las celebraciones cercanas al día de muertos. Mientras Alicia alternaba el papel de doña Inés con Silvia Derbez y Lilia Prado, Buñuel se reservaba para sí el personaje de Don Diego, padre del Don Juan interpretado por Carlos Navarro. Los decorados de Manuel Fontanals resultaron muy felicitados, lo mismo que el lujo de la producción que incluía a cien comparsas en escena. Buñuel se había encaprichado, desde su juventud, con esta obra necrófila y romántica, que a pesar de su ripiosidad conservaba la esencia de ese *amour fou* tan querido por los surrealistas de sus tiempos.

La dislocación cómica e imparable de Germán Valdéz, *Tin Tan*, consigue que algunas sus películas sigan manteniendo vigencia (es decir, que no dejen de pasar por televisión) y provocando carcajadas; es el caso de **El**



Alicia Caro. Colección  
Roberto Fiesco.

**ceniciento y Chucho el remendado**, filmadas a la par por Gilberto Martínez Solares a partir de julio de 1951, con el *carnal* Marcelo Chávez y la *chata* Alicia Caro como compañeros. *Me habían dicho que no le recibiera ningún cigarro a Tin Tan, porque ya fumaba mariguana, pero a mí se me olvidó. Y una vez que había olvidado mis cigarros, él muy amable sacó unos Raleigh de su bolsillo, los abrió y me ofreció uno, y yo –a punto de tomarlo– le dije: “No, muchas gracias”* Creo que traía éstos y en el otro bolsillo los otros por si venía al caso.

De 1953 fue **Los Fernández de Peralvillo**, dirigida por Alejandro Galindo, una estupenda y crítica película sobre el ascenso social de la clase media baja urbana en el post-alemanismo<sup>25</sup>, donde Alicia interpretó a una joven trabajadora que se fuga con su indeseable novio, manteniéndose al margen del crecimiento económico de su familia. La cinta marcó, quizás, el punto culminante de la actriz en el personaje que casi siempre le asignaban, el de la joven buena, noble y abnegada, capaz de sacrificar la vida y sufrir de todo en aras de

un amor en el que confía, pero con una voluntad y una dignidad inquebrantables tan propios del melodrama.

*Alicia trabaja con propiedad, con donosura y con gran desparpajo, dueña de sí misma, dominando el papel y superando al argumentista y al director. Entra por los ojos desde el primer momento, y luego cautiva en cada una de las escenas donde aparece. ¿Cómo no se iban a llenar los cines con películas de esa categoría?*<sup>26</sup>

*Tuve suerte cuando me llamó el Indio Fernández porque la escena mía se filmó en su casona en Coyoacán, y entré yo un poco impresionada y temerosa, pero todo lo contrario, él era una gente muy atractiva, tenía una gran personalidad, así que fue muy grato trabajar con él. Incluso había oído la historia de que cuando se entusiasmaba con una actriz o alguna escena hasta le ponía música de fondo en vivo, y yo ya me lo imaginaba, ¡pero eso para nada! Yo estaba muy concentrada y se hizo mi escena, donde yo hacía a María Granados, la hija del presidente de Guatemala (interpretado por Andrés Soler).*

Para celebrar el centésimo aniversario del natalicio de José Martí, el dictador Fulgencio Batista, por intermedio del guionista Mauricio Magdaleno, convocó en 1953 al cineasta Emilio Fernández y al fotógrafo Gabriel Figueroa para que realizaran, con un altísimo presupuesto, obviamente cubano, **La rosa blanca. Momentos de la vida de Martí**, una gigantesca película épica en torno al prócer cubano, que generó críticas en la isla desde antes de su realización por no haber sido confiada a un equipo local, pero sobre todo porque a Martí lo representaría el mexicano Roberto Cañedo, sin el menor parecido con el Apóstol de la Independencia. Filmada en parte en locaciones y estudios de Cuba, y en parte en México, el *Indio* aprovechó su fabulosa casa –como tantas veces– para filmar el episodio de la muerte de la niña de Guatemala, 'la que se murió de amor', tocando el piano, quizás una de las secuencias más sensibles de esta *biopic* tan llena de altibajos.

<sup>25</sup> El autor hace referencia al periodo presidencial mexicano de Miguel Alemán Valdés, que va de 1946 a 1952 (N. del E.).

<sup>26</sup> Matusalén. *Talentosa es siempre la colombiana Alicia Caro*, publicado en Venus. México, enero, 1967, s.p.



No sería la única ocasión en que las carreras del *Indio* y Alicia se cruzaran; a punto estuvieron de volver a trabajar juntos en **Una cita de amor** (1958), cuyo argumento provenía de *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, que ya había merecido una versión anterior, **Historia de un gran amor** (Julio Bracho, 1942), y que aún volvería a aprovecharse otra vez en la popularísima **La ley del monte** (Alberto Mariscal, 1974), con Vicente Fernández. La película pospuso su rodaje indefinidamente y más tarde, en 1956, Fernández optó por Silvia Pinal, sin estar demasiado convencido, según sus propias palabras.

Al año siguiente, Caro realiza una serie de cuatro películas clase B, dirigidas por Rafael Baledón, en los inicios del cine de luchadores enmascarados, con solo uno que pertenecía a la ficción, **La Sombra**, y que tuvo un mediano éxito en cines de segunda categoría. Ellas marcan el final de una primera etapa de su carrera, ya que vendrá un retiro de cinco años de los sets. Durante esa pausa, en 1956, se casó en la Capilla del Gimnasio Moderno con el poeta y diplomático Fernando Arbeláez, a quien conoció como director del Teatro Colón. La pareja se fue a Estocolmo, donde él se desempeñó como primer secretario de la embajada, pero el enlace no fue lo que esperaban. Estando allá una vez me dijo: "Acuérdese siempre de que yo soy más inteligente que usted". "Pues sí, pero yo lo voy a dejar". Y lo cumplí. El matrimonio duró apenas un año y tres meses, y Alicia se fue a su tierra donde la Curia de Bogotá le reconoció separación perpetua.

Alicia Caro. Colección Roberto Fiesco.





Afiche de **Maria** (Tito Davison, 1972). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Decidió regresar al cine en 1959, justo cuando la época de oro del cine mexicano estaba en declive, al igual que los papeles estelares para ella, por lo que tuvo que conformarse con actuaciones especiales en algunas películas de menor calibre como **Gutierritos** (1959), y **Chicas casaderas** (1961), ambas de Alfredo B. Crevenna, en las que mostró una belleza madura y aceptó papeles que ya no eran los de la dama joven, a pesar de que por esos años el brillante fotógrafo Rodrigo Moya le hizo un reportaje para la revista *Impacto* donde la actriz posó por primera vez en traje de baño.

Continuó actuando esporádicamente en películas de terror, género cuyo volumen de producción comenzaba a aumentar conforme avanzaba la década siguiente y el reclamo de la taquilla. Es el caso de **Es-piritismo** (Benito Alazraki, 1961), **Cien gritos de terror** (Ramón Obón, 1964), y **El charro de las calaveras** (Alfredo Salazar, 1965), cada una más paupérrima que la

otra. Sin embargo, en la segunda de ellas, trabajó con Jorge Martínez de Hoyos *El mapache*, actor con quien en 1954 ya había compartido créditos en la obra teatral *Los sardamudos*, de la dramaturga Luisa Josefina Hernández, y dirigida por el japonés Seki Sano<sup>27</sup>, introductor del método Stanislavsky en México y uno de los maestros más exigentes y rigurosos de nuestro medio teatral<sup>28</sup>. Después de la temporada verificada en la Sala Chopin, Caro y Martínez de Hoyos se encontraron diez años después y se casaron en 1965. Tuvieron como padrino al escritor Gabriel García Márquez<sup>29</sup>, gran amigo de la pareja e incipiente guionista del legendario debut de Arturo Ripstein, **Tiempo de morir** (1966), donde Martínez de Hoyos tendría su gran oportunidad estelar.

El año de su primera boda, Alicia Caro había hecho declaraciones a la prensa colombiana:

- Pero, ¿usted cree en las posibilidades del cine nacional?  
- ¿Quién no creará? Colombia tiene tanto derecho como Argentina o México, o cualquier otro país, para organizar su industria cinematográfica. Más aún, a ese derecho debe agregar la obligación en que está de hacer cine para ponerse en el sitio que le corresponde ante los países extranjeros que lo tienen y que mediante él se dan a conocer ante los públicos de todo el mundo<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Otro punto de confluencia entre ambos países fue la figura de Seki Sano, fundamental para la evolución teatral de Colombia y México: traído a Colombia por el régimen militar de Gustavo Rojas Pinilla, es expulsado por éste mismo al descubrir su filiación comunista. Maestro entre otros de Santiago García, la Corporación Colombiana de Teatro le rinde perpetuo homenaje al bautizar con el nombre del director japonés su sala teatral. Luego de su expulsión de Colombia viaja rumbo a México, donde muere en 1966. (N. del E.).

<sup>28</sup> Alicia Caro ya había tomado clases con Seki Sano, *el mejor maestro que uno pudiera imaginar*, previos a la filmación de *La vorágine*, cuando el estudio del director se encontraba en los altos del Cine Chapultepec, ubicado en Paseo de la Reforma, mismo edificio donde se encontraban también las oficinas de Producciones Grovas, donde conoció a Miguel Zacarías.

<sup>29</sup> García Márquez es también el autor del argumento de la célebre *Patsy mi amor (La entrega de una adolescente)*, dirigida en 1968 por Manuel Michel, donde Alicia Caro hace una discreta aparición como la madre de la protagonista.

<sup>30</sup> Anónimo. *La actriz Alicia Caro, una muchacha sencilla que puede hacer el cine colombiano si creemos en ella*, publicado en La Paz, Colombia, 12 de febrero de 1956, p. 20.

A pesar de las buenas intenciones, la industria cinematográfica colombiana no daría pasos firmes hasta finales de la década de los 50 e inicios de la siguiente, en algunos casos a través de fallidas coproducciones con México, como fue el caso de **Adorada enemiga** (1965), a partir de la novela de Arturo Suárez, la ópera prima de René Cardona, Jr., un director que acabaría siendo enormemente prolífico y con más capacidad para la comedia que para melodramas de tanta intensidad como aquél. La filmación en Bogotá y Cali, permitió a Alicia Caro trabajar por primera vez en su país, al lado de las populares actrices mexicanas Angélica María y Lorena Velázquez, y el puertorriqueño Bobby Capó.

Filmar en el Valle del Cauca había interesado a Alicia desde 1950 cuando en una visita a Colombia anunció que venía a ver locaciones y arreglar los derechos, con los herederos del autor, de *María*, de Jorge Isaacs, con miras a allanar el camino de la filmación de la película que ella estelarizaría como la heroína romántica, y donde Efraín sería Arturo de Córdova, el director Emilio *Indio* Fernández, y el fotógrafo Gabriel Figueroa. Lamentablemente la película no se filmó nunca con ese equipo, pero sí fue Figueroa el fotógrafo de la versión mexicana que CLASA Films Mundiales realizó en los escenarios naturales colombianos de la *María*, que Tito Davison dirigió en 1971, con Fernando Allende y Taryn Power, quien se puso muy feliz al saber que no sería la actriz Linda Christian, su verdadera madre, quien interpretaría a doña Manuela, sino Alicia Caro. Filmada en las locaciones que Isaacs cita en la novela, es decir, las mismas que Alfredo del Diestro y Máximo Calvo utilizaron en 1922 para la primera versión colombiana, la película luce con delectación fotográfica la belleza de la región, con la mítica hacienda *El paraíso* incluida, así como la belleza de sus bisoños protagonistas. Durante el rodaje, realizado en condiciones fastuosas de producción, la prensa colombiana se lanzó contra la película diciendo que seguramente sería una 'mexicanada' lo que de alguna manera fue, aunque con gran taquilla.

Alicia abandonó su retiro de casi 20 años al lado de su esposo<sup>31</sup> para filmar, entre 1988 y 1993, tres películas dirigidas por Julián Pastor, **Los machos y las hembras** (1988), **Las buenas costumbres** (1990) y **El tesoro de Clotilde** (1993), en las que demostraba su

<sup>31</sup> El actor Jorge Martínez de Hoyos falleció en la ciudad de México el 6 de mayo de 1997, a los 76 años.

Afiche de **Adorada enemiga** (René Cardona Jr., 1964), con Alicia Caro. Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.



vigencia como actriz, a pesar de la escasa repercusión que tuvieron. Pero, ¿Quién quita que regrese pronto a filmar alguna película más?

*Alicia Caro hizo de México su hogar y encontró allí la posibilidad de desarrollar su carrera como actriz convirtiendo en realidad la fantasía de cientos de colombianas que soñaban con ser ricas y famosas en los mundos de ensueño que se creía eran Hollywood y la industria cinematográfica mexicana; esta última logró alcanzar bastante éxito en Latinoamérica y sus divas y galanes se convirtieron en ídolos internacionales<sup>32</sup>.*

<sup>32</sup> Arboleda Ríos, Paola y Osorio Gómez, Diana. **La presencia de la mujer en el cine colombiano.** Tesis de la Facultad de Comunicación Social – Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia, 2002, p. 168.

Habría que reflexionar en que, sin proponérselo, ella logró lo que ninguna otra actriz colombiana: trabajar en dos películas que representaban lo mejor de la literatura de su país, *La vorágine* y *María*, justo al inicio y al final de su trayectoria.

*Siempre he estado orgullosa de ser colombiana y nunca me he nacionalizado mexicana. Yo siento que en vez de una patria tengo dos, porque amo a Colombia pues ahí nací y también amo a México que me ha dado todo. Siempre que viajo en avión y el avión toca tierra colombiana me emociono, siento que el corazón me late más aprisa... pero lo mismo me pasa al regresar y tocar tierra mexicana, yo creo que tengo dos patrias.*

Antes de despedirme de ella, después de horas de charla, elijo un retrato 'profesional' y le pido su autógrafo. En la fotografía, ella aparece sentada con un conjunto de verano a cuadros, de dos piezas, que deja al descubierto un poco de piel debido a la posición de sus brazos que se posan en la nuca para dejar lucir de paso su cabello ondulado y brillante, y una mirada llena de simpática seducción. Alicia me lo dedica con caligrafía estelar: '... con toda simpatía y afecto...', y me siento –como nunca– cerca de un presente satisfecho con lo decidido, de un sacrificio de amor como el de las películas.

<sup>33</sup> Toda su vida conservó la pasión por la tauromaquia, así como sus avíos taurinos, que acabó heredando muchos años después al joven actor Arturo Beristáin, hijo de los también actores Luis y Dolores Beristáin, a quien incluso le dio clases de toreo de salón.

## El hombre que hacía llover

En pleno paseo de la Reforma, a un costado del imponente monumento a la Revolución, rodeando la glorieta de Colón, se erigía el edificio de la Aseguradora Latinoamericana, símbolo de la modernidad urbana de los 40. En su sótano, donde antes habían prosperado los cabarets Rumba Casino, Clari's y Minuit, los actores cinematográficos Luis Aldás, Víctor y Tito Junco, decidieron fundar con el conocido director y actor argentino Francisco Petrone (recién exiliado de su patria por motivos políticos) un pequeño 'teatro de bolsillo'. Fue así como convirtieron la antigua pista de baile de la *boite de nuit* en un pequeño escenario, sin telones ni apuntador, llamado Teatro Arena. La primera obra representada ahí, frente a las escasas 145 localidades, fue *Patrulla 21 (Detective Story)*, de Sidney Kingsley, el 7 de agosto de 1953, un melodrama cuya acción ocurría en una delegación policiaca. Los actores antes citados invirtieron todos sus ahorros en esta primera temporada y lograron un éxito artístico muy notable a pesar del escepticismo de los críticos teatrales, que veían con malos ojos la intrusión de los "peliculeros", en los escenarios. Sin embargo, lo reducido de la butaquería, lo amplio del reparto, compuesto por 20 actores, y una feroz pelea con Petrone que acabó renunciando, los obligó a bajar de cartel con apenas 97 representaciones, a pesar de que el grupo de actores les había jurado a los Junco que trabajarían gratis hasta recuperarse de las pérdidas. Ellos, conmovidos, no permitieron el sacrificio y les liquidaron a todos hasta el último centavo de sus salarios. Uno de estos actores solidarios, que actuaba en un papel minúsculo, era José Gálvez, quien acababa de llegar a México y se integraba así a la escena nacional.

Nacido el 19 de agosto de 1931 en Santander, Colombia, José Manuel Gálvez Velandia cursó sus estudios en su departamento natal hasta conseguir el grado de bachiller. Su mayor sueño era convertirse en matador de toros, e incluso participó como novillero en numerosas corridas<sup>33</sup>.

En 1947 salió de Colombia para cumplir contratos como torero en Buenos Aires, y fue ahí donde comenzó su carrera teatral al debutar en el Teatro del Pueblo con la obra *Casa de los batallones*. Posteriormente viajó a Chile para actuar en una temporada en el Teatro Imperio con la Compañía Nacional de Comedias, a cargo de los primeros actores y directores, Alejandro Flores y Rafael Frontaura, grandes figuras de la escena teatral local que desde 1952 formaron una de las compañías comerciales más sólidas y estables. Por aquella época lo vio su compatriota, la actriz Sofía Álvarez, quien se encontraba en una *tournee* por Sudamérica con su compañía de comedias, integrada probablemente también por Miguel Manzano, que pertenecía a una de las dinastías de mayor raigambre en el ambiente teatral, y de quien José sería amigo toda la vida. Ellos lo invitaron a México; él y su primera esposa, la también actriz Carmen Peláez, se lanzaron a la aventura azteca, donde Gálvez perseguiría, aún por un tiempo, su sueño de ser torero.

A su trunca experiencia en el Teatro Arena le sucedieron otros montajes teatrales en México como **Ana Lucasta** (1953), en el Palacio de Bellas Artes, donde el cronista teatral María y Campos lo señala como *ché*, en una de sus críticas. Parece seguro que para ese momento aún conservaba algún acento de su experiencia en Chile y Argentina. El actor y director Manolo Fábregas, el 'hombre teatro' pronto lo ficha para sus exitosas temporadas en el Teatro Insurgentes (1956-1958), donde Gálvez va ascendiendo en los créditos hasta convertirse en el coprotagonista o rival de Fábregas, gracias a su fogoso temperamento tan contrario al formalismo del mexicano, en obras importadas como *Horas desesperadas*, de Joseph Hayes; *Divorciémonos*, de Victoriano Sardou; *Arsénico y encaje*, de Joseph Kesserling; *Hablando de asesinato*, de Audrey William Ross; y *Dime con quién andas*, de Norman Krasna. Las obras le permitieron elevar su rango actoral, ya que los



José Gálvez. Colección  
Roberto Fiesco.

diversos géneros de ellas le permitían alternar entre lo cómico y lo dramático con la misma soltura, aunque a veces fuera acusado de cierta desorbitación, traducida en excesos de gestos y ademanes, producto aún de una hiperexpresividad en proceso de ser controlada.

*Corría el año 1959. La televisión y el cine ocupaban un primerísimo sitio en la predilección del público, cuando una obra teatral empezó a ser comentada insistentemente, y la gente que sabe apreciar lo bueno cuando se le brinda, abarrotó noche a noche la pequeña sala del teatro del Granero.*



Lobby Card de **Fin de fiesta** (Mauricio Walerstein, 1972). Colección Roberto Fiesco.


 IDEA: GUILLERMO ANA MITTON HECTOR JOSÉ DARÍA HELENA **FIN DE FIESTA** DIRECCION: MAURICIO WALERSTEIN A COLORES!

*Se trataba indudablemente de una buena pieza teatral, (...) pero había algo que llamaba aún más la atención, y era el descubrimiento de un magnífico actor que hacía sentir al público todas y cada una de sus reacciones, que impresionaba o que enternecía porque él, José Gálvez, llevaba dentro una sensibilidad artística que sabía matizar y hacerla llegar a los espectadores, que lo vieron en su primera gran revelación, en la obra de teatro El hombre que hacía llover<sup>34</sup>.*

<sup>34</sup> Anónimo. *Subiendo la cuesta hasta llegar*, en *Confidencias*, Año XXI, No. 932, 9 de julio de 1963, s/p.

Hasta que llegó la obra de Richard Nash, Gálvez encontró su primer personaje teatral definitivo. La comedia, ubicada en un rancho americano, relata la intrusión de un pícaro y 'tranza' estafador, que busca cualquier medio para hacer dinero, en este caso, vender lluvia a un pueblo que

padece de sequía. Es pues, un vendedor de ilusiones, un charlatán, cuyo cinismo y simpatía cabían perfectamente en la personalidad envolvente de Gálvez, que obtenía así su primer personaje protagónico y también su primer premio como el mejor actor del año. Es tal el éxito en el pequeño Teatro El Granero, el primer teatro círculo del Distrito Federal, que la obra dura ocho meses en cartelera y llega a las 300 representaciones.

Su inicio en el cine no podía ser más halagüeño, pues debutó en una interesante comedia del cómico Adalberto Martínez *Resortes*, llamada **El rey de México** (Rafael Baledón, 1955), donde Gálvez, con el cuarto crédito, interpretaba a un periodista que, en aras de un reportaje, hace vivir, durante una semana, una vida de opulencia a un pobre

mecapalero de la Merced. Con numerosos apuntes realistas y un juego de espejos muy crítico con la realidad fílmica que el cine construye, la película tuvo bastante éxito como era habitual en el cine de *Resortes*, entonces en el mejor momento de su carrera. A ella siguieron **Vainilla, bronce y morir** (Rogelio A. González, 1956), melodrama romántico exacerbado donde interpretó a su primer villano, y compartió créditos con Elsa Aguirre e Ignacio López Tarso. Pronto su buena estrella pareció declinar y se entregó a películas policíacas y otras, sin mayor trascendencia a pesar de los esforzados oficios de Bustillo Oro, Tulio Demicheli, Zacarías Gómez Urquiza, y Agustín P. Delgado, que no lograron salvar de la mediocridad a una industria que se encontraba ya en una decadencia progresiva.

Entonces filmó **Macario** (1959), bajo las órdenes de un director de gran prestigio, Roberto Gavaldón. La película, inspirada en un relato de B. Traven, conjuntó a los elementos más prestigiosos de la industria y sus valores temáticos y audiovisuales más clásicos (indigenismo, fatalismo lírico, fotografía con pronunciados claroscuros, etc.) para hacer una cinta pretendidamente “de calidad”, que no eludía las alegorías del bien y el mal. Precisamente la encarnación maligna, El Diablo, corrió a cargo de un Gálvez, vestido de chinaco, que trata de tentar a Macario con riquezas a cambio de un pedazo del guajolote que se está comiendo. Su breve aparición evidenció una gran medida de gestos y una timbrada voz, características que serían su sello actoral en adelante. La película, hoy clásica, participó en 1960 en el Festival de Cannes, donde se midió, nada más y nada menos que con **La dolce vita** (Fellini, 1960), **L'Avventura** (Antonioni, 1960), y **Moderato cantabile** (Brook, 1960), entre otras obras maestras, que logró una participación discreta, aunque con cierto aprecio de la crítica internacional, e incluso, una nominación al Oscar como mejor película extranjera en 1961. Su éxito en México fue absoluto y a pesar de su evidente folklorismo, el enorme oficio

de Gavaldón y el cuento que se cuenta siguen siendo absolutamente seductores para cualquier generación.

Desgraciadamente películas así escaseaban, y más, en una década que evidenciaba una cinematografía en franco declive, por lo que José hubo de conformarse con participar en obras de mucho menor alcance como **Amor y sexo** (Safo, 1963), protagonizada por María Félix, bajo las órdenes de Luis Alcoriza; **Neutrón contra el criminal sádico** (Alfredo B. Crevenna, 1964), del subgénero de luchadores enmascarados; **Marcelo y María** (Gilberto Martínez Solares, 1964), donde hace de villano español; **Los cuervos están de luto** (Francisco del Villar, 1965), a partir de la triunfal obra teatral de Hugo Argüelles; o la delirante **Gigantes planetarios** (Crevenna, 1965), donde Gálvez interpreta a un tirano Protector del planeta Romania (¡es en serio!), que –por supuesto– quiere conquistar la tierra, lo cual, afortunadamente, es impedido por una expedición terrícola.

Lobby Card promocionando a José Gálvez en **He matado a un hombre** (Julio Bracho, 1964). Colección Roberto Fiesco.



*José Gálvez fue un entusiasta promotor de la cinematografía en su patria, Colombia. Soñaba con que se estableciera allí una industria promotora, para lo que animaba a funcionarios del gobierno y a inversionistas privados.*

*Por lo anterior, era inevitable, digamos, que Pepe Gálvez participara en la filmación de la primera cinta de largometraje que, ya realizada profesionalmente, se filmó en Bogotá y sus alrededores: **Semáforo en rojo**<sup>35</sup>.*

A partir del 3 de junio de 1963, casi 10 años después de haber comenzado su carrera actoral en México, Gálvez inició la filmación de esta película bajo las órdenes de Julián Soler. Ahí interpretó a Frank, un ladrón que logra realizar el meticuloso robo a una joyería apoyado por Enrique Pontón, Jaime Velásquez y Germán Robles. A pesar de salir avante durante su huida en auto, los ladrones se pasan un semáforo (el del título) con el consecuente arresto y desmantelamiento de sus planes. Para el actor, este proyecto significó su primer trabajo fílmico en su tierra natal, como aportación a una industria fílmica incipiente que debía recurrir a la coproducción con México (y por lo tanto a

la consecuente importación de técnicos y creativos) para poder cimentar sus bases. En ese sentido, la inclusión de un actor como él en el papel protagónico resultaba del todo oportuna, además de que le brindaba una nueva dimensión estelar que en México no tenía, ni tendría. En Colombia la película fue un buen éxito de taquilla y resultó una cinta fundacional. En México, en cambio, a pesar del adecuado *suspense* y de su inspiración evidente en **Riffifi entre los hombres** (1954), de Jules Dassin, que había tenido tanto éxito, no logró sobrevivir más de 2 semanas en el céntrico cine Mariscal, ubicado en la calle de San Juan de Letrán, donde se estrenó.

Al año siguiente, 1964, el actor regresó a su patria para filmar **Cada voz lleva su angustia**, una cinta aún más apreciada entre sus connacionales, y que incluso fue saludada por Juan Salas, crítico de *El Tiempo*, como: “la mejor película que se ha filmado en Colombia”<sup>36</sup>. Producida, igual que la anterior, por Cofilms, se decidió importar a otro mexicano para su realización, Julio Bracho, un director más bien venido a menos después de la prohibición de su cinta, **La sombra del caudillo** (1960), que llevaba algunos años maquilando películas de segunda categoría, pero que enfrentó este ambicioso proyecto con el absoluto rigor del hombre de teatro que había en él desde décadas atrás y realizó un trabajo muy escrupuloso con los actores aún antes del rodaje. Filmado en Soacha y Tocancipá durante cinco semanas, este melodrama rural de pasiones amorosas soterradas, permitió a Gálvez lucirse en el papel de Ferro, un campesino hueraño y de mal carácter, que acaba brindando protección a María (Lyda Zamora, el gran descubrimiento de esta película), victimada por los hombres. Su estreno en México preocupaba a Bracho, quien escribió en noviembre de 1965 una carta a su hija Diana contándole al respecto:

*Ha sido un lío. Porque todo el mundo opina –como tú– que es una película estupenda pero... sin valores “comerciales” a la vista [reparto] y que nadie irá a verla –de acuerdo con los*

<sup>35</sup> Anónimo. *Formar una empresa fílmica en Colombia fue su sueño dorado*, en *Cine Mundial*, Año XXV, No. 9, 185, 11 de agosto de 1978, p. 13.

<sup>36</sup> Salas, Juan. *Cada voz lleva su angustia* en *El Tiempo*, Colombia, 29 de abril de 1965, p. 5, citado por Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Op. Cit., p. 260.

Lobby Card de promoción de **Semáforo en rojo** (Julián Soler, 1964). Colección Roberto Fiesco.





cánones de la exhibición mexicana-norteamericana (en que el director es un cero a la izquierda –como si las películas las hicieran los muros de los estudios– y en que el reparto está antes que nada, lo contrario de Europa, Rusia, etcétera.) tienen razón: José Gálvez, Lyda Zamora, etcétera... no llevan a nadie a un cine. ¡En fin!<sup>37</sup>.

Y efectivamente lo que ocurrió fue una deslucida semana de exhibición en febrero de 1966 en el cine Las Américas capitalino. Pero si bien el cinéfilo daba la espalda al actor, lo contrario ocurría en el teatro. Gálvez estaba comprometido en 1964 para interpretar al personaje central del montaje de Peer Gynt, la obra de mayor lirismo de Ibsen, donde el protagonista comienza siendo adolescente y acaba siendo mayor. Aunque generalmente la obra es representada por dos actores distintos, su director, José Solé, decidió encomendar a Gálvez el peso total de la puesta en escena, sin contar que los ensayos se desarrollarían en las mismas fechas de la filmación de **Cada voz lleva su angustia**.

Gálvez me dijo: "Pepe, me ha salido una película en Colombia, una muy importante y me tengo que ir" "¿Cuánto tiempo?" "Tres semanas" Le dije: "No". Como la obra era tan grande yo tenía permiso de ensayarla en siete semanas, y tener fuera durante tres a mi protagonista... dije no. "Me voy, yo te prometo que regreso con la obra sabida". Todo el mundo le dio permiso, pero el más molesto era yo. Seguí montando la obra con un doble, y a la tercera semana llegó Pepe más delgado, por lo visto la filmación había sido muy pesada, pero parece ser que Pepe no se había destrampado, porque el tiempo libre lo había utilizado en estudiar Peer Gynt, que habla hasta en los entreactos. Me dijo: "De letra me la sé toda, podemos empezar por la escena que quieras". Parece ser que allá había tenido una novia muy buena, que se ponía a repasar y a estudiar con él. Al día siguiente de su regreso, comenzamos a ensayar sobre la escenografía que ya estaba hecha a base de plataformas en desnivel. En una de éstas,

Anuncio de **Azul**  
(José Gálvez,  
1972). Colección  
Roberto Fiesco.

<sup>37</sup> García Riera, Emilio.  
*Julio Bracho*. Colección:  
Cineastas de México,  
Universidad de Guadalajara,  
México, 1986, p. 137

imposible describir  
con palabras lo  
que este film revela...

CÉSAR FILMS, S. R. presenta a:  
**meche carreño**  
**alfonso munguía**  
**josé gálvez**

# Azul

"ECLIPSE  
DE AMOR"  
en eastmancolor

nubla marli  
alonso castaño  
manolo calvo  
actuación especial de:  
héctor suárez  
julio aldama

música: RUBÉN FUENTES-fotografía: JAVIER CRUZ  
productor ejecutivo: JOSÉ JUAN MUNGUÍA  
dirección: JOSÉ GÁLVEZ

*Pepe brinca, se resbala y se da un trancazo en la cabeza, fuerte pero no mortal, pero él se paró y comenzó a pegarse en la cabeza diciendo: "¡Que no se me vaya a olvidar!" Su preocupación no era el golpe, sino que éste le fuera a borrar todo lo que se había aprendido en Colombia*<sup>38</sup>.

El montaje formaba parte de una de las iniciativas más sobresalientes del teatro mexicano en el s. XX, el Patronato para la operación de los teatros del IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social), institución pública de asistencia médica comandada por Benito Coquet, durante el sexenio del presidente Adolfo López Mateos, que dio un aliento sin precedentes al teatro, construyendo salas para representar lo mejor del repertorio universal en temporadas antológicas y formando públicos para la escena bajo el subsidio del Estado.

EL IMSS logró crear una compañía de repertorio prácticamente estable, a cargo de los directores Ignacio Retes y el ya citado Solé, donde las figuras masculinas señeras eran Ignacio López Tarso y José Gálvez, quien pudo interpretar —entre 1960 y 1964— personajes tan disímbolos y complejos como *Marco Polo*, en la obra homónima de Eugene O'Neill, que dio inicio a las actividades del Patronato; Yago, en el *Otelo* shakespeariano; el *Tío Vania*, de Chejov; Enrique II, en *Becket o el honor de dios*, de Jean Anouilh; Hernán Cortés en *Corona de fuego*, de Rodolfo Usigli; Enrique VIII (del cual afirmó: *el personaje que más quiero y con el que creo que me he identificado más*<sup>39</sup>.); *Juego de reinas*, de Hermann Gressieker, donde la actriz que interpretaba a Catalina de Aragón, la primera esposa del monarca, era Ofelia Guilmáin, quien se convirtió en su mujer por años, sorteando una legendaria y tempestuosa relación enormemente fructífera desde el punto de vista profesional; el Rey Arturo, en *Los caballeros de la mesa redonda*, de Cocteau; *Gedeón*, de Paddy Chayefsky, donde alternó con el actor Pedro Armendáriz (*enormemente dúctil y disciplinado, mucho*

<sup>38</sup> Entrevista con José Solé, realizada el 1 de febrero de 2012.

<sup>39</sup> Santa Ana A., Carlos. *Actor clásico José también descolló por su bis cómica*, en Cine Mundial, Año XXV, No. 9, 185, 11 de agosto de 1978, p. 13.

Christa Linder y José Gálvez en *El águila descalza* (Alfonso Arau, 1969). Colección Roberto Fiesco.



*más que Pepe*. A decir de su director, José Solé), que regresaba al teatro después de años de hacer solamente cine; Próspero, en *La tempestad* (1964), y el mencionado *Peer Gynt*, entre otros, con los que se cerraron estas fastuosas temporadas realizadas a todo lujo y con todos los medios al alcance, precisamente cuando Shakespeare y Sófocles se habían convertido en éxitos de taquilla.

En el cine las oportunidades importantes escaseaban, y de lo que queda de la década del 60 puede destacarse su trabajo como uno de los galanes de Silvia Pinal, el enérgico industrial Roberto, en **Estrategia matrimonial (Cómo casarse con un millonario)**, una cinica comedia mundana, filmada en 1966, que sería la obra póstuma de Alberto Gout (**Aventurera, Sensualidad**). La película tuvo una estupenda taquilla, e incluso crítica. Citaba el diario La Afición: "José Gálvez se olvidó de lo teatral y está muy bien en su personaje—ogro<sup>40</sup>". También participó en ese año como el primer ministro Oski Poposki de la república socialista de Pepeslavia, en la deplorable comedia **Su excelencia**, protagonizada por *Cantinflas*, en su etapa más regañona y redentora. Sin embargo, uno de sus mayores éxitos fue **Sor Yeyé** (Ramón Fernández, 1967), la historia

de una monjita (Hilda Aguirre) que gana en un concurso televisivo, gracias a sus habilidades canoras con los ritmos de moda (¡que la llevan a ganar en San Remo!), y consigue convencer al pillo Pepe Castaño (el personaje de Gálvez), de que financie la operación de un niño.

Más lucidor fue su personaje en **Por qué nació mujer** (Rogelio A. González, 1968), donde Gálvez interpretó a un severo *pater familias*, frustrado en sus sueños por su esposa (la Guilmáin de beata hipocondriaca), melodrama que intentó cuestionar los modelos familiares estereotipados del cine mexicano y lo consiguió a medias. En un extremo mucho más alentador, su participación en la provocadora **El águila descalza** (1969), del autor total Alfonso Aráu, proporcionó al actor la oportunidad de lucirse como el inclemente patrón de una fábrica que se verá sometido por un gánster de Chicago (interpretado por Aráu), en esta farsa plena de desmadre y crítica social, que es un homenaje al cine cómico silente y al teatro de revista mexicano, desafortunado y politizado. Encumbrada con grandes elogios en su tiempo, la película sigue siendo enormemente graciosa y aún contestataria, en medio del cine cada vez más rutinario de la década.

En 1971, el histrión consiguió ser el primer colombiano en dirigir una película en territorio mexicano. Se trataba de **Azul**, filmada en cuatro semanas en locaciones de Acapulco, Cozumel, Isla Mujeres y el Distrito Federal. "Con el subtítulo de Eclipse de amor, fue realizada por un grupo de entusiastas de la cinematografía, encabezados por José J. Munguía (actualmente editor filmico en los Estudios América) quien fungía como productor<sup>41</sup>". La cinta fue concebida para que fuera el lanzamiento del actor Alfonso Munguía, hermano del productor, a quien sometieron a un argumento tremendista y supuestamente moderno. El historiador y crítico García Riera afirmó:

*En su única experiencia como director, el actor colombiano José Gálvez hizo un melodrama de pasiones tropicales a la*



Imagen 1. Agradecemos a  
SARA GARCÍA y PRUDENCIA GRIFFEL en "¿POR QUE NACI MUJER?"  
con Andrés Soler, Ofelia Guilmáin y José Gálvez • En Colores • Distribuida por Azteca Films, Inc. • A1399

*Juan Orol con ataques contra unos jipis muy improbables, toques fallidos de comedia, hedonismo turístico, disgresiones que hacen temer una aventura con tesoro de pirata, tópicos fuertes (incesto, homosexualidad) y reverencias a la brujería y a la cultura prehispánica<sup>42</sup>.*

Por lo expuesto, parece un *cocktail* molotov de difícil digestión, que en su momento tuvo cierto éxito, sobre todo por la fama y arrastre taquillero de la actriz –y encueratriz– Meche Carreño, que también estaba en el elenco.

En lo que restó de la década sus apariciones cinematográficas se espaciaron en aras de sus compromisos

Dos secuencias de **¿Por qué nació mujer?** (Rogelio A. González, 1970), con José Gálvez. Colección Roberto Fiesco.

<sup>40</sup> Galván Corona, Antonio. *Estrategia matrimonio en La Afición*, México, 29 de marzo de 1967, citado por De la Vega Alfaro, Eduardo, Alberto Gout. Serie Monografías 3, Cineteca Nacional, México, 1988, p. 103.

<sup>41</sup> Anónimo. *José Gálvez fue director una ocasión*, en Cine Mundial, Año XXV, No. 9, 185, 11 de agosto de 1978, p. 12.

<sup>42</sup> García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano, Tomo 15, 1970-1971*, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1994, p. 208.



**Azul** (1972), dirigida e interpretada por José Gálvez. Colección Roberto Fiesco.

televisivos, sobre todo en programas de comedia como **Bartolo** (1968–1973), con Enrique Guzmán y **Hogar, dulce hogar** (1974–1978), uno de los programas de mayor audiencia en la pequeña pantalla, donde interpretaba a Pepetón, el marido del matrimonio Pérez, un hombre cascarrabias con una esposa adorable (Begoña Palacios), que era vecino de la añorada pareja formada por Sergio Corona y Luz María Aguilar. Para el cine, interpretó aún al Sempronio en **La Celestina** (1973), dirigida por Miguel Sabido, a partir del clásico de Fernando de Rojas, en una adaptación que privilegiaba una lectura erótica; e incluso tuvo un personaje relevante en **Presagio** (1974), la ambiciosa película de Luis Alcoriza con guion de García Márquez, poco comprendida en su momento; así como un papel episódico, como cura, en la estupenda película coral **Longitud de guerra** (1975), de Gonzalo Martínez, acerca de la matanza de Tomochic, Chihuahua, ocurrida a finales del s. XIX.

Amén de un trío de películas: **La muerte de un gallero**, **Sabor a sangre** (ambas de 1977) y **Benjamín Argumedo (El rebelde)** de 1978, con el actor y caballista Antonio

Aguilar, dirigidas por Mario Hernández, su director de cabecera, la despedida del cine de Gálvez ocurrió de la mano de un compatriota, René Rebetez en un oscuro cortometraje de aspiraciones místicas llamado **Homenaje a José Gálvez**, donde el actor se dio vuelo con reflexiones filosóficas sobre la vida, la muerte y el destino, mientras ocurría un triángulo amoroso entre él, su hijo José Luis Gálvez y Teresa Cornejo, filmado probablemente en México. Ya el actor había trabajado con Rebetez en 1972 haciendo la narración de un curioso documental, **La magia**, filmado en Brasil, Colombia, México, Haití y Estados Unidos, que intentaba indagar las raíces de los rituales mágicos por todo el continente, con textos provenientes del *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas. Resulta curioso que a Gálvez en el cine se le subutilizó en papeles fuertes, tanto en melodramas como en comedias. Nunca tuvo un personaje donde pudiera lucir todo el espectro de matices que poseía, siempre era el bronco, el rudo, el traidor, sencillamente un actor de carácter, no el primer actor que era en el teatro.

Lo habían operado en 1977 de un ganglio en el cuello y otro en la axila, y aparentemente la extracción había quedado mal hecha, por lo que el cáncer que le habían detectado desde entonces continuó avanzando, a pesar de las radiaciones de cobalto a las que se sometía periódicamente. El actor decidió tomarse unas vacaciones en Cancún y debido a una descompensación tuvo que ser internado en la clínica del Seguro Social local, para luego ser trasladado de urgencia por sus compañeros actores Enrique Lizalde y Julio Alemán a la clínica Londres en la capital mexicana.

En su último año de vida había perdido 25 kilos debido a sus padecimientos, lo cual no le impidió cumplir con el montaje de *La Lisístrata*, de Aristófanes, para el Instituto Cultural Helénico, del cual era fundador; ni con los capítulos de la serie *Hogar, dulce hogar*, que siguieron al aire después de su muerte. No fue el cáncer lo que lo mató, sino una metástasis pulmonar, a consecuencia de

una diabetes que padeció durante 5 años, de acuerdo con el parte médico emitido en la clínica donde falleció la madrugada del 9 de agosto de 1978.

Militante comprometido con el SAI<sup>43</sup> desde su fundación como organización disidente de la corrupción imperante en la ANDA, incluso llegó a declarar alguna vez: "Tenemos la razón de nuestra parte y el movimiento nuestro debe triunfar"<sup>44</sup>. Fue justamente esta progresista y efímera organización, formada por los actores más importantes de México, la que se encargó de todos los gastos funerarios. Camino al panteón el cortejo fúnebre se detuvo unos minutos frente al Teatro Xola (hoy llamado Julio Prieto), teatro que él había inaugurado en mayo de 1960 con *Marco Polo*, y sede principal de sus memorables éxitos teatrales. Más tarde, fue enterrado en el sector diplomático del Panteón Jardín, a donde lo acompañaron una multitud de ciudadanos anónimos y muchos célebres compañeros, sin duda lo mejor del espectáculo nacional para un actor enormemente querido y respetado. Me conmueven especialmente las palabras de su gran amigo —y director— José Solé, a más de 30 años de su desaparición:

*Su entierro fue con lluvia, haga de cuenta de Macbeth, con todo y truenos. Incluso alguien me comentó: ¡Qué espectáculo tan teatral, parece que están enterrando a un personaje mitológico!*

*José Gálvez era un ser sensible, como buen colombiano leía poesía y se sabía versos de memoria. Alguien que sabe de poesía puede darle un sentimiento de suavidad a sus palabras. Al mismo tiempo, el condenado era potencialmente como un toro, cuando se trataba de echarle el fuego a una escena lo hacía como el que más. Tenía un registro desde el fortísimo hasta el piano, pianísimo, una voz muy bella que manejaba bien, con una gran naturalidad. No diría yo que era un actor stanislavskiano, tal vez estaría más cerca de un actor formal, pero era un formalismo como el de Laurence Olivier; limpiísimo, que parecía que era un actor de método y no lo*



José Gálvez en *Longitud de guerra* (Gonzalo Martínez Ortega, 1976). Colección Roberto Fiesco.



Emilio Garibay y José Gálvez en *El último mexicano* (Juan Bustillo Oro, 1960). Colección Roberto Fiesco.

*era. Gálvez era completo y lo que yo le pedía y no podía hacer lo trabajaba y trabajaba hasta que podía. Yo siento que es el mejor actor con el que he trabajado. Nunca lo había dicho<sup>45</sup>.*

<sup>43</sup> La reelección del actor Jaime Fernández como Secretario general de la ANDA en 1977 y las numerosas denuncias de corrupción de su administración llevaron a 1,300 actores a escindir-se de este añojo sindicato para fundar el SAI, todo un movimiento laboral y artístico, que luchó contra intereses gubernamentales y privados que comenzaron a cerrarles las puertas en sus fuentes de trabajo. Lamentablemente el SAI comenzó a sufrir deserciones y fue disuelto en 1985. La mayoría de los actores volvieron a la ANDA.

<sup>44</sup> Laríos, Juan Jaime. *Murió Pepe Gálvez. Se fue un gran amigo y compañero: Begoña*, en *El Universal*, 10 de agosto de 1978, Espectáculos, p. 1.

<sup>45</sup> Entrevista con José Solé, realizada el 1 de febrero de 2012.

## Un vago sin oficio

A finales de los 70, los viernes a las 8 de la noche, tenía una cita infaltable con el televisor. Los acordes de la Rice & Beans Orchestra tocaban *Symphonic Salsa*, un éxito discochero que acompañaba la entrada de **Mi secretaria**, una comedia semanal, con risas grabadas incluidas, sobre una guapa *working girl*, Lupita Ramírez (la entrañable Lupita Lara), enormemente servicial y solidaria, que comandaba a un grupillo de incompetentes 'secres' y recepcionistas de oficina que apenas si tocaban sus máquinas de escribir. Tenían un jefe bastante gruñón pero de buen corazón, don Caritino Estudillo y Picoy, que –por supuesto– estaba enamorado de Lupita. Don Caritino abría la boca y le asomaba la sonrisa a uno y a veces la carcajada, con sus repeticiones constantes de frases, ("¡Que bonita familia, que bonita familia, que bonita familia!", era su grito de batalla), o con su recurrencia a querer tomar unas cremitas de Chupeltongo, entre regaño y gritos a sus subalternas. Tal era la gracia del actor, dueño de una gran locuacidad y un tremendo carisma.

Su biografía a veces resulta confusa debido a que fue el continuador de una tradición actoral familiar desde los tiempos de su abuelo, donde todos eran actores y ostentaban el mismo nombre: Alfonso Iglesias. El primero, de origen andaluz, llegó a México finales del s. XIX en una gira con su hermano Manuel y al pasar por Puebla conoció a Natalia Boleaga con quien se casó y formó una compañía de teatro de la legua. Con ella, el viejo Alfonso procreó a Alfonso *Pompín* Iglesias Boleaga (1893-1953), también cómico, asociado durante muchos años con Lupe Rivas Cacho, *La Pingüica*, reina de las variedades en México y especialista en la caracterización de tipos populares. Ella, que ya era cabeza de compañía durante el segundo decenio del siglo XX, fue desplazada de cartel, por el cómico Leopoldo *El Cuatezón* Beristáin, debido a una enfermedad que la obligó a ausentarse brevemente de una temporada.

Furiosa con el empresario decidió acometer una larga gira por la República y por otros países con una nueva agrupación: la 'Compañía de comedias de Lupe y Pompín'.

Se despidieron de México en 1919 y recorrieron buena parte de América, Europa y África, durante casi 14 años, con espectáculos de revista mexicana, es decir un conjunto de variedades que incluía números musicales y *sketches* con temas nacionales (donde destacaba la obra *México típico*), que hicieron las delicias de públicos diversos sin importar las barreras del idioma. La gira continuó hasta que la Rivas Cacho decidió cambiar de género, por edad y temperamento, en aras de volverse comedianta en España (adonde permaneció hasta la Guerra Civil) y la compañía de 60 personas con la que viajaban finalmente se disolvió. Tantos años habían transcurrido desde su partida, que el periodista Roberto el Diablo no pudo evitar escribir este testimonio cuando asistió al regreso del primer *Pompín* Iglesias, que más bien parece la descripción de cualquier comediante de esta dinastía:

*Ya no es aqeste Pompín el de cuerpo esmirriado y rostro juvenil que conocimos, los años han hecho en su figura la ineludible transformación. En la cara regordeta hay ese rictus, como de hastío, que caracteriza a los que tienen por misión derrochar alegría desde el tablado. Pero si el continente ha cambiado, el contenido se mantiene el mismo; la parla pintoresca, el ingenio zumbón de nuestro pueblo, siguen floreciendo en sus labios<sup>46</sup>.*

<sup>46</sup> Núñez y Domínguez, Roberto (Roberto el Diablo). *50 Close – Ups*. Ediciones Botas. México, 1935, p. 206.

Don Alfonso y su esposa, la bailarina Dolores Soto, regresaron a México con una familia que había crecido durante la larga *tournee* con el nacimiento de sus hijos Norma, en Guayaquil, y Alfonso, nuestro futuro *Pompín* (el segundo conocido así), en Bogotá (ciudad en donde la compañía trabajó 2 años), el 9 de diciembre de 1926, el mismo día que el presidente Abadía le otorgó la libertad a la luchadora social María Cano y sus compañeros, presos en Tunja. Sin embargo, tanto él como su hermana fueron



Pompín Iglesias. Colección  
Roberto Fiesco.

registrados en México, específicamente en la ciudad de Guadalajara, cuando Pompín tenía ya 7 años. Dado el olvido que habían sufrido por tantos años de ausencia y la escasez de contratos en la capital, la familia se radicó en la capital de Jalisco durante algunos años.

Pompín manifestó desde su pubertad el deseo de ser actor, y se enfrentó a la oposición paterna, que decidió enviarlo a la capital para que ingresara al Instituto Politécnico Nacional a estudiar una carrera técnica, mientras la familia continuaba con sus actividades teatrales. Pronto, el experimentado comediante Iglesias Boleaga recuperó su lugar en la escena capitalina y volvió como actor y director de escena en los teatros de barriada, llamados vulgarmente "jacalones", ubicados

a escasas cuadras del centro de la ciudad (que para entonces ya era la periferia de la misma), donde obras de contenido político y audaces procacidades eran la moneda de cambio del género chico, con títulos como: *¿Quién será presidente?*, *La toma de posesión*, *Águilas y nopalitos*, *El lunar de Venus*, y un largo etcétera. A los 16 años, *Pompín* pidió nuevamente a su padre, que trabajaba entonces en el Teatro Colonial, la oportunidad de debutar como actor, y él volvió a negarse, por lo que el adolescente recurrió a su madrina Lupe Rivas Cacho, quien lo integró como partiquino en su carpa, labor que realizó con tal gracia que terminó ascendiendo a galanete cómico de las obras de los Álvarez Quintero y otras españoladas que representaba la compañía.

Su padre le dio por fin la alternativa y lo mandó a trabajar en una de las boyantes carpas que abundaban en la calzada Madero de la ciudad de Monterrey con el cómico neoleonés Emeterio 'Tello' Mantecón, creador del tipo norteño como personaje cómico y heredero también de una dinastía del espectáculo, en su caso circense. En su etapa de fogueo, el jovencito Iglesias se pintaba la cara, como tantos comediantes (por ejemplo, el popular *Cantinflas*, también iniciado en las carpas) que utilizaron este recurso como resorte para la hilaridad. Al regresar a México, se presentó en el Teatro Río, y de ahí brincó como galán cómico a los elencos de teatros más importantes y señeros como el Ideal (conocido como la 'Casa de la risa') y el Lírico, una de las catedrales del género frívolo, al cual lo invitan los empresarios Zavala para sustituir al cómico *Periquín*. Es ahí donde define su personaje, que será el

<sup>47</sup> Todos los testimonios en cursivas, salvo cuando se indique lo contrario, son de la actriz Isabel Martínez, y corresponden a la entrevista realizada el 28 de diciembre de 2012. Isabel, mejor conocida como *La Tarabilla* por su facilidad para hilar decenas de palabras sin parar y a una velocidad inusitada, conoció a *Pompín* en 1975, mientras actuaban en la obra *El Tenorio cómico*, y se convirtieron en pareja desde entonces y hasta la muerte del actor.



Zacarías Gómez Urquiza, Elvira Quintana y Pompín Iglesias durante el rodaje de *Un vago sin oficio* (Zacarías Gómez Urquiza, 1955). Colección Roberto Fiesco.

hombre de la clase media en ascenso durante los 50, el oficinista "envaselinado" y de traje con moño, casi idéntico a aquel que lo contemplaba desde la platea del teatro, y al que arrancaba las risas mediante la identificación con una comicidad blanca, familiar, que lo encumbró en ese escenario durante siete años.

*Se convirtió en el cómico de la clase media. Nunca explotó el hacer personajes, él era un comediante que con su propia personalidad hacía cosas graciosas, nunca tuvo que hacer payasadas. Pompín no sabía contar chistes, no decía groserías, no necesitaba disfrazarse de un personaje para causar risa, él siempre era Pompín<sup>47</sup>.*

El origen del sobrenombre proviene de una madrina gringa que tenía su padre, quien al tratar de ponerle un apodo cariñoso ante su mala pronunciación acabó bautizándolo como *Pompín*, *nom de guerre* que ha acompañado a la familia de comediantes durante tres generaciones que encontraron en el teatro su mejor vehículo de expresión. Don Alfonso le concedió a su hijo, desde sus exitosos inicios, la gracia de contar con Nacho Contla, un gran 'patiño', es decir el actor que 'sirve los chistes' al cómico principal para su lucimiento. Nacho lo acompañó en numerosas temporadas y en programas televisivos antológicos (con la estupenda comediante Susana Cabrera) realizados en Televisión, y –por supuesto– también en el cine.

*Pompín* debutó en este medio con *La ladrona*, un melodramilla de tintes cómicos, con Rosita Arenas haciendo dos papeles, las hermanas Martha y María, una mala y otra tan piadosa que acaba de monja. El comediante hacía un brevísimo papel de botones con apenas líneas. Filmado en mayo de 1953 en los Estudios Churubusco, seguro que solo caminó unos pasos para hacer otro *bit* en una comedia que estaba filmándose al mismo tiempo en un foro de al lado, la disparatada comedia *Mis tres viudas alegres*, donde Contla –con mucha más experiencia en cine– tenía un personaje mejor. Hizo más papeles de





Lobby Card de **Un vago sin oficio** (Zacarías Gómez Urquiza, 1955), con Pompín Iglesias. Colección Roberto Fiesco.

botones, meseros y caseros en comedias, musicales y películas de ambiente ranchero, donde su nombre iba ascendiendo rápidamente en la lista de créditos hasta protagonizar **Un vago sin oficio** en 1955, a las órdenes de Zacarías Gómez Urquiza.

Esta lamentable comedia era una adaptación contemporánea del clásico decimonónico *El periquillo samiento*, de Joaquín Fernández de Lizardi. La tragicómica historia de un pícaro seductor y veleidoso acabó siendo un vehículo moralizante que intentaba reivindicar los valores familiares y sociales más convencionales. La crítica fue categórica: “La expresión de perplejidad aburrida que mantenía el joven actor Pompín Iglesias (...) a lo largo de toda la película, parecía reflejar lo que provocaba en el público este patético disparate cuya

única virtud es la brevedad: apenas dura una hora, por fortuna”<sup>48</sup>. Y su estreno tres años después de filmada en dos cines de segunda donde solo aguantó una semana parecen darle la razón. Poco hizo esta película por la carrera del actor, salvo colocarlo como la cabeza de otras paupérrimas comedias, que por lo menos contaron con apoyo popular en las taquillas, como **Ay, chaparros... ¡cómo abundan!** (Rolando Aguilar, 1955) y **Donde las dan las toman** (Juan Bustillo Oro, 1957); en comedias paródicas del célebre cómico *Tin Tan*, dirigidas con el habitual oficio de Gilberto Martínez Solares, como **Los tres mosqueteros... y medio** y **Escuela para suegras**;

<sup>48</sup> García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano, Tomo 8, 1955-1956*, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 1993, p. 58



Pompín Iglesias en dos secuencias de **Donde les dan las toman** (Juan Bustillo Oro, 1957). Colección Roberto Fiesco.



o como contrapeso cómico, junto con Fernando Soto *Mantequilla*, en los exitosos *westerns* protagonizados por Fernando Casanova, de la serie *El Águila Negra*.

La creciente fama del actor en la televisión lo llevó otra vez a un vehículo de lucimiento estelar en 1957 con la película **El superflaco**, de Miguel M. Delgado (el director de cabecera de Cantinflas), promocionada como “La consagración del cómico que será el favorito de usted y toda su familia”, y cuyo mayor mérito fue rodear a *Pompín*, en el papel de Pompis, de un inmejorable cuadro de cómicos revisteriles como el *Chino* Herrera, el *Djón* Jasso, el *Bigotón* Castro, Luis Manuel Pelayo, Pedro de Aguillón, *Harapos*, y su infaltable Nacho Contla, al lado

de luchadores y del grupo Los Xochimilcas. La excelencia del reparto –y sus ocurrencias– no pudo solapar la debilidad del argumento del brillante escenógrafo Gunther Gerszo metido a escritor por no se sabe qué impulsos.

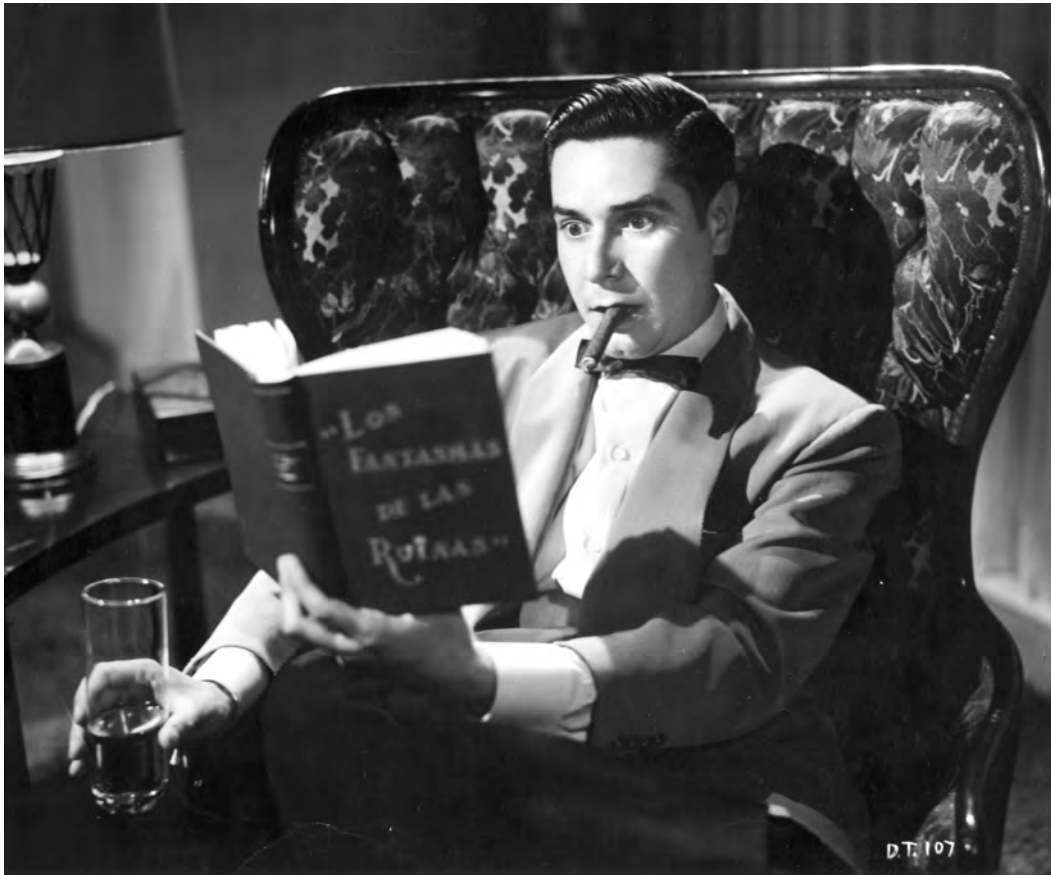
Su siguiente película, **Maratón de baile**, le dio la oportunidad de mantener no solo su categoría estelar en películas de segunda, sino de probar sus herramientas melodramáticas en esta curiosidad que lleva al cine los micromundos de diversas parejas en uno de esos concursos de baile tan en boga durante la década. Las seis semanas en cartelera en su cine de estreno dan cuenta –¡por fin!– de su primera película taquillera. De vuelta a patiño de charros y rancheros cancionistas como Dagoberto Rodríguez, Miguel Aceves Mejía, Demetrio González o Álvaro Zermeño, en películas muy medianas, acaba refugiado en unas curiosas sátiras de horror, **La casa de los espantos** y **Échenme al vampiro** (ambas de Alfredo B. Crevenna), hacia donde se dirigieron otros cómicos contemporáneos al inicio de los 60, donde nuevamente es su presencia lo único para reivindicar.

En dicha década sus apariciones cinematográficas comenzaron a escasear, pero valdría la pena destacar su participación en **Las lobas del ring** (René Cardona, 1964), película de culto sobre la lucha libre femenina, donde la ebúrnea gringa Elizabeth Campbell levanta en vilo al debilucho *Pompín* antes de propinarle un beso. Hacia 1970, después de años de retiro fílmico, el actor regresó con una comedia que parece ser el preámbulo de la futura sexy-comedia, **En estas camas nadie duerme**, de Emilio Gómez Muriel (el director de *La ladrona*, su debut fílmico), donde vemos a diversas parejas en un hotel de paso y el común denominador es que ninguna logra consumar el acto sexual. Reunión de cómicos revisteriles, actores recurrentes de la comedia mundana encabezada por Mauricio Garcés y buenas galanas; a Iglesias –que está entre los primeros– le toca en suerte liarse en su primera aventura amorosa con una pareja que resulta ser travesti.

Si bien las coordenadas para el cine mexicano futuro, pleno de vulgaridad y equívocos sexuales, estaban dadas, coexistía una nueva camada de jóvenes directores que habrían de transformar los rumbos de la cinematografía nacional, provenientes de escuelas de cine nacionales y extranjeras, y que no se habían formado en una industria anquilosada que ya llevaba dos décadas agonizando. De entre ellos, Juan Manuel Torres (egresado del Instituto Cinematográfico de Lodz, Polonia) parecía uno de los más avanzados (y lo demostraría con creces en sus cuatro películas siguientes antes de fallecer prematuramente en un accidente), y tuvo que ser

que en su primer largometraje<sup>49</sup> **Diamantes, oro y amor** (1971), decidiera homenajear al cine negro americano haciendo que su chiflada protagonista obligara a que su nuevo novio, un discreto empleado bancario, convenciera a sus compañeros de trabajo para que se hicieran pasar por *gangsters* y planearan el robo a un tren. Llena de referencias cinéfilas al uso de la *nouvelle vague*, y con un refrescante espíritu anárquico, la película donde *Pompín* interpretó a un entrañable Rafael, uno de los compañeros del banco, acabo siendo una experiencia fílmica más bien fallida, aunque con elementos temáticos que merecerían una revisión contemporánea. *Pompín* Igle-

<sup>49</sup> Torres había dirigido antes el episodio **Yo**, del largometraje **Tú, yo, nosotros** (1970), donde el primer y último episodio fueron dirigidos por Gonzalo Martínez y Jorge Fons, respectivamente.



Pompín Iglesias en **Donde les dan las toman** (Juan Bustillo Oro, 1957). Colección Roberto Fiesco.

sias parece terminar un ciclo con ella. El estilo de comedia al que pertenecía –y en el que se había formado– se verá nulificado durante el sexenio del presidente Echeverría, que estatizará la industria fílmica en su gobierno. Al actor siempre le quedarían la televisión y, sobre todo, el teatro.

No son pocos los títulos cinematográficos en los que participa desde finales 70 hasta bien entrada la década siguiente, títulos como **Muñecas de medianoche**, **La tentadoras**, **Burlesque**, **Pancho el Sancho**, **Si mi cama hablara**, o **El pájaro con suelas**, lo llevaron a alternar con una hornada de cómicos que encontraron en el albur y la leperada fácil, su principal recurso cómico, aderezado por la exhibición anatómica de guapas 'encueratrices'. Pompín nunca se sintió a gusto en el género y, conforme la sexy comedia dominó las taquillas nacionales, se alejó progresivamente del cine. El cómico afirmaba: "El público mexicano es muy inteligente, sabe qué esperar de mí, y si yo salgo y digo una grosería no se van a reír, se van a quedar molestos porque me estoy traicionando a mí mismo."

En ese panorama resulta excepcional la producción de dos comedias "blancas" donde actuó *Pompín*, especie de cantos del cisne de una industria ahogada por la vulgaridad, **El patrullero 777** (Miguel M. Delgado, 1977) y **Sor Metiche** (Mariano Ozores, 1979), estelarizadas por Cantinflas y María Victoria, viejas glorias del espectáculo y también reductos de un pasado tan familiar y querido para el espectador que las mantuvo en cartelera durante semanas, a pesar de su escaso interés cinematográfico y de la nula actualización de sus propósitos moralinos.

Tras la muerte de su hijo Manuel en 2005, *Pompín* se vino abajo anímicamente, y su muerte ocurrió el 3 de marzo de 2007. Fue víctima de un infarto, al lado de su otro hijo *Pompín III*, también actor, en la casa que compartían en Naucalpan, precisamente el día de la familia mexicana, una iniciativa de la derecha, avalada en su creación por el entonces presidente Vicente Fox.

Se cuenta que *Pompín* Iglesias tardó mucho tiempo en hablar y que, cuando era pequeño, la lengua se le enredaba,



Pompín Iglesias en **Diamantes, oro y amor** (Juan Manuel Torres, 1973). Colección Roberto Fiesco.

así que cuando comenzó en el teatro, a pesar de resultar una presencia graciosa, no sabía 'hacer correr la voz'.

*Cuando llegaba al teatro y empezaba a decir su parlamento el público no lo respetaba y empezaba a golpear el suelo y a gritarle: "¡No se oye!", entonces si Pompín tenía que decir: "Aquí está la carta" y le gritaban: "¡No se oye!", volvía a decir: "¡Aquí está la carta!", y por si no lo habían oído, lo repetía. Por eso él decía que era actor de primera... pero de primera fila, porque nada más lo escuchaban ahí. Él no repetía las frases para hacer reír, pero pronto se dio cuenta del efecto cómico y llegó el momento cuando hasta en su vida real Pompín siempre repetía, repetía, repetía. Se le hizo algo personal e inconfundible.*

De aquel clásico televisivo, *Mi secretaria*, donde *Pompín* se daba vuelo con la retórica "¡No puede ser, no puede ser, no puede ser! ¡Eso merece un salud!" curiosamente se derivaría otro, la telenovela por excelencia de la televisión colombiana reciente, *Yo soy Betty, la fea*, según confesión de Fernando Gaitán,

su autor, que tomó prestado el divertido ambiente de intrigas y alegrías en una oficina. De los recuerdos de *Pompín* de su natal Colombia poco quedó, según Isabel Martínez, su compañera de vida, salvo su magnífico estilo y sabor para bailar la cumbia.

Pompín Iglesias y Annabelle Gutiérrez en **¡Quiéto todos!**  
(Zacarías Gómez Urquiza, 1959). Colección Roberto Fiesco.



## Los otros

Mientras su hermano José decidía probar fortuna en México, Guillermo Gálvez, también santandereano, se quedaba en Colombia para hacerse a una importante carrera como actor y director de radioteatros y televisión, con esporádicas visitas a México para trabajar en el cine y el teatro. Presencia recurrente en las numerosas coproducciones filmadas por equipos mexicanos en su país, debutó en el cine en un brevísimo papel de gánster precisamente en **Semáforo en rojo**, protagonizada por su hermano. Después vinieron **El hombre de la furia** (Fernando Orozco, 1964), una coproducción entre México y Venezuela, donde el actor encarnó a Ramón del Conde, un temible bandido, de quien debe vengarse Javier Solís en esta suerte de melodrama llanero; y **Requiem por un canalla** (1966), del mismo director, donde además de tener el cuarto crédito, fungía como productor asociado.

En noviembre de 1966 filmó en los Estudios América de la capital mexicana, **Blue Demon contra las diabólicas**, del veterano Chano Urueta, donde continuó su carrera como antagonista interpretando a Julián Meyer, el dueño del cabaret Tashmar, que también la gira de contrabandista de joyas. No volvería a filmar en territorio nacional hasta 1971 con **Padre nuestro que estás en la tierra**, dirigida por el también actor Julio Aldama, un excesivo e insólito melodrama protagonizado por el enano *Santanón*, al que sucedió un ciclo de películas donde parecía condenado a ser el partiquino del luchador *Santo*, como **Santo y el águila real** (Alfredo B. Crevenna), y **Misión suicida** (Federico Curiel), correspondientes a 1971; así co-



Lobby Card de **Requiem por un canalla** (Fernando Orozco, 1966). Colección Roberto Fiesco.

mo **Santo contra la magia negra** (Crevenna, 1972), **Santo contra los secuestradores** (Curiel, 1972), y **Santo en el misterio de la perla negra** (Fernando Orozco, 1974). Todas ellas, parte del proceso de internacionalización del famosísimo *Enmascarado de plata*, ya que las cuatro últimas fueron filmadas en República Dominicana, Haití, Ecuador y Colombia respectivamente. Su despedida del cine mexicano ocurrió con una coproducción, **Raza de víboras** (René Cardona, 1975), filmada en su tierra natal. Ese mismo año, el 18 de octubre en la ciudad de Bogotá, Guillermo Gálvez se estrelló en un auto en el que viajaba con el actor Hernando *El Culebro* Casanova, y murió instantáneamente.

Contemporáneo de Gálvez, el actor Enrique Pontón participó en **Semáforo en rojo** y **Cada voz lleva su angustia**, las primeras coproducciones formales de México con su país; e incluso tiene como primer crédito en el cine su participación como narrador en **El milagro de sal** (Luis Moya Sarmiento, 1958), película fundacional de la cinematografía colombiana. Hecho nada extraño si sabemos que su bien decir y su estupenda dicción lo llevarían a un trabajo posterior francamente destacado en el doblaje de series norteamericanas; Fue la voz oficial del actor Telly Zavalas en **Kojak** (en sustitución de Víctor Alcocer), la de Bud Abbot en **El show de Abbot** y **Costello**, y la del detective

Frank Cannon (William Conrad) en los 124 capítulos de la serie *Cannon*.

Sin embargo, la carrera de Pontón inició en el teatro, como parte de las compañías extranjeras que recalaban en Colombia, encabezadas por figuras españolas como Ángel Garasa, José Cibrián y Ana María Campoy<sup>50</sup>, hasta que formó su propia compañía con Dora Cadavid para representar **Un ángel de la calle**, aquella radionovela que más tarde se convertiría en la última película de Sofía Álvarez. Por esa época fundó también el Centro Experimental de Teatro en Medellín, y comenzó sus actividades en la televisión, donde fue premiado como mejor actor en la primera entrega de los premios Nemqueteba, a lo mejor del medio en 1957. Por entonces, Pontón declaraba: “El panorama del cine se abre amplio, prometedor y lucrativo, pero ustedes saben, los actores siempre suspiran por el teatro<sup>51</sup>”.

En territorio mexicano, Pontón debutó en octubre de 1967 en el pretendido *thriller*, más bien baratón, **Veinticuatro horas de vida**, a las órdenes de Arturo Martínez, haciendo un microscópico papel de policía. A este papel siguieron casi 40 películas más, de géneros variopintos, en personajes prácticamente episódicos y sin nombre (solo con profesión: científico loco, jugador, abogado, médico, marido de..., etc.), con directores veteranos como Fernando Cortés, Julián Soler, Miguel Zacarías, Emilio Gómez Muriel o Miguel Morayta, condenados a obras que solo mostraban la decadencia de un oficio, que corría paralela a la de la industria.

Mención aparte merece su participación en numerosas comedias, la primera de ellas un franco éxito: **Modisto de señoras** (René Cardona, Jr., 1969). Ahí Pontón apareció, con su bigote sempiterno, como el elegante subastador de un desfile de modas, donde ocurre un equívoco enormemente gozoso a cargo del brillante Mauricio Garcés en una de sus caracterizaciones más celebradas, la de diseñador afeminado. Resulta curioso que su nombre ni siquiera aparezca en el genérico de la película, pero ese mismo año repitió con Garcés en otro par de comedias,

<sup>50</sup> Actriz nacida en Bogotá en 1925, donde la compañía teatral de sus padres, los actores españoles Ernesto Campoy y Anita Tormo, se encontraba de gira. En 1947 conoce al actor José Cibrián, con quien se casa en Guatemala. En 1949, emigran a Argentina donde pasarán el resto de su vida. La actriz fallece en 2006 en Buenos Aires, después de una larga y exitosa carrera teatral y cinematográfica, que incluye películas en dicho país, así como en España, Portugal, y una sola en México: **Cinco rostros de mujer**, dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1946. Como su nombre lo indica, la película narra la historia de cinco idilios que el actor Arturo de Córdova tiene, a lo largo de 20 años, con Carolina Barret y la checa Miroslava, del lado de la industria mexicana; y del internacional con las argentinas Pepita Serrador y Tita Merello, que al igual que la Campoy y tuvieron con esta película su única aparición en una cinta nacional.

<sup>51</sup> *Revista Panorama*, No. 1, Colombia, 1965, citado en <http://www.colarte.com/colarte/conspectores.asp?idartista=15771>

Afiche de **Un ángel de la calle** (Zacarías Gómez Urquiza). Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



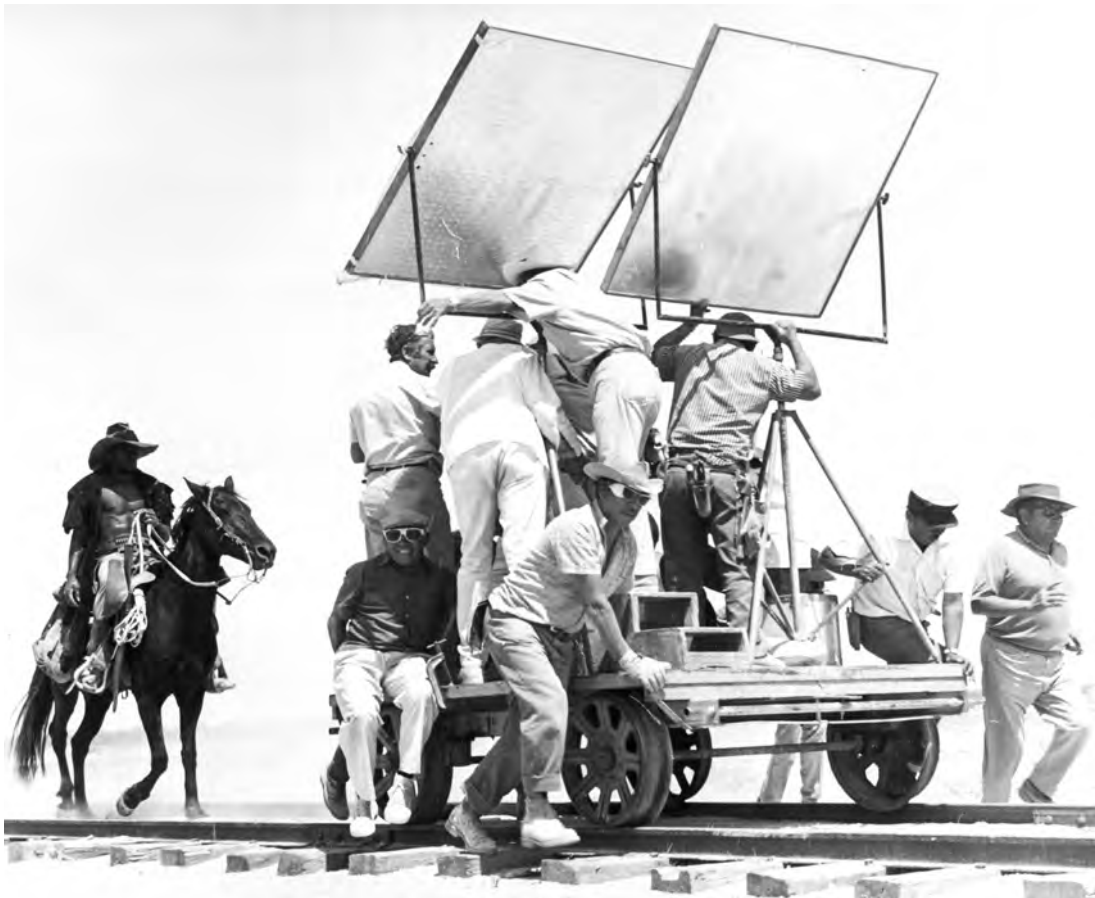
**Departamento de soltero** y **Fray don Juan**, nuevamente a cargo de Cardona, Jr., director con el que trabajaría todavía en cinco comedias más a lo largo de su carrera.

Acaso una de sus oportunidades más importantes en el cine cómico vino de la mano de Gaspar Henaine *Capulina*, con quien apareció como don Canuto, un vendedor de lotería (con el tercer crédito en pantalla), en **El metiche** (1970), para la cual su director Gilberto Martínez Solares 'refritó' una historia que ya había filmado con Germán Valdés Tin Tan en 1951, bajo el título de **El revoltoso**. También actuó con el inefable comediante en otros títulos dedicados sobre todo a los niños, para quienes resultaba gracioso (para mí

nunca lo fue): **El bueno para nada** (1970), **El nano** (1970), y **El guía de turistas** (1974), todas a cargo de Martínez Solares; y **Lo veo y no lo creo** (1975), de Alfredo Zacarías.

En un tono más serio, el gran director técnico Servando González le brindó un relevante papel como el rico progenitor de una niña ciega en **De qué color es el viento** (1972), un sensiblero y lacrimógeno melodrama, por supuesto muy exitoso; y para 1974 haría un breve papel como el notario que le comunica a Claudia Islas sobre la herencia recibida de una tía difunta, una de sus cintas más célebres: **Más negro que la noche**, de Carlos Enrique Taiboada, una película de terror hoy considerada clásica y con

Evaristo Márquez a caballo durante el rodaje de **Arde, baby arde** (José Bolaños, 1975). Colección Roberto Fiesco.







Al centro Evaristo Márquez.  
Colección Roberto Fiesco.

inacabables repeticiones televisivas. Su último crédito en una película nacional quedó consignado en 1978. Se trataba de **Crónica roja**, el debut como director de un compatriota, el futuro novelista Fernando Vallejo, que filmó una historia sobre el hampa ocurrida en su país natal durante la década del 50 en locaciones mexicanas (específicamente en Xalapa, Veracruz), que logró hacer verosímil la ambientación de época y país, aunque no pudo evitar cierto acartonamiento general. Los actores hablan en tono neutro, que de ninguna manera refiere al acento colombiano, aunque sí presenta modismos más propios del interior como el hablarse de usted. Pontón es prácticamente el único actor colombiano en esta empresa, donde actúa —con su característica naturalidad— de investigador policiaco detrás de la banda de delincuentes encabezada por Gerardo Vigil y Carlos Cardán. El histrión falleció el 24 de febrero de 1981, y sus tres hijos: Javier, Carlos y Patricia continúan hasta hoy la tradición que él inició como actor de doblaje.

Aunque ya tenía una gran carrera como actriz infantil en la televisión, la paisa María Eugenia Dávila, igual que Pontón, debutó en el cine —con un papel minúsculo— en **Cada voz lleva su angustia**. Con apenas 19 años vino a México a probar fortuna en la televisión y durante un breve periodo, donde sus famosas adicciones al alcohol

y las drogas salieron a flote, trabajó en el país y filmó en 1968 la película **Claudia y el deseo (El yo libre de la mujer)**, protagonizada por Maricruz Olivier y dirigida por Miguel Zacarías, una suerte de versión de petatiux de la **Belle de jour** (1966) buñueliana, donde la Dávila interpretaba a una mujer adúltera. En 1972, después de vivir en una comuna hippie —según dicen—, y de un arranque histérico, regresó rapada a Colombia para protagonizar a la **María** de Isaacs, el serial con el que la diva arrancó una de las carreras más exitosas y longevas de la televisión de su país.

En 1956, la *vedette* caleña Betty Meléndez fue contratada para trabajar en México y trajo consigo su repertorio de cumbia, un género musical que comenzaría a popularizarse desde finales de la década anterior y que continúa vigente hasta hoy. Canciones como *La pollera colorá*, o *Cosita linda*, grabadas con la Orquesta de Ramón Márquez, pasaron a formar parte del repertorio popular mexicano, gracias a la voz de Betty y a su exuberante y sinuosa figura presta para el baile.

Filmó su primera película, donde hizo de villana y —obviamente— de cancionera, al lado de Antonio Aguilar, estrella taquillerísima de entonces y artífice de su llegada a México. Se trataba de **Vuelve El Norteño**, que se filmó al mismo tiempo que **El Norteño** (su primera parte) bajo la dirección de Manuel Muñoz. Eran un par *westerns* menores salpicados de canciones y filmados como episodios en los América, a partir de abril de 1962. Betty no estuvo ausente de un set de filmación durante casi 10 años, hasta que en 1971, su hermano, el productor Ramiro Meléndez, la convocó al extraordinario elenco de la película coral **Mecánica Nacional**, dirigida por Luis Alcoriza, un fresco social de grandes proporciones y extraordinario humor sobre el ser mexicano. El gran éxito de la película permitió la ascensión de Ramiro como el gran personaje del cine echeverrista, que conciliaba el favor de la crítica y el público, y posibilitó un meteórico número de producciones donde su hermana Betty figu-

Afiche de **Cumbia** (Zacarias Gómez Urquiza, 1973), con Zulma Faiad y Evaristo Márquez. Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

VICTOR FILMS, S. A. presenta o

**ZULMA FAIAD** ☆ **JULIO ALDAMA**  
**EVARISTO MARQUEZ**

actuación especial de  
**DORA CADAVID**  
**MARIO GOREÑA**  
**GUILLERMO GALVEZ**  
**BETTY MELENDEZ**  
y la presentación en el cine de  
**FAUSTO** en



**Cumbia**

Cineorama y dirección: **ZACARIAS GOMEZ URQUIZA**  
Producción y fotografía: **JUAN MANUEL HERRERA**  
Productor asociado: **PEDRO A. RIVERA**  
Música: **EDUARDO CABAS y SANTANDER DIAZ**  
en **EASTMANCOLOR**

PRINTED IN MEXICO - IMPRESO EN MEXICO

raría. Tal es el caso de **El muro del silencio** (Alcoriza, 1971), y el episodio **Fe**, dirigido por Alberto Bojórquez, para el largometraje de **Fe, esperanza y caridad** (1972), y **Presagio** (Alcoriza, 1974), acaso la más colombiana de las películas filmadas en suelo azteca, gracias al guion de Gabriel García Márquez. Películas todas que tenían como protagonista a la actriz Fabiola Falcón, esposa del productor en ese entonces. En ellas también figuraba Fabián (conocido en algunos títulos como Fabián Aranza), hermano de Betty y Ramiro, que hizo carrera por su cuenta en las cintas **Volveré a nacer** (Javier Aguirre, 1973), protagonizada por el cantante Raphael e Isela Vega; **Traigo la sangre caliente** (Gilberto Gazcón, 1975) con Valentín Trujillo; **La dinastía de Drácula** (Alfredo B. Crevenna, 1978) donde Fabián hacía al personaje titular gracias a su apostura; y **Una leyenda de amor** (Abel Salazar, 1978, con Fanny Cano, entre muchos otros títulos, algunos de los cuales fueron realizados en Colombia, hasta el prematuro fallecimiento de la actriz en 2007.

El caso de Evaristo Márquez es uno de esos tan extraños que solo pueden darse en este delirante medio. Actor natural, es decir precursor de tantos como vemos hoy en el cine minimalista contemporáneo, y poseedor de un físico privilegiado, alto y musculoso, jamás se imaginó, mientras arreaba el ganado de su patrón, que el director italiano Gillo Pontecorvo le iba a salir al paso en un camino desolado del municipio de Gambote, en el departamento de Bolívar, y le iba a proponer filmar una película con Marlon Brando, **Queimada**, filmada en Cartagena en 1968<sup>52</sup>. La producción necesitaba un 'negrazo' con sus características para interpretar al revolucionario José Guadalupe, un personaje pensado originalmente para Sidney Poitier, quien acabó declinando. A pesar de ser analfabeta, con la ayuda de un policía se aprendía sus diálogos, y al llegar al rodaje el actor americano jamás se desesperó por su inexperiencia y por el hecho de que ni siquiera hablara el mismo idioma. Marlon le daba incluso una patadita fuera de



Lobby Card de **El muro del silencio** (Luis Alcoriza, 1971).  
Colección Roberto Fiesco.

cuadro para indicarle que tenía que hablar. Su rostro un poco sonámbulo y el fantástico cuerpo superaron la ya desgastada belleza del maduro Brando, quien además se portó fatal con la producción durante una filmación de pesadilla que duró 10 meses.

Su carrera continuó en la película "erótica" italo-venezolana **El diablo serpente**, y en un par de coproducciones mexicanas (la primera con Colombia y la segunda con Puerto Rico) no demasiado exigentes: **Cumbia** (Zacarías Gómez Urquiza, 1972) y **Mulato** (Juan Andrés Bueno, 1972)... Y todo terminó. Se sabe que el dinero que ganó lo despilfarró entre tragos y mujeres y que tuvo que volver al campo. Vivió hasta sus últimos días en su pueblo natal, San Basilio de Palenque, al amparo de sus 18 hijos y 44 nietos, como una gloria local, que de vez en cuando evoca a Lucius, el desertor soldado confederado que encarnó, poderoso y descamisado, en su única película filmada en territorio mexicano<sup>53</sup>: el **western Arde baby arde** (1970) del director José Bolaños quien había reunido en torno a su esposa, la rubia actriz Venetia Vianello, a un elenco de gringos de segundo nivel con el objetivo de filmar una película en inglés, muy inspirada por el cine de Sergio Leone.

<sup>52</sup> Evaristo Márquez (1939-2013), falleció recientemente, el 15 de junio de este año. (N. del E.)

<sup>53</sup> La película fue realizada en abril de 1970 en el desierto de Viezca, cercano a la ciudad de Torreón, Coahuila.

El Banco Cinematográfico, que había otorgado el crédito para realizar la película, reclamó la titularidad de sus derechos y trató de impedir (había algo de mala leche en todo ello) su exhibición en la Mostra de Venecia, donde inusualmente había sido seleccionada. Finalmente el 31 de agosto de 1971 se exhibe en el festival, a donde concurren Bolaños, su mujer, y Juan Abusaid, empresario, promotor deportivo, alcalde de Torreón y productor de la cinta. Regresando de Venecia, el director insatisfecho vuelve a editarla y la película se estrena con más pena que gloria en 1975. Rebautizada como **Dead Aim**, algo así como **Objetivo muerto**, para su estreno en Estados Unidos, no deja de resultar irónico lo bien que ese título le va a esta película flojona y desigual, donde solo el beso final de Márquez a la muerta Vianello, al ritmo de **Where's Love**, un soul sicodélico interpretado por Mel Carter y compuesto por el brillante Luchi de Jesus, parece anunciarnos una interesante historia que lamentablemente no nos contaron.

En contraste con Evaristo, a partir de los años 80, otra hornada de actores colombianos llegó a suelo azteca con el propósito básico de integrarse a una televisión con alcances continentales. La primera de ellos fue la hermana del cantante 'nueva olero' Óscar Golden, la guapa Diana Golden (Cali, 1965), que llegó a México para hacer un pequeño personaje en **Mentiras** (Abel Salazar y Alberto Mariscal, 1986), protagonizada por la cantante Lupita D'Alessio, y continuó su carrera en casi 120 películas, entre *video-homes* y

sexy-comedias como **Metiche y encajoso** (Alejandro Todd, 1988), **El hijo del Santo en el poder de Omnicrón** (Miguel Rico, 1991), y **¡Sálvame! Una luz en la oscuridad!** (Roberto Palazuelos, 1994), productos cinematográficos deleznable –señal de los tiempos que ha vivido el cine nacional–. Alternó con obras de teatro y telenovelas donde casi siempre salía de villana. En 2006, pudo lucir su estatuaría belleza desnuda en la edición nacional de Playboy (después los denunció públicamente por no pagarle las regalías pactadas), sobre lo cual declaró: “Me costó mucho porque yo no soy la típica actriz sexy<sup>54</sup>. ¡Vaya que demostró lo contrario!

Igual de cercanos a la televisión –y a los cánones de belleza física en uso– están actores como Harry Geithner<sup>55</sup> (Bogotá, 1967), protagonista de algunos *video-homes*, y con una película estrenada en salas, **La santa muerte** (2006), del director cristiano Paco del Toro, donde se denunciaba la aparición de este nuevo culto capitalino a una figura más bien macabra; o bien Manolo Cardona (Popayán, Cauca, 1977), que filmó recientemente en México **Al acecho del leopardo** (Enrique Rentería, 2008, que aún espera su estreno comercial) y **La última muerte** (David Ruiz Letxe, 2011).

Actriz desde su infancia en numerosas telenovelas de repercusión internacional, Danna García (Bogotá, 1978) debutó en el cine con **El cielo en tu mirada**<sup>56</sup> (Pedro Pablo Ibarra, 2011), donde interpretó a un ángel (curiosamente llamado Angélica María, como la célebre actriz y cantante mexicana), que ayuda al protagonista masculino después de que éste muere y recibe una segunda oportunidad para volver a la tierra para hacer realidad un romance y un éxito musical. Enamorada del cine, como tantos actores, García eligió esta comedia romántica en aras de la internacionalización de su carrera. “Yo quería hacer la película desde el primer tratamiento de guion que leí y audicioné. (...) Para mí ha sido un renacer como actriz, un descubrimiento absoluto. Es un proyecto para divertirse, para pasar un momento agradable, no pretende intelectualizar nada, solamente dar un buen mensaje y llevarse un buen sabor de boca<sup>57</sup>.”

<sup>54</sup> Anónimo. *Ojos así*, en Playboy, Vol. 4 No. 43, México, Mayo, 2006, s/p.

<sup>55</sup> Hijo de Harry Gainer (1932-2009), conocido actor paisa y director de teatro, así como pionero de la televisión colombiana, donde fue uno de los galanes más importantes en los 50. En 1959, fue nombrado Jefe de Educación Artística del gobierno de Bogotá, e incluso candidato a la Alcaldía de dicha ciudad en los 90. Se naturalizó mexicano, donde hizo mucho trabajo social como economista, e incluso publicó en 1999 el libro *El México moderno*. A finales de los 60 actuó en papeles pequeños en en un puñado de películas menores como **Las cadenas del mal** (José Díaz Morales, 1969), con Fanny Cano; **La fuerza inútil** (Carlos Enrique Taboada, 1970), donde sale de mayordomo del perverso Rafael Baledón; **Santo vs. la mafia del vicio** (Federico Curiel, 1970), con el mismísimo luchador enmascarado; y su mejor personaje: el ricachón Lázaro, que ceta a su esposa Nadia Milton por sus antiguos amores con Enrique Álvarez Félix en **Laberinto de pasiones** (Miguel Morayta, 1970).

<sup>56</sup> En dicha película aparece también los actores colombianos Juan Pablo Raba (Bogotá, 1977) y Valerie Domínguez (Barranquilla, 1981), por exigencias del régimen de coproducción en el que se filmó la película.

<sup>57</sup> Entrevista con Danna García realizada el 29 de febrero de 2012.



Lobby Card de **Mulato**  
(Juan Andrés Bueno,  
1972). Colección  
Roberto Fiesco.

Este largo periplo cinematográfico que arrancó con **Santa**, la película inaugural del cine sonoro mexicano, donde una jovencísima Sofía Álvarez actuaba de putilla de cabaret termina exactamente 80 años después con una seráfica presencia en una comedia aspiracional y edificante. Un recorrido con 20 actores que decidieron abandonar su país de origen, condenado a una industria cinematográfica incipiente o en permanente desarrollo, para anclarse en México y obtener una proyección internacional mediante su poderosa industria del espectáculo, no siempre prestigiada ni capaz de trascender las propuestas fílmicas más vulgares y ramplonas;

y que hoy a perdido —lamentablemente— su capacidad para conmover e interesar a los espectadores latinoamericanos... e incluso a los mexicanos.

La migración colombiana no tiene orígenes políticos como sí lo tuvieron en su momento la española, la cubana o la chilena, por citar los ejemplos más obvios. No siguió ningún orden estricto, ni obedeció a la *tourné* de alguna compañía profesional colombiana que hiciera escala en México. Se trató —en la mayoría de los casos— solo del interés personal de histriones que quisieron construir una carrera profesional, que muchas veces se inició en México, al que adoptaron como

una nueva patria pues les proporcionaba una proyección con la que jamás soñaron. Algunos volvieron a Colombia, tras el aprendizaje mexicano, para fundar una cinematografía en la que siempre estuvieron empeñados. Otros jamás lo hicieron. No puede existir influencia en el país que los acogió porque su desarrollo ocurrió aquí, pero quedan sus películas, evanescentes testimonios de recias figuras viriles, comediantes, o primeras actrices cantarinas o dramáticas, que aún deleitan nuestra memoria infiel cuando los gozamos en los televisores.

# CINE COLOMBIANO EN EL EXILIO: TRES MIRADAS DEL PAÍS DESDE AFUERA

Por: Amanda Rueda

Historias de colombianos que viven directamente la crisis económica que agobia a la clase media; historias de jóvenes habitantes de la comuna nororiental del Medellín; historias de colombianos que se instalaron en París y terminaron quedándose porque la vida los fue dejando, pero que luchan porque sus hijas se sientan colombianas; historias de niños migrantes de todo el mundo, film ensayo acerca de la representación de una historia pasada de dominación, rostros, geografías, relatos que interpretan un pedazo de país y que revelan diversas maneras de mirarlo, de contarlo e imaginarlo. Historias anónimas hechas visibles, fragmentos de nuestra historia que emergen de la trama compleja del exilio y

de la migración, y de las miradas particulares que cada director plantea: existenciales y políticas, fatalistas o esperanzadoras.

Dentro del paisaje relativamente modesto de la cinematografía colombiana, y a partir de la experiencia contemporánea de exilios y migraciones a Francia, poco a poco se ha ido creando una dinámica de reflexión y de creación de obras. El cine colombiano 'hecho desde afuera', está planteando interpretaciones artísticas de lo real y lo posible, de la experiencia y los sueños de los colombianos... Las películas hechas por colombianos de la diáspora ocupan un lugar importante en el desarrollo del cine colombiano contemporáneo.

## Desplazamientos

No resulta nada extraño hoy en día encontrar colombianos, chilenos, mexicanos, ecuatorianos o argentinos, dispersos, por razones diversas, entre Madrid, Barcelona, Bruselas, Londres y París: el exilio político, la búsqueda de trabajo, el deseo de formarse en el extranjero, o la búsqueda de nuevos horizontes geográficos y culturales constituyen en general la génesis de estos desplazamientos. Estos casos encuentran un eco en la pregunta formulada por Néstor García Canclini en cuanto a lo que significa ser "latinoamericano" hoy en día, a principios del siglo XXI. "Lo 'latinoamericano' sería un espacio múltiple, debido al hecho de que estas migraciones están formando comunidades 'latinoamericanas' dispersas en todos los continentes"<sup>1</sup>.

Este fenómeno de dislocación -geográfica, lingüística y cultural- ha ganado una dimensión bastante importante. Dislocación, desarticulación, dispersión, desposesión, desmembramiento, desagregación, desarraigo: palabras que expresan experiencias individuales complejas, más o menos deseadas, según el caso, a veces dolorosas o al contrario, estimulantes, como son el bi(multi)lingüismo, el bi(multi)culturalismo, que rozan con la fractura cultural e ideológica, el desgarramiento físico, el conflicto de pertenencia o de legitimidad para decir y mirar desde lejos, etc.

Estos desplazamientos hacen emerger nuevos problemas en el cine, entre los cuales la construcción identitaria ocupa un lugar mayor. La noción de dislocación tintura las representaciones del mundo y modifica profundamente las relaciones de estos realizadores con el país de origen. La pregunta que aparece es si esta experiencia del desplazamiento genera enfoques cinematográficos singulares, dicho de otro modo: ¿será posible aislar algunas características propias de las obras de los directores "exiliados" o de la diáspora?

## Miradas cruzadas

La historia de intercambios cinematográficos entre Francia y Colombia, comienza en los años sesenta, y ha

dado lugar a varios tipos de experiencia, todas determinadas por los ires y venires de franceses y colombianos a cada uno de estos dos espacios geográficos: realizadores franceses interesados en Colombia<sup>2</sup>; realizadores colombianos que han creado lazos a través de sus estadías largas o cortas en París, de los cuales han resultado películas producidas por franceses<sup>3</sup>; realizadores colombianos que se instalaron en Francia desde los años 80, que están haciendo su carrera en ese país, y que han encontrado productores y profesionales franceses aliados que han apoyado sus trabajos<sup>4</sup>. Y finalmente, una generación de realizadores jóvenes nacidos a finales de los setenta y principios de los ochenta, que se han instalado en Francia

<sup>1</sup> García Canclini, Néstor, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 94.

<sup>2</sup> Es el caso de J.P. Sergent y Bruno Muel, con dos películas (**Camilo Torres** (1965), y **Riochiquito** (1965)), Yves Billon, director y productor, enamorado de Colombia y de América Latina en general, con **Salsa Opus 2: Colombie, un pays tropical** (1991), **GGM, la escritura embrujada** (1999), **50 años de monte** (1999), esta última realizada en dúo con P. Alejandro; Mylène Sauloy, con **A qui profite la cocaïne? I y II** (1992), **Le business du kidnapping** (1999), realizada con David André, y **Colombie, les otages du président** (2010); Jean-François Boyer con **Femmes guérilleros** (2002), M. Lavergne con **Colombie: l'industrie de l'enlèvement** (2004), Marco Berger con **Colombie: un peuple de déplacés** (2004), **Colombie: entre guerre civile et sida** (2005), **Colombie: les chirurgiens de Medellín** (2009), **Colombie: Escobar au service du tourisme** (2009); Mark Galloway, **Suis-moi... en Colombie** (2006); Ibar Aibar, **Colombie: les otages oubliés** (2006), Thomas Dandois, coreizador de **Colombie: du crime à la foi** (2008) y de **Colombie: racaille citée, racaille ciné** (2011), Eric Flandin con **El hombre de las serpientes** (2009), Eric Wastiaux, con **Colombie: la sierra Nevada de Santa Marta** (2009), Charlotte de Beauvoir, Guillaume Loiret y César Díaz con **Colombie: des livres contre la violence** (2010), Stefan Richts, **Colombie, le manège enchanté** (2007), **Jamais sans ma jeep** (2009), **Colombie: réfugiés dans leur propre pays** (2011), esta última realizada con S. Stechow. A la excepción de las películas de Yves Billon que se interesan sobre todo en la música y otros aspectos de la cultura, la mayoría de estas películas trata la gran Historia, en mayúsculas, del país, los aspectos que definen la Colombia política: el narcotráfico, el conflicto armado, los desplazamientos...

<sup>3</sup> Es el caso de Francisco Norden y de su película **La ruta del libertador** (1992), de Lucas Silva y de **Los reyes criollos de la champeta** (1998) y **Los hijos de Benkos** (2000), de María Valencia, **¡Gaitán sí!** (1998) y **9 de abril 1948** (2001), de Diego García Moreno **Las castañuelas de Notre-Dame** (2001), de Natalia Suárez, que corealiza con Thomas Sady **Colombie: l'industrie de l'enlèvement** (2004).

<sup>4</sup> Es el caso de Catalina Villar, con **Diario de Medellín** (1998), **Totó la Momposina, una voz para Colombia** (1999), **Bienvenidos a Colombia** (2002); Silvia Calle, con **Ô trouble** (1999), **L'âge de raison** (2003), **Mi vida en una maleta** (2004); Lizette Lemoine, **Pacífico** (2002), **Antanas Mockus** (1998), realizada con A. Hellot, **La route du vallenato** (1995), **La complainte du Bullerengue** (2008); Mauricio Martínez, con **"Je suis unique"-Fernando Botero** (2001); Ana Vivas con **La sangre de la tierra** (2001); Amanda Rueda, con **Circo para todos** (2003), corealizada con Luis Eduardo Merino; Héctor Ulloque y Manuel Ruiz con **Hartos Evos hay aquí** (2007) y **Meandros** (2011), María Isabel Ospina con **Y estarán todos** (2009).

a lo largo de los años 2000, y que hacen viajes recurrentes de ida y vuelta a Colombia, colaborando con proyectos de otros o realizando sus propios proyectos<sup>5 6</sup>.

País de las ideas, país de la revolución, país con una historia cinematográfica importante, país del pensamiento cinéfilo, Francia ha acogido a muchos colombianos cineastas que van en su gran mayoría a estudiar y terminan quedándose. La experiencia del viaje a Francia ha sido motivada, la mayoría de veces, por las ganas de formarse en este país. Las escuelas de cine como la Femis, la Escuela Doc de Lusas, los Ateliers Varan en París, El Studio Frenoy en Lille, y otras facultades de cine de universidades de provincia, aparecen en los trayectos recorridos por estos directores.

*Parce que je sais qu'il y a des hommes et des femmes, partout dans le monde, qui mettent en péril leur vie, pour donner à voir pour donner à réfléchir*

*Parce que je sais que dans certaines régions du monde dont certains dans mon pays il est interdit de se réunir en toute liberté, je ne cesse pas de m'émerveiller de la France*

*Ce pays où les livres sont à portée de main où l'accès à la culture est simple et gratuit*

*Où on peut échanger sans forcément être d'accord mais toujours librement me paraît inlassablement comme un pays idéal<sup>7</sup>.*

Esta historia de creación cinematográfica desde Francia constituye a la vez una historia de producciones y de cooperación, en el sentido de Howard Becker: el encuentro de sensibilidades, de intereses comunes, tanto estéticos como políticos, de productores, de cadenas de televisión como Arte o más pequeñas del cable, de ayudas públicas del Centro Nacional de Cinematografía o de las regiones francesas que apoyan el cine, de las escuelas de cine a través del apoyo técnico y material, etc., han sido esenciales para la creación de estas películas. Estas alianzas condicionan al mismo tiempo la biografía de las películas, permitiéndoles una circulación generalmente importante en Francia y en Europa, y garantizándoles públicos más amplios.

En el marco de este artículo, me interesan particularmente las películas de algunas directoras colombianas que viven en Francia y que tienen en común el hecho de continuar mirando hacia Colombia con trabajos realizados allá sobre temas relacionados con el país. Sus desplazamientos se inscriben dentro de un tipo de diáspora contemporánea, asociada a las posibilidades de movilidad planetaria actual. Cada una de ellas emprendió la experiencia del viajero, la búsqueda del encuentro con el Otro, el deseo de formación en alguna ciudad francesa. Este artículo se propone cuestionar esta situación particular de creación vivida por personas que se encuentra físicamente lejos, pero cuyo pensamiento sigue conectado a ese territorio, real e imaginario a la vez, que es un país.

Lo que propongo es pensar las problemáticas del exilio, del retorno y, en menor medida, la de la mirada femenina de lo real, a través de la lectura de algunas obras seleccionadas según un criterio de pertinencia. Este estudio no se pretende exhaustivo.

Aunque la reflexión esté marcada por un número importante de películas, me centraré particularmente en los trabajos de tres directoras: Catalina Villar, quien llegó a Francia en 1984, María Isabel Ospina, en el año 2000 y Laura Huertas Millán, en 2001. Todas realizan películas,

<sup>5</sup> Es el caso de Liliana Díaz Castillo que realiza **Norte y Sur** (2010), Natalia Rodríguez, **Aquí y allá** (2003), Franco Lolli, **Como todo el mundo** (2007) y **Rodri** (2012), Jacques Toulemonde **Un juego de niños** (2011) y **Anna** (2012).

<sup>6</sup> Franco Lolli anunció la preproducción de su primer largometraje **Gente de bien**, gracias al apoyo de la Fondation GAN pour le cinéma, que probablemente iniciará a rodar en Francia este año. (N. del E.)

<sup>7</sup> Porque sé que hay hombres y mujeres en todas partes del mundo que ponen su vida en peligro para hacer ver, para hacer reflexionar

Porque sé que en algunas partes del mundo y en algunas de mi país está prohibido reunirse en total libertad, no ceso de maravillarme de Francia

Este país donde los libros están al alcance, y donde el acceso a la cultura es sencillo y gratuito

Allí donde se puede intercambiar, debatir sin necesariamente estar de acuerdo, pero siempre libremente, es ante mí y sin sanción un país ideal. (Traducción del editor).

Natalia Rodríguez, en **Lettre à Jeanne**, dice esta frase en el mismo tono de Jeanne Dielman, el personaje de Chantal Ackerman, cuando lee la carta de su prima. Esta referencia - homenaje a una cineasta mujer y feminista por una realizadora mujer -, tiene probablemente un sentido.



en su gran mayoría documentales, participando de esta manera en la definición de un lugar de enunciación singular de lo colombiano que intentaremos cuestionar aquí. Todas comparten a la vez la ambición de participar en un espacio de comunicación extranjero o transnacional.

No se trata de prestarle una atención particular a la categoría de femenino en tanto categoría social concreta o en tanto valor psicoanalítico, ni de inscribir la reflexión en una perspectiva posmoderna, dentro de la cual lo femenino es privilegiado, entendido como modelo de resistencia y de subversión, sino de cuestionar el hecho, a nuestro modo de ver, no anodino, de que la mayoría de realizadores que se quedan en Francia son mujeres y que las películas que hacen se pasan, en gran parte, en territorio colombiano. ¿Existiría una relación cinematográfica específicamente femenina con el territorio de origen?

Si es un hecho que las mujeres siguen estando hoy en día, a pesar de los avances del último siglo, subrepresentadas en los lugares de la creación artística, de que son pocas las directoras reconocidas dentro de la historia del cine colombiano, con las excepciones de Camila Loboguerrero y Marta Rodríguez.<sup>8</sup>

Podemos destacar que las relaciones del cine colombiano con Francia han sido sobre todo un asunto de mujeres (que me perdonen los hombres que completa-

rían esta lista): Catalina Villar, Silvia Calle, Lisette Lémoine, María Isabel Ospina... y más recientemente Natalia Rodríguez, Laura Huertas Millán y Liliana Díaz... entre otras. "Nos toca irnos para poder hacer cine", nos confiesa con un poco de ironía Natalia Rodríguez Forero. Sin embargo, si en términos de situación social existe un terreno de reflexión hasta ahora inédito -exilio, integración, creación y mirada al país- en términos de una escritura particularmente "femenina", no existen, a mi manera de ver, aspectos para destacar.

### El *entre-dos*<sup>9</sup> del lugar de enunciación de lo "colombiano"

El autor exiliado representa un lugar emblemático de la cartografía cinematográfica contemporánea. Son numerosas las películas realizadas por cineastas latinoamericanos que viven en Europa y que regresan a filmar a sus países. La dislocación, en principio geográfica, les dará algunos acentos particulares a las representaciones que estas películas proponen del país y modificará las relaciones que estos cineastas tejen con éste y con el continente.

El lugar de enunciación cinematográfica podría definirse en estos casos a partir de la trama del *entre-dos* -territorio de origen y territorio de acogida-. La experiencia del desarraigo representa la emergencia de un entre-lugar, *in between*, ubicado en el cruce de dos espacios geográficos y culturales, Francia y Colombia. El *entre-dos* permite nombrar este espacio de producción discursiva. A la vez, permite nombrar esta confusión de miradas que los otros hacen de su propio trabajo: "más francesa que colombiana para los colombianos y más colombiana que francesa para los franceses", afirma Catalina Villar.

Este espacio está cargado de paradojas: a la vez que genera modos de pensamiento inéditos, puede aparecer como un lugar dudoso, atravesado por el desarraigo y el sentimiento de pérdida. En el *entre-dos*,

<sup>8</sup> Otras muy importantes directoras de cine en Colombia son Gabriela Samper, y las integrantes del colectivo Cine Mujer (Eulalia Carrizosa, Sara Bright, Patricia Restrepo, Clara Mariana Riascos, Luz Fanny Tobón, Dora Cecilia Ramírez), por mencionar solo algunas. Al respecto ver: ARBOLEDA R., Paola, OSORIO, Diana P. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003, 355 p. Ver también las reseñas sobre documentalistas colombianas presentes en: PATIÑO, Sandra Carolina, *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009, 573 p. (N. del E.).

<sup>9</sup> La noción *entre-dos* fue desarrollada en el artículo Carmen Castillo y Catalina Villar: el *entre-dos* del lugar de enunciación de lo "latinoamericano", publicado en la revista *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, n° 92, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 71 – 89.

Imagen de *Bienvenidos a Colombia* (Catalina Villar, 2003).



la frontera que opone las categorías de local (auténtico) y de internacional (falso), pierde consistencia, se vuelve porosa, deja de ser real. El *entre-dos* o espacio intermedio, como lo llama Serge Gruzinski, es un espacio de intercambio de un mundo al otro, donde los individuos, cineastas en nuestro caso, transitan sin solución de continuidad, un espacio que se confronta a las costumbres intelectuales definidas a partir de fronteras geográficas e intelectuales distintas. A través de sus películas, las realizadoras participan de un espacio de enunciación propio y extranjero a la vez, en el que dialogan dos lugares de pertenencia distintos en una relación relativamente conflictual, según los casos.

Definir el lugar de enunciación cinematográfica a partir de esta trama del *entre-dos*, engendra la pregunta sobre el lugar que ocupa el país de acogida en la experiencia vivida de estas cineastas, como posibilidad intelectual, y a la vez como posibilidad estética. ¿Qué tipo de ficciones y gestos documentales produce este *lugar intermedio* de lo "colombiano"? ¿De qué manera estas realizadoras, exiliadas en un territorio geográfica y simbólicamente extranjero, asumen su pertenencia al país de origen?

Los itinerarios de estas realizadoras nos ofrecen una oportunidad para entender la trama, a la vez afectiva e intelectual, que teje este *entre-lugar* y que se manifiesta en sus experiencias cinematográficas y documentales.

### **La mirada hacia el interior (los diferentes fragmentos de país)**

Cada una de las películas de estas directoras posee una biografía, un modelo de producción y una forma documental o videográfica específicos. Como es el caso de varios realizadores que trabajan hoy en día desde "afuera", particularmente realizadores de documentales, estas realizadoras están mirando hacia Colombia. Para ellas, existe una especie de dislocación entre la vida cotidiana vivida y los proyectos de creación. "Aquí [en Francia] no hay cosas



Imagen de **Bienvenidos a Colombia** (Catalina Villar, 2003).

que me inspiren. En Colombia cada día son tres ideas de películas. Es muy estimulante", dice Laura Huertas Millán.

**Diario de Medellín** (1999) y **Bienvenidos a Colombia** (2003) de Catalina Villar, **Y estarán todos** (2009) de María Isabel Ospina, **Sin dejar huella** (2009), **Viaje en tierra otra contada** (2011) y **Aequador** (2012) de Laura Huertas Millán, fueron todas películas rodadas en Colombia. Estas obras solo pueden existir gracias a un retorno físico, aunque pasajero, al país de origen, retorno reducido al tiempo de investigación y de rodaje.

Cada proyecto nació, después de varios años de vivir en Francia, de la necesidad de renovar un vínculo con el país del que se habían "separado física y emocionalmente". Esta necesidad pareciera emerger a la vez de un doble sentimiento. Por un lado, Catalina Villar nos lo confiesa desde Francia, "Hay algo que siempre me falta en este país". Algo relacionado con la gente y la fuerza inmediata de las relaciones, con la experiencia única de un lenguaje propio, con la fuerza de una realidad que remueve tanto las entrañas como el intelecto. Después de la fascinación del descubrimiento del Otro, vienen la confrontación y el sufrimiento que representa el exilio, la pérdida de confianza, la parálisis de la expresión y de la escritura en un idioma ajeno... Por otro lado, cierta culpa generada por

la distancia, por el hecho de haber abandonado el país y de vivir lejos, una especie de deuda con éste. Ambos sentimientos son fundadores del deseo y de la necesidad de hacer películas en y acerca de Colombia. El desarraigo se vuelve un motor de la creación.

Pero la afirmación de este sentimiento no se opera de una manera clara. Generalmente se vive como una cosa misteriosa, inexplicable.

*¿Un compromiso con la patria? La Patria, yo no entiendo mucho lo que esa palabra significa, lo que contiene (...). ¿Una experiencia para volver después de tanto tiempo a mi ciudad natal? Un pretexto maravilloso para estar de nuevo oyendo una lengua que me llega a las tripas sin que yo tenga que hacer la traducción en la cabeza, para estar cerca de la gente que quiero en ese país que dejé sin dejar hace 20 años?*<sup>10</sup>.

Hacer una película significa en esta medida asumir el compromiso de pensar el país. La distancia geográfica ha hecho del lugar de origen un espacio incomprensible, cargado de preguntas. Sus trabajos constituyen en sí mismos un esfuerzo para su comprensión. Cada obra es construida como contestación de representaciones dominantes. Contar el país de manera diferente, proponer una visión compleja del territorio filmado... Este compromiso pareciera estar cargado de cuestionamientos de orden político y moral. ¿Cómo hablar de un país si ya no se está viviendo adentro? ¿Con qué legitimidad pensar e interpretar un territorio que se ha abandonado? Este tipo de cuestionamientos aparece frecuentemente en los procesos de creación de realizadores instalados en el extranjero.

El "yo lírico" y el "yo histórico", descritos por Roger Odin en su análisis de *Lettres d'amour en Somalie*, (1981) de Frédéric Mitterand, están presentes en cada una de las películas estudiadas aquí, pero van a imbricarse de manera distinta en cada una de ellas. La

relación entre estos dos niveles de enunciación define justamente la especificidad de cada una de las formas narrativas y cinematográficas propuestas. En todas, la dicotomía entre la construcción subjetiva enunciada en primera persona por un *yo*, versus la construcción objetiva de la historia, fundada en estructuras impersonales, vaciadas de marcas de la enunciación explícitas, es cuestionada.

## El viaje de regreso de Catalina Villar

En 1998, Catalina Villar realiza **Diario de Medellín**, documental rodado en un colegio de un barrio popular de la comuna nororiental de esta ciudad. Durante cuatro meses, con un equipo técnico pequeño compuesto de colombianos que viven en Colombia, Carlos Sánchez en la cámara y César Salazar en el sonido, filma todos los días, en las casas de sus personajes, en la escuela y calles del barrio. Luego vienen varios meses de montaje en Francia<sup>11</sup>. Doce semanas de experiencia intensa, "cargadas de un suplemento de vida y un furor que nunca más volví a sentir", expresa la realizadora<sup>12</sup>. A pesar de que la enunciación del punto de vista no es en primera persona, la película propone una mirada igualmente personal que **Bienvenidos a Colombia**.

*Porque sabemos muy bien que el documental cuenta un poco sobre la realidad que filma, pero cuenta sobretodo la mirada de quien la filma. Cada documental es en cierta forma un autorretrato. Aunque quien lo esté haciendo crea poderse esconder detrás de otras realidades*<sup>13</sup>

En **Bienvenidos a Colombia** y en **Y estarán todos**, Catalina Villar y María Isabel Ospina explican con sus propias voces que sus películas cuentan un viaje de regreso. Ambas asumen el extrañamiento frente a una realidad que ha cambiado durante su ausencia. En ninguno de los dos casos se trata de la confrontación, existencial o política, de sentirse extranjero en su propio país, sino de

<sup>10</sup> Villar, Catalina. "Aprender a mirar", en revista *Cinemas d'Amérique latine*, n° 12, 2004, p. 174. A propósito de los Talleres Varan que Catalina realiza en Colombia en el año 2000 y a partir de los cuales integra el equipo de Varan en París.

<sup>11</sup> Catalina Villar tuvo la libertad de realizar una película sin limitaciones ni de tiempo, ni de forma, ni de discurso.

**Diario de Medellín** fue seleccionada en festivales del mundo entero, y recibió varios premios, entre los cuales el del Festival internacional de Nyon y el "Brouillon d'un rêve" de la Scam.

<sup>12</sup> El proyecto contó con el apoyo de Jacques Bidou, de JBA productions, y de Thierry Garrel, responsable en ese momento del área documental en ARTE.

<sup>13</sup> Villar, Catalina *Aprender a mirar*, op. cit., p. 177.

la constatación de un cambio y del sentimiento brutal de la distancia.

En **Bienvenidos a Colombia**, Catalina Villar realiza un largo trayecto por un pedazo de la historia política y de la geografía del país, marcadas ambas por la violencia. El país político “real” de la realizadora aparece cartografiado a través de un viaje por distintas regiones en el momento de la campaña electoral del 2002, cuando Álvaro Uribe es elegido Presidente. De un pueblo del Caribe a Bogotá; de Bogotá a la zona de “distensión” donde las FARC se instalaron durante los diálogos de paz del gobierno de Andrés Pastrana; de esta zona a las regiones del Chocó y del Cauca, donde las comunidades indígenas y negras, la llamada sociedad civil, se encuentran obligadas a dejar su territorio y desplazarse; y de nuevo a Bogotá, la película traza un viaje de encuentros y de testimonios de hombres y mujeres políticos o “comunes”.

Es a una Colombia particular que Catalina Villar da la palabra en su película: campesinos, ciudadanos, intelectuales, desplazados, indígenas, militantes de organizaciones de mujeres, la mayoría víctimas de las fuerzas de poder y de sus actos de violencia, pero también a candidatos a la presidencia y a representantes de ese mismo poder: Gobierno, guerrilla. Los únicos ausentes directamente son los grupos paramilitares.

A través de esos encuentros, la realizadora intenta tejer la trama compleja de la violencia política y social del país, construir un relato con múltiples voces, especie de polifonía cinematográfica de un discurso no oficial. La película recompone un rompecabezas que intenta comprender y hacer entender a un público extranjero, qué es Colombia a principios del siglo XXI<sup>14</sup>.

Entre interpretación objetiva y mirada subjetiva, **Bienvenidos a Colombia** funciona como una crónica personal que intenta objetivar un punto de vista sobre los hechos ligados a un hecho político mayor -la campaña presidencial-. Las elecciones constituyen así la trama de fondo para hablar de las especificidades de la política nacional: la derecha extrema, la izquierda resistente de Garzón, el esfuerzo socialista de Serpa, la trama compleja hecha de populismo, oligarquía, resistencias, opresión, censura, guerra... Durante ese viaje, el conflicto armado constituye el paisaje de fondo de una campaña electoral.

Apoyándose en los relatos de los testigos, la película experimenta el “cine directo” y su efecto de veracidad. El testimonio constituye el dispositivo central del documental y funciona, en los términos en que Hugo Achugar define este tipo de relato, como la autobiografía de aquel que no participa en los espacios de la historiografía y de la comunicación oficial: “El testimonio, además de ser una historia Otra, es una historia desde el Otro<sup>15</sup>”.

**Bienvenidos a Colombia** se estructura como un trayecto o investigación filmica, encuesta en la que la realizadora se posiciona a través del “Yo” de la enunciación y trata de construir un pensamiento que lucha contra la confusión con respecto al sentimiento confuso hacia su propio país. Como toda película que asume la estructura narrativa de la película-encuesta, **Bienvenidos** narra, en orden cronológico, las etapas de la investigación: encuentros con informadores, síntesis de elementos recogidos, nuevos pasos a seguir y lugar de destinación siguiente... El guion es el de una búsqueda, una revelación progresiva del país, proponiendo al espectador de recorrer con la

<sup>14</sup> **Bienvenidos a Colombia** fue pedida por ARTE para el horario *Noche temática*, con el fin de acompañar tres películas realizadas en el marco de los talleres Varan en Colombia. El documental fue concebido y escrito en un principio para un público básicamente francés y el objetivo era abiertamente informativo. No se puede olvidar que la directora ya beneficiaba en ese momento de cierta legitimidad en el medio del documental en Francia.

<sup>15</sup> Achugar, Hugo, “Historias paralelas/vidas ejemplares: La historia y la voz del otro”, en *Revista de Investigaciones literarias*, Año 3, n° 5, Caracas, enero-junio, 1995, p. 210.

Imagen de **Diarios de Medellín** (Catalina Villar, 1999).





Imagen de **Diarios de Medellín** (Catalina Villar, 1999).

realizadora el largo trayecto hecho para reapropiarse de su presente.

En tanto objeto fílmico, la película construye un orden -una forma y un relato- a partir de la realidad desordenada y dispersiva del país. En esta forma, el viaje, representado a través de la figura cinematográfica del travelling, encarna la búsqueda de un sentido de pertenencia a un país que se ha dejado desde hace ya casi veinte años. La trama de este viaje, construida a partir del relato en primera persona, pareciera ser una estrategia de la realizadora para calmar el desarraigo.

Después de **Bienvenidos a Colombia**, Catalina Villar decide filmar en Francia y realiza **Invéntame un país**. Si cada película es en alguna medida un autorretrato del realizador, esta última muestra bien que la pregunta sobre la identidad en un país extranjero sigue dándole vueltas. Entre las dos películas Catalina tiene dos hijos, lo que incidirá necesariamente en su carrera como directora. **Invéntame un país** es un encuentro con niños entre 6 y 11 años que llegaron a Francia después de haber vivido la guerra en sus países. Víctimas de la migración forzada, esperan con sus familias que Francia los acepte y les de los papeles de residencia.

*J'ai rencontré des enfants dans un centre d'accueil de demandeurs d'asile*

*La plupart d'entre eux attendent avec leurs familles d'obtenir leurs papiers pour rester en France*

*Ils ont en commun d'avoir dû quitter du jour au lendemain leur pays d'origine, leur maison, leurs familles, leur jouets, leurs langues.*

*Depuis peu en France, et sans être sûrs de pouvoir y rester, ils se construisent une nouvelle identité<sup>16</sup>*

Catalina muestra en esta película cómo el país imaginario será siempre el resultado de una mezcla de referencias históricas y de vivencias, representaciones y ficciones inventadas, a la vez personal y colectivamente.

### **La voz en off: El gesto documental del entre-dos**

El aspecto lingüístico resulta crucial en la definición del lugar de enunciación. Esta dimensión aparece en *Rayuela* de Julio Cortázar, cuando uno de los personajes, Étienne, hace una crítica virulenta a los surrealistas:

“No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad”<sup>17</sup>.

¿Cuál sería el lenguaje propio de este lugar de enunciación definido como el *entre-dos*? El francés es el idioma en el cual estas películas fueron concebidas y escritas. Lengua prestada y de substitución. Su utilización es en gran parte condicionada por un espacio de

<sup>16</sup> Me encontré con niños en un centro de solicitud de asilo

La mayor parte de ellos esperan con sus familias obtener sus papeles para poderse quedar en Francia

Tienen en común el haber tenido que marcharse sus países de origen, sus casas, sus familiares, sus juguetes, sus lenguas

Desde hace poco, y en Francia, sin tener certeza de poderse quedar, van construyéndose una nueva identidad [Tr. Del E.]

<sup>17</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, Medellín, Ediciones Drake, 1995, p. 499.



Imagen de **Bienvenidos a Colombia** (Catalina Villar, 2003).

comunicación compuesto de productores franceses y de un público en primera instancia francés.

Aunque los títulos y los relatos en *off* de las películas estudiadas en este artículo tengan todas dos versiones, una versión "colombiana" y una en francés, el hecho mismo de existir una versión francesa en la que las voces en *off* sean sus propias voces, representa un elemento al que habría que prestarle cierta atención.

El "Yo" de una colombiana destinado a un espacio "no-colombiano", se inscribe en un proceso de creación en el que la promesa de veracidad documental se conjuga con una mirada subjetiva. Para estas cineastas, la subjetividad, expresada a través del francés, aparece como una posibilidad y necesidad de darles coherencia a los relatos que construyen del país. Asumir la enunciación en primera persona del singular significa también inscribirse en el "Yo" del cine documental contemporáneo, en Francia y en el mundo, el de Vincent Dieutre y Chantal Ackerman y en general del documental de autor de la última década.

Las voces en *off* de las realizadoras exponen así públicamente el retorno a la subjetividad. Esas voces encarnan al mismo tiempo un individuo real y un territorio imaginario. El *entre-dos* del lugar de enunciación, propio y extranjero a la vez, se expresa gracias a esta subjetividad en la que se encuentran un repertorio

personal y un recurso lingüístico aprendido y asumido en el espacio geográfico y cultural del Otro. "Yo me fui de Colombia en 1984. Visto desde Europa, es solo el país de la droga, un país que lleva tanto tiempo en guerra que ya no le importa a nadie... Yo no veo luces al final del túnel. Hoy necesito entender por qué nosotros, los colombianos, ni siquiera logramos soñar con la paz."

Es el comienzo de **Bienvenidos a Colombia**. Máscaras gigantes fabricadas por los habitantes de un pueblo representando las figuras políticas en el poder, acompañan estas palabras. La voz de la realizadora funciona como motor en la construcción de la estructura dramática del relato, articulando diferentes elementos, dando cifras, revelando las mentiras oficiales, buscando entender las causas de la violencia, expresando su posición política: "prefiero buscar una palabra que se oponga a la violencia". La voz expresa la desolación sentida cuando se trata de entender las causas de la violencia del país y su desesperanza frente a la llegada de Álvaro Uribe al poder. Desolación expresada también por el montaje de ciertas secuencias. Hacia el final de la película, por ejemplo, justo después del discurso del futuro presidente, un largo plano fijo muestra un carro de la policía y una iglesia detrás, mientras se escuchan unas voces fuera de campo que gritan: "ahí están, ellos son, los que venden la nación". La cineasta muestra de esta manera hasta qué punto el cine, en tanto espacio de pensamiento, puede ser un territorio de oposición y de resistencia.

La pregunta sobre "cómo continuar hablando de un país sin vivirlo", está presente en el trabajo cinematográfico de Catalina Villar. **Bienvenidos a Colombia** es ante todo un trabajo de aprehensión de sí y de su relación con el país de origen:

*Tengo la doble sensación de recorrer un país que se despedaza y que me duele, y al mismo tiempo, ¡tanto coraje y tanta dignidad me reconfortan! A mí me gustaría que hubiera un candidato que me hiciera creer que las cosas pueden cambiar:*

*Es bueno soñar un poco. Ya es bastante poder oír la voz de la izquierda. La última vez que yo creí, asesinaron a mi candidato. Escogí otro, también lo asesinaron.*

Si la película busca acentuar el punto de vista de la cineasta y reafirmar su pertenencia nacional, al mismo tiempo revela una especie de indecisión en la construcción de su identidad en tanto personaje fílmico. Su presencia en la pantalla resulta bastante tímida, indecisa. Su cuerpo se sitúa generalmente en el fuera de campo cinematográfico, y en las pocas secuencias en las que aparece dentro del campo de la imagen, lo hace de manera incidente, permaneciendo de espaldas a la cámara, nunca al frente. La película sufre de la falta de un gesto radical y consecuente en este sentido. Catalina Villar es consciente de este problema. “No me construí como personaje”. El problema de **Bienvenidos a Colombia** se situaría en este juego ambivalente entre la primera y la tercera persona, ambivalencia de la narradora/enunciadora que por momentos se objetiva, entrando al “campo” y volviéndose actriz del debate y, en otros momentos, permanece detrás de cámara, observando.

En **Bienvenidos a Colombia**, el viaje y el encuentro de testigos dispersos en un vasto territorio, dan lugar a una forma documental en la que el discurso sociológico termina imponiéndose a la escritura cinematográfica. La pretensión de una perspectiva global da como resultado una especie de tesis que da cuenta de la situación, como una constatación, pero que no logra aportar una dimensión poética. La cuestión de la escritura cinematográfica termina por ser evacuada. El lugar de enunciación determina sus propios límites: el hecho de hablar desde el extranjero y para un público extranjero explican el tono didáctico del enfoque. La película gana en pedagogía lo que pierde en propuesta cinematográfica.

La experiencia de la realización de **Bienvenidos a Colombia** se convierte sin embargo en una toma de

consciencia sobre la ausencia de un lugar político donde situarse. Catalina Villar lo nombra “mi no sitio político en Colombia”.

## Una historia personal

Si **Bienvenidos a Colombia** y **Y estarán todos**, de María Isabel Ospina, proponen reflexiones sobre la compleja relación entre subjetividad y país, la última plantea la subjetividad desde una problemática mucho más personal e incluso íntima, inscribiéndose en cierta medida en la tendencia de un grupo de películas francesas dedicadas a la búsqueda o a la reinterpretación de los orígenes familiares de sus autores. Esta perspectiva revela en sí misma una situación cultural contemporánea, en la cual los individuos benefician de un espacio de expresión exacerbado. El repliegue en sí mismo revela a la vez un estado mental individual, una sensibilidad y una situación social, que se expresa en tratamientos documentales personalizados. Hacer visible el lugar de quien mira es uno de los gestos -con toda la carga expresiva y artística de esta palabra-, que requiere nuestra época.

En su manifiesto por un “Tercer cinema”, el cineasta Vincent Dieutre escribe:

*Opuesto a lo social, a lo colectivo, la intimidad es a menudo la esfera de la experiencia desde la cual podría elaborarse una mirada (...). Esta urgencia es una respuesta a la saturación mediática de lo social, ({}). Los autores del Tercer-Estado, partiendo de lo íntimo, intentan una lectura más modesta del mundo exterior, formulando la subjetividad de sus miradas como la última legitimidad (...). Lo íntimo es el último recurso<sup>18</sup>.*

Esta corriente documental se inscribe naturalmente en fenómenos culturales más vastos: interés por la genealogía, multiplicación de relatos autobiográficos, corriente literaria de la “auto-ficción”. Como lo afirma Corinne Maury en su texto sobre la cineasta japonesa Naomi Kawase:

<sup>18</sup> Dieutre, Vincent, “Abécédaire pour un Tiers-Cinéma”, in *La lettre du cinéma*, n° 21, Janvier – février – mars 2003, p. 79. Traducido del francés por la autora.

*Si Jonas Mekas inaugura hace casi cuarenta años la práctica del diario filmado, tocó esperar los años noventa para que se multiplicaran las videografías del yo [...]. En ese tipo de autobiografía, el cineasta se toma como sujeto, se filma a través de un dispositivo cinematográfico determinado y deseado; se pregunta sobre su propia vida que él mismo 'documenta'; se apoya en su arqueología íntima y restituye el resultado de una introspección que busca ser verídica*<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Maury, Corinne, "Poétique de l'absence. Le cinéma autobiographique de Naomi Kawase", in Collection *Théories*, n° 4, *Le double*, Paris, Editions Alph, 2005, p. 260.

<sup>20</sup> Lioult, Jean-Luc, *Des mouvants indices du monde. Documentaire, traces, aléas*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, p. 57.

En el caso de la película de María Isabel Ospina, se trata de la necesidad de comprender la desaparición de su casa familiar en Cali poco después de que abandonara el país, a causa de la crisis económica y afectiva de su propia familia.

*Y estarán todos* comparte dos rasgos formales con **Bienvenidos a Colombia**: la enunciación en primera persona y el dispositivo del cine directo. Las narradoras que enuncian los comentarios en *off* son las mismas realizadoras. A través de las voces en primera persona, se propone una articulación entre comentario e imagen, de tal modo que las voces se asocian obligatoriamente con el hecho de "ver con". De esta manera se establece la relación subjetiva con el territorio filmado.

Sin embargo, y ésta sería una de las particularidades cinematográficas de la película de María Isabel Ospina, **Y estarán todos**, crea un dispositivo de cine directo *performativo*, produciendo en el espectador el

sentimiento de participar como testigo de una situación en tiempo real. Más allá de la descripción de este mundo real, el enunciado performativo interviene y participa a la efectucción misma de la acción. En efecto, la autora se pone en escena participando a la trama misma de la película e interpretando su propio rol.

Se trata de un tipo de cine directo actualizado, en el que la afirmación del lugar de la realizadora en el territorio filmado pesa más que la mirada del mundo que propone la película. Este tipo de películas, nos dice Lioult, testimonian acerca de la necesidad de expresarse antes que de convencer: "Lo que motiva a los cineastas que documentan su propia filiación es sobre todo una puesta en acuerdo con ellos mismos"<sup>20</sup>.

A la vez autora y protagonista, María Isabel Ospina aparece desde la primera secuencia de la película:

*Desde hace seis años que me fui de Colombia, he regresado a Cali una vez al año. La primera vez que volví, encontré la casa casi vacía. Mi mamá y mi hermano ya no vivían ahí. Al año siguiente, mi papá le había alquilado mi cuarto a una joven. Un año después, el novio de ella se instaló en la casa también. Al siguiente año, mi papá estaba otra vez solo. Como sus problemas económicos se habían agravado había dejado de pagar el crédito de la casa. En cualquier momento podían expulsarlo.*

María Isabel compone una trama de retazos discontinuos de distintos viajes y reencuentros con sus personajes, todos miembros de su familia, en Los Ángeles, La Florida, Cali y Toulouse, fabricando la cartografía de una historia personal y familiar a la vez. Estados Unidos, Europa y Colombia son los tres puntos cardinales de ese mapa que termina representando la experiencia contemporánea de los viajes del Sur al Norte, que los miembros de su familia emprendieron, cada uno por razones distintas.

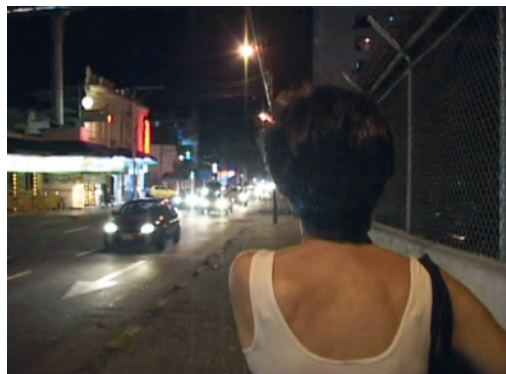


Imagen de **Y estarán todos** (María Isabel Ospina, 2009).



Es el sentimiento de desarraigo y el sufrimiento de saber sus seres amados solos, particularmente sus padres, lo que impulsa a María Isabel a hacer una película acerca de la desintegración familiar a causa del éxodo de sus miembros dispersos en diferentes partes de mundo.

“Esta película es la posibilidad de recrear una casa, sin muros, sin frontera, sin visa ni billetes de avión imposibles de pagar”, escribe la realizadora en su proyecto. La película termina contando la soledad y la situación económicamente precaria de los que se quedan, la incertidumbre de su madre por el futuro y la nostalgia por un tiempo pasado de prosperidad y felicidad compartidas por una grande y verdadera familia.

*Desde hace seis años que me fui de Colombia, he estado esperando el día en que toda la familia esté nuevamente reunida. Pero poco a poco nos alejamos y sé que todos, nunca más vamos a estar. Unos meses después, mi mamá y mi tía Amparo también se van del país, aprovechando una invitación a una peregrinación en España.*

La carga emotiva de la voz de la realizadora deja revelar un dolor profundo, hecho público a través de la película. La intimidad adquiere así el estatuto de cosa pública. Manteniendo la intención de pensar la historia personal en relación con la situación global del país, la realizadora se esfuerza sin embargo por incluir al espectador en su relato.

*En el transcurso de pocos años, los problemas económicos que azotan a Colombia desde hace tanto tiempo se agudizaron en Cali, sorprendiendo a una clase media que hasta entonces no había sido afectada. Como tantas otras, mi familia se desintegró. Los apartamentos que alquila mi mamá son cada vez más pequeños y casi todos sus hermanos y hermanas se fueron del país.*

Imagen de **Y estarán todos**  
(María Isabel Ospina, 2009).



A través de las preguntas que les hace a sus testigos, la realizadora revela su necesidad de conocer la experiencia vivida y sufrida por aquellos que se fueron y aquellos que se quedaron. Los testimonios de sus familiares le permiten cuestionar su propia experiencia de exilio, su nostalgia por un pasado familiar feliz del que solo quedan los buenos recuerdos. **Y estarán todos** conjuga testimonio y autobiografía, dos prácticas discursivas propias de la historia no contada, que prefiere callarse y guardarse secreta.

Además del propósito de mirar su propia historia desde una perspectiva más general, **Y estarán todos** deja entrever la generosidad de la realizadora frente a los miembros de su familia, su deseo de escucharlos y de intercambiar sus experiencias: la abuela, los tíos instalados en Estados Unidos, sus padres, cada uno logra dar a la película lo que difícilmente darían en la vida: pensar y expresar de manera sincera la situación de cada uno, compartir estas experiencias con la realizadora, con quien los lazos afectivos son palpablemente fuertes. El dispositivo cinematográfico logra generar un testimonio y una reflexión que sobrepasan la conversación común y corriente y permite que las personas que se encuentran lejos, la pareja separada, puedan comunicarse más allá de las tensiones reales que puedan existir entre ellos. Para esto, la realizadora opta por el plano frontal que mantiene cierta distancia.

Imagen de **Y estarán todos**  
(María Isabel Ospina, 2009).



María Isabel Ospina está presente en su documental a través de tres formas: su voz en *off*, su presencia detrás de cámara en las conversaciones familiares y su presencia dentro del campo cinematográfico, en tanto personaje objetivo que participa de situaciones grabadas en directo (la espera del año nuevo, por ejemplo), o en situaciones en las que ella es el único personaje presente en el cuadro. En estas últimas, la postura de su cuerpo y su mirada se revelan pensantes, introspectivas. Este modo de enunciación se refuerza con la realización de actos significativos: reunir a su madre con sus hijos -la realizadora y su hermano- en una finca para discutir sobre su futuro, acompañar a su madre en su viaje de peregrinación a España, viaje que representa para ella la posibilidad de quedarse e instalarse afuera del país, etc.

Esta presencia del cuerpo de la realizadora en la imagen, opera a la vez como un proceso de objetivación del personaje-realizador y, desde el punto de vista del espectador, como material significativo que cuestiona los límites de la distancia estética. La imagen de sí mismo actúa como un espejo: verse, mirarse, librarse, revelarse. En este diálogo entre objetividad y subjetividad, la frontera entre lo público y lo íntimo corre el riesgo, por momentos, de volverse porosa y problemática para el espectador.

El dispositivo del cine directo participa, y casi determina, la tonalidad dramática -*el pathos*- de la película: la frontera entre el cine y la vida termina siendo cuestionada. El proceso de identificación creado por este dispositivo nos sitúa en el mismo nivel de cuestionamiento de la realizadora, particularmente en la secuencia de la confrontación con su tía y su madre frente a la decisión de esta última de quedarse en Europa o de regresar a Colombia. En ninguno de los dos lugares existe la promesa de un futuro posible.

### **La reflexión sobre la representaciones fantasmagóricas del Otro**

En la última década la migración de colombianos a Francia está marcada por una renovación generacional importante. La mayoría nació en los años 80, y se mueve en una esfera cultural amplia en la que los diálogos entre proyectos de ficción, documentales y video arte son bastante frecuentes.

Dentro de esta generación nos interesa destacar el trabajo de Laura Huertas Millán, el cual se caracteriza por una reflexión que cuestiona la separación de la historia, en tanto género supuestamente objetivo y científico, y de la ficción, en tanto proceso de subjetivación del material recogido durante la investigación. Las películas de Huertas proponen una mirada personalizada que supera la tercera persona del discurso científico, sin por lo tanto llegar a proponer el “Yo lírico” de las formas de la subjetividad más comunes hoy en día.

La relación de Laura Huertas Millán con Francia empieza en su infancia, cuando vivió dos años en París con sus padres, mientras éstos fueron a especializarse en grabado. Después de haber terminado su bachillerato en el Liceo Francés de Bogotá, regresa a estudiar a Francia en el 2001, con una beca del gobierno francés. Luego de haber pasado por la Escuela de Bellas Artes de París y el Estudio Nacional de Artes Contemporáneas Fresnoy, de Lille, se encuentra realizando actualmente un doctorado

de práctica artística en la Escuela Nacional Superior Rueland y de nuevo en Bellas Artes.

Su trabajo participa de una tendencia contemporánea en la que las distinciones de los géneros documental y ficción tienden a desaparecer o en todo caso son cuestionadas. Se trata de una escritura que se libera del marco tradicional de las convenciones cinematográficas y asume un terreno de experimentación en el cual el video se vuelve un lugar estratégico para pensar y cuestionar la historia y las representaciones fantasmagóricas del Otro, abriéndose a una forma de escritura contemporánea que ella misma llama "ficción etnológica"<sup>21</sup>.

*Supimos que unos policías iban persiguiendo a un hombre. En la esquina el hombre se volteó y le disparó a los policías. Ellos contestaron y siguieron persiguiéndolo y más adelante volvieron a disparar. Justamente en el momento del tiroteo un obrero salió a trabajar y recibió el disparo en la cabeza. Cayó muerto en el andén frente a la tienda. Recibió una herida en la cabeza. La sucesión de hechos que siguió me impresionó mucho.*

Acompañando una *no-imagen*, el negro de la pantalla, una voz de un hombre testimonia una escena de enfrentamiento con la policía, de una violencia inimaginable para un europeo pero común para los colombianos acostumbrados a relatos que sobrepasan los límites de lo posible.

De pronto aparece una imagen: una pared de árboles al fondo, un tronco de un árbol en primer plano, al extremo derecho del cuadro. En una perfecta sincronía visual y sonora, una mujer entra a cuadro, cantando por la derecha y del fondo del plano camina hacia la cámara. Su voz, que escuchamos en un principio en un detrás de plano sonoro, se impone poco a poco a la voz del testigo. Ella se detiene frente a la cámara y, mirándonos frontalmente, continúa su canto:

*Lloro lloro lloro yo  
A pillar l'arroz*

Las letras se repiten y se repiten hasta decir el final fatídico:

*La que lo pilaba  
Ya se acabó  
Lloro yo*

La canción es una versión de *A pillar el arroz*, fandango de bullerengue tradicional del departamento de Bolívar, despojada aquí del tono festivo de los cantadores tradicionales como Eloísa Garcés o Majín Díaz y el octeto Gamerano, entre otros. La voz y las letras repetitivas lloran un dolor que colorean y dejan en segundo plano el testimonio, hasta terminar por borrarlo.

El testimonio del hombre y el canto de la mujer se callan a la vez, dejando escuchar el sonido de los pájaros, mientras el rostro de la mujer, sereno, continúa mirándonos fijamente.

El título del corto, **Sin dejar huella** (2009), parece ir en el sentido contrario a aquel creado por este encuentro de múltiples huellas en un cuadro fijo: testimonio de la violencia, paisaje tropical autóctono, canto tradicional, cuerpo de mujer joven de rasgos mestizos que nos interpela con su mirada. **Sin dejar huella** es la necesidad de evocar en una primera película un país hecho de violencia y a la vez cargado de tradición.

Este primer gesto artístico es cuestionado por la misma realizadora que ve en él el riesgo de caer en la representación estereotipada del país, presente según ella en las obras de los artistas migrantes instalados en el exterior. Laura Huertas Millán se pregunta por la legitimidad de hablar y fabricar un discurso de constatación o de denuncia de la violencia de un país que se ha dejado y se mira desde lejos. En la dislocación generada por la distancia residirá la apuesta de las pe-

<sup>21</sup> Su trabajo ha sido seleccionado tanto en festivales de cine documental como en eventos y manifestaciones de arte contemporáneo.

Imagen de **Sin dejar huella**  
(Laura Huertas Millán, 2009).



lículas de Laura Huertas Millán: crear un lazo entre el presente y la memoria histórica de un territorio, entre lo político y lo existencial.

Si Colombia continúa siendo el centro de sus preocupaciones, la cuestión de la violencia va a ser substituida por aquella sobre los mitos del trópico lejano contruidos desde Europa. Para esta joven realizadora esta problemática resultará más acorde con la experiencia del *entre-dos* y con su propia experiencia de viajera. Colombia se vuelve una serie de fantasmagorías. Su cuestionamiento cambia de perspectiva.

A partir de ese momento Laura se interesa en la identidad misma de los jardines y viveros tropicales contruidos en grandes ciudades francesas como Lille, Lyon y París (este último había servido de locación de **Sin dejar huella**). Manifestación de un pasado colonial, estos lugares son, de hecho, habitados por plantas de las antiguas colonias, réplicas de un universo biológicamente ostentoso. La pregunta por la alteridad y por la representación del Otro encuentra eco en estos espa-

cios. Partiendo de los vínculos entre el cine y la etnología, Laura Huertas cuestionará las ficciones presentes en las representaciones "científicas" de la alteridad.

Esta interrogación se nutre de la lectura de crónicas de viajeros europeos del siglo XVII. De esas lecturas surge un texto narrado en *off*: pastiche literario compuesto de fragmentos de varios textos, apropiados, adaptados o simplemente transcritos, que guardan la forma de sus originales. "Me encontraba en un Nuevo Mundo, lejos de todo trato con seres humanos, en un laberinto de lagos, de ríos y de canales, que penetran por todas partes una selva inmensa, que solamente ellos vuelven accesible."

Una voz masculina y grave narra la experiencia del viajero explorador y descubridor de un mundo nuevo<sup>22</sup>. El relato se estructura en tres partes: "Del descubrimiento de una tierra poblada de árboles y pastos y otras cosas singulares", "De la conformación, de las costumbres y de la extraña manera de vivir de los salvajes", "De la variedad de los pájaros de América, todos diferentes de los nuestros: los grandes murciélagos junto con otros extraños

<sup>22</sup> Libremente adaptado de "Voyage sur l'Amazone", de Charles de la Condamine, «Nus féroces et Anthropophages» de Hans Stadens, «Histoire véridique de la Conquête de la Nouvelle Espagne», de Bernal Díaz del Castillo, «Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dit Amérique», de Jean de Léry, y «La mission d'Ibiapaba», de Père Antonio Vieira.

parásitos de ese país". Como una versión contemporánea de la película de Herzog, **Viaje en tierra otrora Contada** (2011), propone una deconstrucción de esa polifonía que constituye el gran relato occidental sobre el hombre salvaje de América. El viajero encuentra en el Otro, insensibilidad, carácter salvaje y falta de progreso.

*Antes de proseguir, debería decir unas palabras sobre el genio y el carácter de estos salvajes.*

*La insensibilidad es la base de su carácter...Carecen de términos para expresar las ideas abstractas y universales, prueba evidente de la falta de progreso que han tenido las mentes de estos pueblos.*

**Viaje en tierra otrora contada** (película de 22 minutos producida por el Fresnoy)<sup>23</sup>, construye una especie de mundo imaginario plásticamente contemporáneo pero situado en un tiempo pasado -el del Descubrimiento del Otro-, y en un espacio "artificial" y "falso", réplica de las majestuosas selvas tropicales del Nuevo Mundo (grabada en la sierra ecuatorial del Jardín de Plantas de la ciudad de Lille). A partir de materiales heterogéneos cuyo encuentro configura un objeto filmico contemporáneo y complejo, la película piensa e interroga el pastiche mismo que constituyen estos lugares simbólicos de una época colonial. Transposición de un vivero tropical en concreto, el edificio es filmado en un largo plano fijo y luego en un minucioso travelling que recorre el techo húmedo hasta disolverse en el verde del trópico. El primerísimo primer plano crea la sensación de una superficie viva, orgánica.

La cámara continúa su recorrido por hojas de plantas de diversas formas y tonalidades del verde. La noche avanza y surgen figuras misteriosas. Primero un cuerpo humano, camuflado, joven y andrógino, la Amazona, representada como un hombre/mujer vestido(a) con ropa militar, caminando lentamente sobre una figura hexagonal hasta ponerse frente a la cámara, en primer plano,

mirando fijamente al objetivo. En medio de la vegetación, un elemento extraño, entre monstruo y animal, luego un pájaro, figura híbrida, hombre y animal a la vez, se presenta frente a la cámara abriendo sus enormes alas.

La representación del Otro, humanos, plantas y animales, visiones absolutamente nuevas, abren la perspectiva a un cuento "filosófico" sobre el colonialismo y la exterminación de las poblaciones nativas, expresa la directora. Deconstrucción y transformación de un relato etnológico fundador del mito del Nuevo Mundo, **Viaje en tierra otrora contada** es un "pastiche", a la vez citación neutra del mito -sin comentario, sin ironía-, y cuestionamiento filosófico sobre la alteridad y la representación científica del Otro: Si "el saber etnológico tiende a hacer desaparecer no solo las condiciones prácticas de la enunciación, sino también a los autores de los enunciados", escribe Géneviève Bolleme, en *La raison graphique*, neutralizando la mirada a través del lenguaje que a la vez neutraliza la mirada, la ficción etnológica libera el *self*, negado, escindido, borrado por la retórica clásica, como la llama Rosaldo, y abre el texto antes cerrado y fijado en un punto de vista único y absoluto a la imaginación.

**Acuador**<sup>24</sup>, producido también por el Fresnoy, es su tercera película (2012). Nombre ligeramente imaginario de un país real o ficticio situado en el área ecuatorial, entre el Ecuador real de América del Sur y el Ecuador de los mitos del descubrimiento. Aquí, la reflexión sobre el viaje cambia de perspectiva, de espacio cultural. Del falso universo tropical construido en una ciudad moderna, pasamos al modernismo "artificial" construido en el trópico. La fantasmagoría se reinvierte. Tres edificios existen, literalmente, palpantes, insertados en un paisaje amazónico auténticamente tropical. Se trata de tres construcciones representativas de la dicha arquitectura brutalista de los años 70, caracterizada por geometrías angulares y repetitivas, propias de los edificios que hospedan los viveros tropicales en

<sup>23</sup> Este corto ha sido presentado, entre otros, en el FID Marsella 2012, en los Rencontres Internationales Paris-Berlin 2011, en el museo LAM Villeneuve d'Asq, en el MAMBO de Bogotá, en la Maison d'Amérique Latine en Paris...

<sup>24</sup> Este trabajo ha hecho parte de la competición internacional del festival 25 FPS en Croacia, hará parte de la competencia del FIFE 2013 y ya está programado en algunos eventos de arte contemporáneo (Printemps de Septembre à Toulouse, 2012, Saison Vidéo 2013...).

las ciudades del viejo mundo, de construcciones de la “cósmica comunista soviética” y de la modernidad arquitectónica con aires futuristas, desarrollada entre otras por el brasileño Oscar Niemeyer en Brasilia.

El encuentro de lo real -el río, la vegetación, la población- y lo imaginario -los edificios modernistas-técnicamente posible gracias a la 3D, plantea un cuestionamiento sobre otros encuentros: lo propio y lo ajeno, lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad. La voz en *off* de la realizadora al principio de la película interpreta un pasaje del texto de José Asunción Silva, *De sobre-mesa*, en el que el personaje José Fernández (Alter ego de la realizadora) narra su experiencia de viaje cuando abandona Latinoamérica para probar suerte en Europa.

**Aequador** es en este sentido un objeto que plantea reflexiones de tipo formal y plástico, pero también de tipo cultural, etnológico y político, y esto a través de varios procedimientos. Por un lado, la composición de un paisaje a partir de elementos heterogéneos: la modernidad futurista en un paisaje natural. El encuadre o campo fílmico, frontal, es habitado por un río, flujo permanente de aguas frondosas, y, detrás de campo, un edificio imponente. Naturaleza viva y artificio coexisten sin por lo tanto interactuar. Por otro lado, esa forma, asociada al tiempo, a la duración del plano, a los sonidos, deja emerger un cuestionamiento semántico: embarcación en primer plano, edificio en forma de platillo volador detrás de plano, una pregunta por la interacción y los paralelismos entre presente y futuro, mundo real y mundo imaginario. Finalmente, la presencia de estas construcciones imponentes y extranjerías, representa la sumisión del territorio autóctono a un poder extremo, metáfora de un pasado colonial y alegoría de un presente que el poder ha sumido en el silencio. “Este proyecto, escribe la realizadora en el texto de presentación de Aequador, evoca las utopías progresistas conservadoras y los programas modernistas de ‘civilización’ en las selvas de América Latina”.

La convergencia de varios registros no es solamente visual sino también sonora: una composición hecha de ruidos y sonidos de la naturaleza, de música experimental con aire de ciencia ficción y de música concreta, generan un ambiente grave, denso.

El tiempo constituye para Laura Huertas el elemento clave de su propuesta estética. La duración de cada cuadro, el movimiento lento y minucioso de la cámara que recorre en primer plano los detalles de la vegetación, el rigor y la minucia en la construcción plástica de la imagen, el gesto lento y preciso de los personajes, construyen juntos una atmósfera grave, densa, e imponen al espectador un tiempo de observación y cuestionamiento. La tensión producida por la duración del plano fijo, la lentitud del movimiento, la cercanía de las texturas de organismos vivos y la exhaustividad del sonido, igualmente denso y heterogéneo, dan lugar a objetos fílmicos, reflexivos y sensoriales a la vez. Sus películas revelan una herencia cultural múltiple, generando nuevas formas, fruto de desplazamientos y de traslados inéditos, que cuestionan a la vez las formas más comunes de representación de lo real hasta renovar el régimen mismo de lo visible. Huertas difumina su relación con lo real para situarse finalmente del lado de la ficción. Su conciencia y manejo de la función poética del material narrativo y plástico la llevan a una voluntad de abstracción.

## Epílogo

La perspectiva del *entre-dos* nos permite reconocer el hecho de que la realidad se construye desde el lugar que cada uno ocupa en el mundo. Más que la realidad, se trata de fenómenos de realidad que a la vez que poseen rasgos individuales son atravesados por lógicas sociales, históricas y culturales.

La diáspora de colombianos ha terminado por generar un fenómeno inédito inscrito dentro de la cinematografía nacional, que representa el cuestionamiento de la idea o de la noción misma de “nacional”. Más allá de la



Imagen de **Ecuador** (Laura Huertas Millán, 2012).

circulación de las películas en el extranjero -dimensión conocida también por los cineastas que viven en el país y que son reconocidos en festivales internacionales-, el cine del *entre-dos* propone un movimiento doble: Por un lado, abre las fronteras de lo nacional a un espacio transnacional y cosmopolita hecho de cuestionamientos propios de la experiencia del exilio. Por otro lado, permite a los realizadores (en nuestro caso a las realizadoras) una especie de retorno imaginario, cargado de preguntas identitarias a la vez políticas y existenciales.

El lugar de enunciación del cine colombiano desborda cada vez más una asignación geográfica estricta. La escritura desde "adentro" ha dejado de ser una condición necesaria para hablar de lo "nacional". El exilio y la experiencia del desplazamiento al extranjero se han ido imponiendo como lugares desde los cuales se mira y se reescribe un fragmento de la historia y de la memoria del país de origen. El caso de estas realizadoras es un

ejemplo de dicha situación inédita en la historia del cine colombiano. Sus trayectorias muestran que el carácter "nacional" de esta historia se abre a otra perspectiva, aquella de lo "transnacional". Lo "colombiano" ya no hace solamente referencia a un espacio geográfico y culturalmente fijo, sino a una identidad en construcción que se reinventa desde espacios transfronterizos.

Resulta difícil construir las pasarelas entre estas directoras, ya que cada una trabaja sobre temas y preocupaciones bastante personales. Para cada una de ellas el país imaginario es indudablemente distinto. Cada trabajo representa un viaje nuevo: del país explícitamente político de Catalina Villar, al universo familiar e íntimo de María Isabel Ospina, y de éstos al universo, a la vez ficticio e histórico, de Laura Huertas Millán. No se trata entonces de hacer comparaciones ociosas, sino de poner en relación experiencias que constituyen en sí mismas una parte de la historia del cine colombiano de la diáspora, si así lo podemos llamar.

## Bibliografía

- Achugar, Hugo (1995). "Historias paralelas/vidas ejemplares: La historia y la voz del otro", en *Revista de Investigaciones literarias*, Año 3, n° 5, Caracas, enero-junio, p. 210.
- Cortázar, Julio (1995). *Rayuela*, Medellín, Editions Drake.
- Dieutre, Vincent (2003). "Abécédaire pour un Tiers-Cinéma", in *lettre du cinéma*, n° 21, Janvier – février – mars, p. 75 – 85.
- García Canclini, Néstor (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós.
- Gruzinski, Serge (1999). *La pensée métisse*, París, Fayard.
- Le Blanc, Gérard (1999). "L'auteur face à la commande", in *La revue Documentaire*, n° 14, 1er trimestre, p. 17 – 28.
- Lioult, Jean-Luc (2008). *Des mouvants indices du monde. Documentaire, traces, aléas*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 57.
- Maury, Corinne (2005). "Poétique de l'absence. Le cinéma autobiographique de Naomi Kawase", in *Collection Théories, numéro 4, L'ombre, le double*, Editions Aleph, p. 259 - 277.
- Rueda, Amanda (2009). "Carmen Castillo y Catalina Villar: el *entre-dos* del lugar de enunciación de lo «latinoamericano», publicado en la revista *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien*, n° 92, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 71 – 89. Villar, Catalina (2004). "Aprender a mirar", en revista *Cinemas d'Amérique latine*, n° 12, p. 174. A propósito de los Talleres Varan que Catalina realiza en Colombia en el año 2000 y a partir de los cuales integra el equipo de Varan en París.

## DOCUMENTALES Y OTRAS OBRAS AUDIOVISUALES REALIZADAS EN COLOMBIA POR FRANCESES Y COLOMBIANOS DESDE FRANCIA

Por Sergio Becerra

### CAMILO TORRES

1965- 25 min. Blanco y negro. 16 mm. **Dirección-Montaje:** Jean-Pierre Sergent y Bruno Muel. **Productor:** Dovidis. **Fotografía:** B. Muel. **Sinopsis:** Acontecer político del ex Capollán de la Universidad Nacional de Colombia, profesor de la Facultad de Sociología del Alma Mâter. Son los tiempos del "Frente Unido" y de la acción política de masas. Última entrevista antes de su partida para integrar el ELN.

### RIOCHQUITO

1965- 16 min. Blanco y negro. 16 mm. **Dirección-Montaje:** J.-P. Sergent y B. Muel. **Productor:** Dovidis. **Fotografía:** B. Muel. **Sinopsis:** Crónica de la batalla de Riochiquito, a pocos días de la Operación Marquetalia. Entrevista con los fundadores de las FARC Manuel Marulanda Vélez, Jacobo Arenas y Ciro Trujillo. Tomas de movilización de las columnas y de la vida guerrillera. [Existe una versión en francés y una en español].

### VISA DE LONG SÉJOUR

1983- 80 min. Color. 16 mm. **Dirección:** Carlos Marciales. **Fotografía-Cámara:** F. Vélez, J. Salcedo. **Sonido:** C. Galindo. **Montaje:** A. de la Pava. **Productor:** Cine Kalima. **Sinopsis:** Vida de los colombianos en París, a través de varias entrevistas.

### PARÍS ES LINDO

1987- 25 min. Color. 16 mm. **Dirección y Guión:** Francisco Norden. **Fotografía:** J. Arlaud y M. González. **Sonido:** H. García Vera Y J.M. Tapias. **Montaje:** J.M. Tapias. **Productor:** FOCINE. **Sinopsis:** Drama de las mulas humanas en las cárceles de París, Roma y Madrid.

### SALSA OPUS 2: COLOMBIE, UN PAYS TROPICAL

1991- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Yves Billon. **Producción:** La Sept/Les Films du Village. **Sinopsis:** Continuación de la saga de 5 capítulos por los orígenes de la salsa, tanto en el caribe como el litoral pacífico, a través de sus grandes exponentes e influencias locales.



#### À QUI PROFITE LA COCAINE? I y II

1992- 52 min. Color. Umatic 3/4. **Dirección:** Mylène Sauloy. **Producción:** France 2 (FR2). **Síntesis:** Exploración de los elementos económicos y geopolíticos que alimentan la producción de droga en Colombia, y sus mayores beneficiarios. Trabajo previo al libro del mismo nombre publicado por la Editorial Tercer Mundo en 1994.

#### CARLITOS MEDELLÍN

1994. 75 min. Color. Video Digital. **Dirección:** Jean-Stéphane Sauvaire. **Producción:** Killers Film. **Productor:** N. Daguet. **Música:** L. A. Posada. **Montaje:** L. Beaulieu, F. Quinquéré, J. S. Sauvaire. **Síntesis:** Crónica de la dura vida de un adolescente de la ciudad de Medellín, desde un punto de vista particularmente europeo, lleno de prejuicios y estereotipos.

#### LA ROUTE DE BOLIVAR: PROFIL D'UN CONTINENT

1993- 55 min. (2 capítulos) Color/Blanco y negro. Umatic 3/4. **Dirección y Guión:** Francisco Norden. **Producción:** FR3/Mallia Films/Procinor. **Síntesis:** Historia de una leyenda. Bolívar y su lucha permiten trazar la historia de América Latina desde la campaña libertadora hasta nuestros días.

#### OÙ CHANTENT LES ACCORDÉONS : LA ROUTE DU VALLENATO

1995- **Dirección:** Lizette Lemoine. **Producción:** La Huit/Telecaribe. **Síntesis:** Viaje musical por las sabanas del interior del Caribe, por la obra de maestros como Francisco "Pacho" Rada, o Manuel Rada.

#### LLORO YO. LA COMPLAINTÉ DU BULLERENGUE

1997- 26 min. Color. Betacam SP. **Dirección:** Lizette Lemoine. **Producción:** La Huit Productions. **Síntesis:** Petrona Martínez, gran cantadora popular del Caribe colombiano, ha vivido largos años recogiendo arena del río que pasa por su pueblo. El dolor que le produce el asesinato de su hijo, músico también, la hace entrar en un profundo duelo. Pero una visita a Cartagena hará que ese dolor se convierta en canto nuevamente.

#### ANTANAS MOCKUS

1998- 26 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Aubin Hellot, y L. Lemoine. **Productor:** Y. Billon. **Producción:** Canal A/INA/Les Films du Village. **Sonido:** L. Lemoine. **Montaje:** A. Hellot y J. Peyrebonne. **Síntesis:** Retrato del alcalde de Bogotá, y los cambios que trajo a las prácticas políticas del momento.

#### LOS REYES CRIOLLOS DE LA CHAMPETA

1998- 26 min. Color. Video Hi-8. **Dirección, Cámara y Guión:** Lucas Silva. **Productor:** La Huit Productions. **Síntesis:** Nacimiento del género de música popular en Cartagena y San Basilio de Palenque, mezcla de ritmos caribeños y de música africana, narrada por sus protagonistas.

#### ¡GAITÁN SÍ!

1998- 54 min. Color/Blanco y negro. Video. **Dirección y Guión:** María Valencia. **Producción:** Mincultura/Instituto Colparticipar/10 Production/Images Plus/CNC. **Fotografía:** C. Sánchez, R. Lalinde, J.A. Nieto. **Montaje:** N. Doyard. **Síntesis:** Reflexión histórica y homenaje al líder popular, a los cincuenta años de su asesinato.

#### DIARIOS DE MEDELLÍN

1999- 52 min. Color. Video. **Dirección y Guión:** Catalina Villar. **Productor:** J. Bidou. **Producción:** JBA Production/Entre Chien et Loup/La Sept-ARTE/Perifilms. **IMAGEN:** C. Sánchez. **Sonido:** C. Salazar. **Síntesis:** La vida de los habitantes del barrio Santo Domingo Sabio, uno de los lugares más violentos de las comunas de Medellín, a través de las cartas y diarios de los estudiantes del colegio local.

#### TOTÓ LA MOMPOSINA: UNA VOZ PARA COLOMBIA

1999- 52 min. Color. Video. **Dirección y Guión:** Catalina Villar. **Productor:** G. Pont, G. Lacroix, N. Rodríguez, J.E. Botero. **Producción:** Mincultura/Morgane Productions/La Sept-ARTE/Image Ressource/CNC. **Fotografía:** C. Sánchez, B. Romiguère. **Montaje:** C. Ryder. **Síntesis:** Viaje musical por el río Magdalena y sus ritmos, a través la obra de esta gran cantadora popular.

#### GGM, LA ESCRITURA EMBRUJADA

1999- 52 min. Color/Blanco y negro. Video. **Dirección y Guión:** Yves Billon, Mauricio Martínez. **Producción:** Les films du Village/France 3/ABC Nuevos Proyectos/Filmgo/RAI/RAI Sat/Canal 22/TVE/Mincultura. **Fotografía:** Y. Billon, J.P. Polo. **Sonido:** C. Salazar. **Montaje:** N. Agostini, S. Chappedlaine, J. Condé. **Síntesis:** "Narra cómo la cultura popular y las historias de las Guerras Civiles contadas por su abuelo marcaron la vida del Nobel, lo que se refleja en sus primeros escritos. GGM habla también de sus libros más leídos, y de la escritura de sus memorias para 'desembujarse' de sí mismo." [FPFC].

#### 50 AÑOS DE MONTE

1999- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección:** Y. Billon, Pablo Alejandro. **Productor:** Y. Billon. **Producción:** Cityzen TV/Les Films du Village/Odissée. **Sonido:** P. Alejandro. **Montaje:** A. Wagner de Reina. **Síntesis:** Recuento histórico de las causas del conflicto armado en Colombia, origen y evolución histórica de las FARC y otros movimientos, a inicios de las negociaciones de San Vicente del Caguán.

#### LE BUSINESS DU KIDNAPPING

1999- 26 min. Color. Betacam Digital. **Dirección:** David André y Mylène Sauloy. **Producción:** Capa/France 2 (FR2). **Síntesis:** Recuento de la práctica del secuestro en Colombia, como práctica delincidental, o como expresión del conflicto armado.

#### Ô TROUBLE

1999- 10 min. Color. 35 mm. Ficción/Comedia. **Dirección y Guión:** Sylvia Calle. **Productor:** N. Brevière. **Producción:** Local Films. **Fotografía:** V. Le Guron. **Sonido:** J.P. Guirado. **Montaje:** M. Braux, D. Maroger. **Intérpretes:** Florence Loiret, Danièle Arditi, Samuel Dupuis, Loïc Even, Raphael Beauville. **Síntesis:** Inés comparte un apartamento con Laura. Todo iría de maravilla sino fuera porque Inés está perdidamente enamorada de su compañera de habitación. De los sueños a los corazones rotos.

#### LOS HIJOS DE BENKOS

2000- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Lucas Silva. **Producción:** Zarafa Films. **Síntesis:** Cultura y resistencia de la población afro-caribeña de San Basilio, descendiente de palenqueros, a través de sus música y su creatividad.

#### LAS CASTAÑUELAS DE NÔTRE-DAME

2001- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Diego García Moreno. **Productor:** Y. Laffont L. **Producción:** Lamaraca Producciones/Pathé Doc/GNT. **Fotografía:** S. García Moreno, J. Reynes. **Sonido:** C.E. Lopera, G. Barrault. **Síntesis:** Vida y sueños de Jairo Tobón, colombiano, sacristán de la catedral de Nôtre-Dame de París por 20 años.

#### "JE SUIS UNIQUE"- FERNANDO BOTERO

2001- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Mauricio Martínez. **Productor:** Y. Billon. **Producción:** C9 TV/Les Films du Village. **Síntesis:** Semblanza biográfica de la obra del artista colombiano, y su muy particular universo pictórico, de fama universal.

#### LA SANGRE DE LA TIERRA

2001- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Ana Vivas. **Producción:** Cityzen TV/Les Films du Village. **Síntesis:** Resistencia, movilización y lucha de la nación indígena UWVA, ante el anuncio de la multinacional petrolera norteamericana OXY del inicio de explotación y explotación en sus territorios sagrados.

#### 9 DE ABRIL 1948

2001- 57 min. Color/blanco y negro. Video. **Dirección:** María Valencia. **Producción:** Instituto Participar/Gobernación de Cundinamarca/Mincultura/Cityzen TV. **Fotografía:** A. Márquez, C. Tobón. **Cámara:** O. Bernal, R. Lalinde, C. Sánchez. **Sonido:** A. Peralta, G. Umaña. **Montaje:** M. Aycaguère. **Síntesis:** Segundo trabajo de la trilogía sobre el político y líder popular Jorge Eliécer Gaitán, centrado en las circunstancias de su asesinato, que desataría la ira popular del "Bogotazo".

#### FEMMES GUÉRRILLEROS

2002- **Dirección:** Jean-François Boyer. **Producción:** ARTE GEIE/Sur Productions. **Síntesis:** Semblanza de varias mujeres en las filas de las FARC, desde combatientes rasas, hasta comandantes de frente, describiendo las condiciones de su vida cotidiana.

#### PACÍFICO

2002- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección:** Aubin Hellot, Lizette Lemoine. **Producción:** 5 Continents/5ème Planète. **Síntesis:** Exploración de la cultura, la cosmovisión y el entorno geográfico de la población afro-colombiana del Pacífico, a través de su música.

#### FRIIDA KAHLO: ENTRE EXTASIS Y DOLOR

2002- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Ana Vivas, Rodrigo Castaño. **Producción:** Y. Billon. **Productor:** C9 TV/Once TV/Les Film du Village/Rodar y Rodar. **Síntesis:** Retrato de la obra y vida de la gran artista plástica mexicana, e influencias en su país.

#### CIRCO PARA TODOS

2003- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección:** Amanda Rueda, Eduardo Merino. **Producción:** Cannes TV/Les Films du Village. **Sonido:** C. Salazar. **Montaje:** M. Aycaguer. **Síntesis:** Crónica de una pequeña compañía circense en la región del Valle y del Pacífico colombiano.

#### L'ÂGE DE RAISON

2003- 20 min. Color. 35 mm. Ficción/Comedia. **Dirección y Guión:** Sylvia Calle, Aurette Leroy. **Productor:** M. Poylo, G. Sacuto. **Producción:** TS Productions. **Fotografía:** P. Poucet. **Sonido:** J.P. Guirado. **Montaje:** C. Nowak. **Intérpretes:** Marc Sadupe, Xavier de Guillebon, Graziella Delerme, Léa Bazière, Violeta Ferrer, Francine Olivier. **Sinopsis:** Una joven española regresa a su país. Lleva tres pasajeros más: su novio, la exmujer de este, y su hija de 7 años. Entre tensión y emoción, cada cual busca su lugar y un nuevo equilibrio familiar.

#### BIENVENIDOS A COLOMBIA

2003- 65 min. Color. Video. **Dirección:** Catalina Villar. **Productor:** C. Bizern, S. Amaya. **Fotografía:** C. Sánchez, W. Quintero. **Sonido:** C. Salazar, E. Angulo, C. Flórez. **Sinopsis:** Análisis, e interrogación, sobre las complejidades de este país, más de 30 años después del famoso documental de F. Norden Se llamaría Colombia (1970).

#### MI VIDA EN UNA MALETA

2004- 54 min. Color. DV Cam. **Dirección, Guión y Fotografía:** Sylvia Calle. **Productor:** M. Poylo. **Producción:** TS Productions. **Sonido:** S. Newman, J.M. Schick. **Montaje:** C. Rascon. **Sinopsis:** ¿Qué se lleva uno en la maleta cuando se va? Diálogos íntimos con migrantes colombianos instalados en Nueva York.

#### LES ANGES FOUS DE LA LÍNEA 5

2004- **Dirección:** Joanna Michna. **Producción:** ARTE. **Sinopsis:** Adolescentes arriesgan su vida todos los días en el Alto de la Línea en carros de balineras, que pasan por debajo de tractomulas, ganan unos cuantos pesos con la muerte a bordo.

#### COLOMBIE: L'INDUSTRIE DE L'ENLÈVEMENT

2004- 26 min. Color. Video. **Dirección:** N. Suárez, Thomas Sady, Mathias Lavergne. **Producción:** ARTE GEIE/VM Group. **Sinopsis:** Luego del secuestro de Ingrid Betancourt en 2002, Francia se cuestiona sobre las dimensiones y razones del fenómeno del secuestro.

#### COLOMBIE: UN PEUPLE DE DÉPLACÉS

2004- 26 min. Color. Video. **Dirección:** Marco Berger. **Producción:** ARTE GEIE. **Sinopsis:** Exploración de las razones históricas del desplazamiento de la población civil víctima del conflicto armado en Colombia, y las dimensiones de catástrofe humanitaria que ha adquirido.

#### COLOMBIE: ENTRE GUERRE CIVILE ET SIDA

2005- 26 min. Color. Video. **Dirección:** Marco Berger. **Producción:** ARTE GEIE/Paramo Pictures. **Sinopsis:** Semblanza de un barrio marginal de Medellín, entre desempleo y prostitución. José Peña crea una asociación para evitar el SIDA en un entorno complejo.

#### INVÉNTAME UN PAÍS

2005- 58 min. Color. Video. **Dirección y Guión:** Catalina Villar. **Sinopsis:** La directora hace una película con un grupo de niños extranjeros que aprenden a vivir en el exilio en Francia; un cortometraje de ficción cuyo proceso de elaboración se documenta aquí. Este taller de cine sirve como medio para que los niños evoquen sus recuerdos y hablen sobre racismo o religión, entre otras cuestiones.

#### ESPACES INTIMES

2006- 25 min. Color. Video Digital. **Dirección, Guión, Producción, Cámara, Montaje:** Natalia Rodríguez. **Sinopsis:** Documental realizado en una agencia de planificación familiar en Francia, donde se explora el tema de la sexualidad y el uso de métodos anticonceptivos en adolescentes, en su mayoría inmigrantes.

#### SUIS-MOI...EN COLOMBIE

2006- 25 min. Color. Video. **Dirección:** Mark Galloway. **Producción:** ARTE F. **Sinopsis:** Niños nacidos en Gran Bretaña viajan por primera vez al país de origen de sus padres.

#### COLOMBIE: LES OTAGES OUBLIÉS

2006- 25 min. Color. Video. **Dirección:** Ibar Aibar. **Producción:** ARTE GEIE/In Visu. **Sinopsis:** Reportaje dedicado a las familias de los secuestrados no mediatizados, especialmente aquellos en poder de las FARC.

#### HARTOS EVOS AQUÍ HAY

2007- 52 min. Color. Video Digital. **Dirección, Guión, Fotografía y Montaje:** Héctor Ulloque y Manuel Ruiz. **Producción:** Medio de Contención. **Sinopsis:** Entrevista al líder social y político boliviano Evo Morales, durante la campaña presidencial, antes de su triunfo, en la región del Chapare, de la que es originario, entre líderes comunitarias, procesos de organización, y arraigo e identidad alrededor de la hoja de coca, su cultura y su cultivo, frente a la "guerra contra las drogas" llevada a cabo por Estados Unidos.

#### LA TÉLÉVISION DES COLOMBIENS

2007- 25 min. Color. Vídeo. **Dirección:** Luis Delgado. **Producción:** ARTE. **Síntesis:** Parte de la serie « Todas las televisiones del mundo », exploración sobre los formatos más representativos de la televisión colombiana, desde los programas de investigación y denuncia, hasta la exportación mundial de las telenovelas.

#### TOUS LES HABITS DU MONDE : LA COLOMBIE

2007- 25 min. Color. Vídeo. **Dirección:** Luis Delgado. **Producción:** ARTE F. **Síntesis:** Parte de la serie "todos los vestidos del mundo", presenta las prendas más representativas de las tradiciones regionales colombianas, lo estrambótico de la cultura traqueta, las tendencias urbanas, o la identidad indígena.

#### COLOMBIE, LE MANÈGE ENCHANTÉ

2007- 26 min. Color. Vídeo. **Dirección:** Stefan Richts. **Producción:** ARTE. **Síntesis:** Parte de la serie 360° GEO, en un paraje rural de los Andes colombianos, en el departamento del Cauca, donde César Romolléroux, propietario de unos juegos mecánicos ambulantes, instala durante algunos días su atracción.

#### COMO TODO EL MUNDO

2007- 27 min. Color. 35 mm. Drama. **Dirección:** Franco Lolli. **Guión:** F. Lolli, V. Legeay. **Productor:** M. Lebeque, D. L. Caicedo. **Producción:** FEMIS. **Fotografía:** S. Hestin. **Sonido:** M. Perrot, M. Descamps. **Interpretes:** Santiago Porras, Marcela Valencia, Luis Fernando García, Daniel Gómez, Felipe Guerra, Pablo guerra, Miguel León, Daniela Trujillo, Sarah Malagón, Ana Malagón. **Síntesis:** "Pablo, 16 años, vive solo con su madre. En casa, la situación económica se agrava cada día más. Mientras que su madre trata de adaptarse, él intenta seguir viviendo como antes." [Proimágenes Colombia].

#### COLOMBIE: LA FIN DES FARC?

2007- 43 min. Color. Vídeo. **Dirección:** Redacción ARTE-Réportages. **Producción:** ARTE. **Síntesis:** En la Uribe, Meta, seguimiento de la instalación del batallón militar encargado de la lucha contra-guerrillera, en medio de uno de los bastiones históricos de las FARC.

#### COLOMBIE : DU CRIME À LA FOI

2008- 43 min. Color. Vídeo. **Dirección:** Thomas Dandois, Mathieu Mouraud y Sébastien Camicas. **Producción:** ARTE GEIE/Camicas Productions. **Síntesis:** Semblanza de Jorge, asesino y ex gatillero de un grupo del narcotráfico, que se convirtió en pastor evangélico, y divulga su mensaje en las calles de un barrio marginado de Cali.

#### DÉRIVE

2008- 90 min. Color. Vídeo HD/35 mm. Drama. **Dirección y Guión:** Jacques Toulemonde. **Interpretes:** Bruno Clairefond, Anne Werner, Olivier Marois. **Síntesis:** Leo, joven perdido en la soledad y el alcoholismo, termina teniendo una relación sentimental con la pareja de su mejor amigo.

#### SIN DEJAR HUELLA

2009- 2 min. 50. Color. Vídeo. Experimental. **Dirección, Guión, Fotografía y Montaje:** Laura Huertas Millán. **Síntesis:** Una voz nos cuenta la muerte de un obrero asesinado accidentalmente en la calle. Los vecinos limpiaron toda huella de lo ocurrido antes que cualquier ayuda llegara.

#### Y ESTARÁN TODOS...

2009- 25 min. Color. Vídeo. **Dirección y Guión:** María Isabel Ospina. **Producción:** Université Toulouse II- Le Mirail. **Síntesis:** Autora y protagonista, M.I. Ospina "trata de la necesidad de comprender la desaparición de su casa familiar en Cali poco después de que abandonara el país, a causa de la crisis económica y afectiva de su propia familia." [Amanda Rueda].

#### COLOMBIE: LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA

2009- 43 min. Color. Vídeo. **Dirección:** Eric Wastiaux. **Producción:** ARTE F. **Síntesis:** Parte de la serie « Las montañas del mundo », descripción de las montañas tutelares del Caribe, la ancestralidad y sabiduría de sus pobladores, el conflicto por la tierra, la llegada de la explotación no tradicional de la coca, y el increíble sistema geográfico que las compone.

#### JAMAIS SANS MA JEEP

2009- 53 min. Color. Vídeo. **Dirección:** Stefan Richts. **Producción:** ARTE. **Síntesis:** Parte de la serie "360° GEO", nos lleva a Calarcá, Quindío, donde Johana es taxista en zonas urbanas y rurales en un viejo y tradicional Willy's. Los famosos jipaos desafían la geografía de la región y las leyes de la gravedad pues, estas viejas carrocerías cargan absolutamente de todo.

#### COLOMBIE: LES CHIRURGIENS DE MEDELLÍN

2009- **Dirección:** Marco Berger. **Producción:** ARTE. **Síntesis:** En el Hospital Pablo Tobón de Medellín los heridos desfilan sin cesar. Sus cirujanos tienen fama mundial en el tratamiento ortopédico de heridas causadas por explosivos.

#### COLOMBIE: ESCOBAR AU SERVICE DU TOURISME

2009- 43 min. Color. Video. **Dirección:** Marco Berger. **Producción:** ARTE GEIE. **Síntesis:** Paquetes turísticos, recorridos por los sitios emblemáticos, camisetas, el reencache del capo del narcotráfico es infinito en su ciudad natal.

#### MEANDROS

2009- 80 min. Color. Video Digital. **Dirección, Guión y Fotografía:** Héctor Ulloque y Manuel Ruiz. **Producción:** Medio de Contención. **Síntesis:** Llegamos desde el aire a la región del Guaviare viendo claramente las consecuencias de la depredación de los sistemas naturales por parte del cultivo intensivo de coca. En zona de frontera agrícola, los colonos campesinos sobreviven entre la selva, en medio del conflicto armado, el abandono estatal y la cultura de la violencia.

#### EL HOMBRE DE LAS SERPIENTES

2010- 85 min. Color. Video HD. **Dirección, Guión y Fotografía:** Eric Flandin. **Producción:** Recco Films/TS Productions. **Montaje:** E. Mandirola, D. Loiseau. **Síntesis:** Franz Flores, especialista colombiano en conservación de especies, logra atravesar las zonas más álgidas del conflicto armado, gracias a su bus serpentario y a las serpientes que utiliza como pasaporte y "laisser-passer".

#### NORTE Y SUR

2010- 52 min. Color. Video Digital. **Dirección, Guión y Fotografía:** Liliana Díaz Castillo. **Síntesis:** Exploración de las diferencias sociales en dos lugares opuestos de Bogotá, a través de dos adolescentes y sus fiestas de quince años.

#### COLOMBIE: LES OTAGES DU PRÉSIDENT

2010- 52 min. Color. Betacam Digital. **Dirección y Guión:** Mylène Sauloy. **Producción:** FIPA. **Síntesis:** Entrevista con guerrilleros de las FARC presos en cárceles colombianas, adentrando en las razones de la práctica del secuestro como herramienta política.

#### IMPUNITY

2010- 58/ 85 min. Color. Video Digital. **Dirección y Guión:** Juan José Lozano y Hollman Morris. **Productor:** I. Gattiker, M. Immer. **Producción:** Intermezzo Films/Dolce Vitta Films. IMAGEN: S. Mejía, H. Hassan, D. Barajas, A. Restrepo. **Sonido:** C. Ibañez. **Montaje:** A. Acosta. **Síntesis:** Radiografía y denuncia de 8 años de abierta connivencia entre el paramilitarismo en todas sus formas y el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, con énfasis en las víctimas civiles del conflicto.

#### COLOMBIE: DES LIVRES CONTRE LA VIOLENCE

2010- 42 min. Color. Video. **Dirección:** Charlotte de Beauvoir, Guillaume Loiret, César Díaz. **Producción:** ARTE. **Síntesis:** En el Caribe colombiano, el institutor Luis Soriano carga su burro de libros que lleva a las veredas más apartadas, a los niños que por diferentes razones no asisten a la escuela. Es el popularmente conocido "Biblioburro".

#### VIAJE EN TIERRA OTRORA CONTADA

2011- 23 min. Color. Video. Ficción/Experimental. **Dirección:** Laura Huertas Millán. **Producción:** Studio Le Fresnoy. **Imagen:** P. Ruiz. **Sonido y Música:** L. Huertas, S. Lebel, N. Verhaeghe. **Montaje:** L. Huertas, B. Evrard. **Intérpretes:** Dominique Thomas, Audrey Cottin, Sandy Lesauvage, Julie Coulon. **Síntesis:** Inspirada en los primeros relatos de exploración natural y etnográfica producidos en América por los conquistadores, los misioneros o los científicos. Filmada en el invernadero ecuatorial de Lille. La forma y las plantas de este lugar son utilizadas como soporte para el viaje de un explorador. El film evoca el nacimiento del «Nuevo Mundo» y las imágenes que este ha engendrado.

#### COLOMBIE: RÉFUGIÉS DANS LEUR PROPRE PAYS

2011- 52 min. Color. Video. **Dirección:** Stefan Richts y Stefan Stechow. **Producción:** ARTE GEIE/Primavera 07&TV Produktion. **Síntesis:** Recorrido por la tragedia humanitaria de los desterrados, de los desplazados internos del conflicto armado, a través de varios testimonios en la ciudad de Medellín.

#### UN JUEGO DE NIÑOS

2011- 19 min. Color. Video Digital. Ficción/Drama. **Dirección:** Jacques Toulemonde. **Guión:** J. Toulemonde, F. Lolli. **Productor:** J. Naveau, D. Ramos. **Producción:** Janus Films/Noodles Productions. **Fotografía:** P. Pérez. **Sonido:** Z. Allal, M. Castro, J. S. Moreno. **Montaje:** J. Palomar. **Intérpretes:** Sergio Carvajal, moisés González, Henry Moisés González, Amel Restrepo. **Sinopsis:** Pablo, un adolescente proveniente de la élite, es atracado por Leo, un joven de origen desfavorecido apenas más viejo que él. Para salvar su vida, Pablo lleva a Leo donde su mejor amigo, Federico. En su apartamento descubren que comparten los mismos gustos, deseos y problemas.

#### COLOMBIE: RACAILLE CITÉ, RACAILLE CINÉ

2011- 42 min. Color. Video. **Dirección:** Thomas Dandois, Diana Valderrama, Alexandra Kogan. **Producción:** ARTE. **Sinopsis:** En el barrio popular de Petecuy, en Cali, el enfrentamiento entre pandillas y las causas de la violencia parecen haber bajado desde la llegada de Oscar, un joven cineasta, que convenció a los miembros de los combos y pandillas urbanas de cambiar las pistolas por cámaras.

#### JOUR FATAL EN COLOMBIE. LES DISPARUS DU PALAIS DE JUSTICE

2011- 79 min. Color. Video. **Dirección:** Miguel Salazar y Angus Gibson. **Producción:** ZDF. **Sinopsis:** Regreso al violento episodio de 1985, a través del juicio contra el coronel Plazas Vega, y otros responsables de las desapariciones realizadas por fuerzas de seguridad del estado ese trágico noviembre.

#### AEQUADOR

2012- 20 min. Color. Video HD. Ficción/Experimental. **Dirección y Guión:** Laura Huertas Millán. **Productor:** E. Prigent, B. Scalabre. **Fotografía:** A. Sabathé. **Sonido:** L. Huertas, J. Guzmán, C. Cartier, G. Durcak. **Montaje:** G. Vasco, L. Huertas. **Sinopsis:** "Aequador dibuja, de forma compleja y deliberadamente fragmentada, paralelos entre las falsas (virtuales) reliquias y ruinas de cierta arquitectura ideal en tercera dimensión —incrustada en un punto de la Amazonia colombiana— y la vida cotidiana de las personas que allí habitan." [Maximiliano Cruz].

#### RODRI

2012- 23 min. Color. Video Digital. Drama. **Dirección y Guión:** Franco Lolli. **Producción:** Les Films du Worsó/Evidencia Films. **Fotografía:** S. Hestín. **Montaje:** N. Desmaison. **Intérpretes:** Rodrigo Gómez, Leticia Gómez, Guillermo Galeano. **Sinopsis:** Rodrigo no trabaja desde hace ocho años. En unos días, va a cumplir cuarenta y siete.

#### ANNA (PROYECTO)

2012- 120 min. Color. HD/35 mm. Ficción/Drama. **Dirección y Guión:** Jacques Toulemonde. **Productor:** D. Ramos. **Producción:** El Tuerto Pictures/Janus Films/Noodles Films. **Intérpretes:** Juanita Acosta, Bruno Clairefond. **Sinopsis:** Ana, joven madre colombiana residente en Francia, es dada de alta de un hospital psiquiátrico. Convince a Bruno, su mejor amigo, alcohólico lleno de deudas, de convertir una cabaña abandonada en el Caribe en un hotel. Pero antes Ana debe regresar a Bogotá, y rescatar a su hijo, que vive con su abuela.

#### LA MUSIQUE DE COLOMBIE

2012- **Dirección y Guión:** Lizette Lemoine. **Sinopsis:** Documental construido como un road movie, antología de los mejores acordeonistas del Vallenato. Viaje a través del caribe colombiano y su mestizaje musical.

#### COLOMBIA: A BALAS REALES

2012- 27 min. Color. Video HD. Documental. **Dirección y Cámara:** Roméo Langlois. **Montaje:** Marie Drouet. **Producción:** France 24/ Serie "Reporters". **Sinopsis:** Crónica de guerra sobre las operaciones contra-insurgentes en el departamento del Caquetá, a las cuales el periodista francés es autorizado a registrar y asistir. En uno de esos combates, Langlois es herido, capturado y detenido durante 33 días por las FARC, en el 2012. El sargento encargado de su seguridad muere durante ese combate, protegiéndolo.

#### FOCKING VENUS

2013- 15 min. Color. Video HD. Drama. **Dirección y Guión:** Liliana Díaz Castillo. **Productor:** D. García, M.L. Pochet. **Fotografía:** E. Rojas. **Montaje:** V. Frade, L. Castillo, G. Vasco. **Intérpretes:** Patricia Ércole, Frédéric Guillaud, Verónica Guzmán. **Sinopsis:** Laura Libertad, una bailarina clásica de 41 años, lucha por continuar su carrera en París a pesar de la presión del tiempo. La ruptura amorosa con su compañero marca el inicio de su declive, aunque sigue luchando, entre rabia y dignidad.

# CINEASTAS COLOMBIANOS EN ESTADOS UNIDOS

Por: Margarita de la Vega-Hurtado

Desde la época cuando los operadores/camarógrafos de Lumière y Pathé recorrieron el mundo tratando de captar imágenes exóticas y diferentes para los espectadores metropolitanos, los creadores cinematográficos siempre han sido parte de una migración internacional. Fue así como los europeos trajeron las primeras cámaras/proyectores a Colombia -al igual que a la mayoría del mundo- y nos proporcionaron nuestras primeras imágenes. Franceses, italianos y españoles fueron los pioneros del incipiente cine colombiano. Más adelante realizadores extranjeros participaron en varios 'nacimientos' de un cine nacional en diferentes momentos de su historia, ejerciendo una marcada influencia en el desarrollo de ciertos estilos o tendencias, como en el caso de la influencia del español José María Arzuaga en los años 50 y 60. Esta migración también ha ocurrido periódicamente dentro de Europa y en intercambio con Hollywood, impulsada por los conflictos históricos y la búsqueda de mayores posibilidades

creativas o comerciales. Esa visión de un extranjero produce generalmente obras originales, híbridas, con una percepción aguda de la problemática de un país y/o de una época y promueve el desarrollo de nuevos géneros o estilos. Además, la experiencia enriquece el desarrollo personal de muchos directores y transforma su estilo y su obra.

Cuando el cine entra a su segundo siglo y se establece finalmente en Colombia una serie de políticas y estructuras gubernamentales para fomentar el desarrollo de las bases para una industria nacional, surgen muy pronto los impulsos de una presencia y participación del cine colombiano en el ámbito global. Según Juana Suárez, "el cine colombiano fue entrando en una era global sin nunca haberse definido qué es el cine nacional". (Cinembargo Colombia, p. 205). Por el contrario, creo que desde las primeras producciones regionales de cine silente ha habido siempre el anhelo de hacer películas nacionales que expresen nuestra realidad, nuestra historia y nuestra poética. Por otra parte es innegable que las circunstancias económicas sociales e históricas del siglo XXI han ampliado los límites, creando una situación inevitable donde el cine es cada vez más un elemento de la comunicación, del arte y de la industria del entretenimiento a nivel global, donde se han borrado las fronteras individuales, nacionales y regionales como parte de la cultura masiva. Sería importante hacer una revisión y análisis

sis de la interacción entre Estados Unidos y Colombia dentro del campo de la producción cinematográfica antes y después de la Ley de Cine del 2003, pero esto rebasa el tiempo y el espacio de este artículo. Me limitaré a presentar unos cuantos ejemplos de realizadores colombianos que están desarrollando una obra dentro de los Estados Unidos, como parte de los diferentes modos de producción, géneros y tendencias de la producción audiovisual contemporánea. Tampoco entré a considerar quiénes han realizado ocasionalmente una película en coproducción con Estados Unidos, cuya temática relaciona los dos países, como es el caso de Jaime Osorio, productor de **María Ilena eres de gracia** (2004), dirigida por Joshua Marston, o **Nieve Tropical** (1993), dirigida por Ciro Durán. Este



<sup>1</sup> Sobre esta misma temática de las comunidades colombianas en Nueva York, además de los documentales ya citados en la introducción de estos Cuadernos, están los largometrajes de ficción **Madrugada** (1999), de Felipe Paz, así como **Entre nos** (2008), de Gloria Lamorte y Paola Mendoza. Se pueden citar igualmente, sobre el tema del narcotráfico, esta vez en la ciudad de Miami, **Plata o plomo** (2010), de John Human y **El cartel de los sapos** (2012), de Carlos Moreno, en las que la ciudad de la Florida es más locación que motor de reflexión (N. del E.).

artículo no abarca a todos los directores que han rodado cine en Estados Unidos, especialmente en Nueva York, como Juan Fischer quien realizó **El cielo** (1999) en las zonas hipercolombianas de la ciudad<sup>1</sup>. Un estudio más amplio de este tema debería incorporar además las producciones televisivas de series y telenovelas que se distribuyen ampliamente en ambos países y se convierten en parte del imaginario de “Colombia” y los “Estados Unidos”.

Quiero concentrar mis comentarios en algunos realizadores y artistas colombianos que trabajan principalmente en Estados Unidos, a partir de una posición de observadores integrados a la cultura, y, compartiendo esa tradición que ha enriquecido la pluralidad y diversidad del cine y los medios contemporáneos. Muchos de ellos se dedican a realizaciones documentales, experimentales, de video y televisión, aportando su creatividad y su punto de vista para enriquecer la producción en esos ámbitos. Nombraré algunos ejemplos en cada campo, sin pretender que esta selección sea dictada por un criterio de calidad o excelencia, simplemente limitándome a escoger algunos que actualmente trabajan y residen en los Estados Unidos, donde se ha desarrollado y establecido su obra. Sus films se centran en torno a una temática contemporánea y relatan historias que se relacionan con temas pertinentes para Estados Unidos y/o para Colombia. He seleccionado realizadores contemporáneos para discutir detalladamente algunas de sus obras.

Me he limitado a hablar de directores, no de actores, pero es esencial referirme a John Leguizamo, quien se ha destacado como actor en la pantalla, alcanzando gran notoriedad en papeles que están dentro del repertorio tradicional de los estereotipos de latinoamericanos, dándoles características tridimensionales. Tal es el caso de **Carlito's Way (Atrapado por su pasado)**, Brian de Palma, 1993) donde caracteriza a Benny Blanco, el asesino de Carlito Brigante (interpretado por Al Pacino).

Afiche de **María Ilena eres de gracia** (Joshua Marston, 2004). Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.





Ha participado en más de 50 películas y series de televisión, pero su mayor contribución ha sido como autor e intérprete de una serie de obras de teatro, sobre la condición de *Latino*<sup>2</sup>. Ha escrito y creado para el teatro, Off y en Broadway, una serie de monólogos personales donde encarna múltiples personajes sobre su condición personal y representativa de latino; también creó la serie de televisión *House of Buggin* (1995), sátira de las múltiples representaciones de latinos, tales como *West Side Story*. *Mambo Mouth* (1991), fue su primera obra de teatro como autor e intérprete de varios personajes diferentes, basados en populares estereotipos de varias minorías, con un gran éxito público y crítico.

Aldemar Correa y John Leguizamo en **Paraiso Travel** (Simon Brand, 2008). Archivo Paraiso Films.

<sup>2</sup> Persona de origen latinoamericano, que hace parte de la cultura de los E.E.U.U. donde serán dentro de poco el mayor grupo "minoritario".

Obtuvo los prestigiosos premios *Obie* y *Outer Critics*. *Spic-O-Rama* (1993), la historia de una "típica familia latina" compuesta por padre, madre, y cuatro hijos (donde Leguizamo interpretó los 6 papeles) y acumuló más premios y una gran aceptación de diversos públicos al nivel nacional. Ambas fueron filmadas y presentadas en el canal de HBO. *Freak* (1998), donde inicia un enfoque más personal y "autobiográfico", marcó su debut en Broadway; la versión televisiva fue dirigida por Spike Lee (HBO). Le siguieron *Sexaholic... A Love Story* (2002) y *Ghetto Clown* (2010), obras cada vez más introspectivas y personales. Al mismo tiempo publicó sus memorias y continuó actuando en cine y televisión. Todo este

proceso de expresión artística basada en sus vivencias individuales y biculturales culminó en un proceso captado en **Tales from a Ghetto Clown**, un documental dirigido por Ben de Jesús, presentado en el canal de televisión pública (PBS) en julio de 2012. El documental sigue el proceso más reciente donde Leguizamó decide transformar a *Ghetto Clown*, traducirlo como *Pelado de Barrio* y presentarlo en Bogotá, en coproducción con *El Tiempo*, en enero y febrero del 2012, donde obtuvo un estruendoso éxito popular y crítico.

En la película vemos como el actor visita Queens y los lugares de su infancia para luego confrontar e integrar su identidad binacional, estudiando español, con la traductora del texto y regresa a su ciudad natal para enfrentar a un nuevo público que lo aclama estruendosamente. Desde entonces habla de futuros proyectos en Colombia, realizando el sueño del inmigrante del regreso a su país de origen para compartir su triunfo en el extranjero.

Su talento polimórfico en las pantallas, el teatro y la literatura, demuestran que Leguizamó es un artista excepcional, creativo y prolífico en diversos campos, como la literatura, el teatro, y la interpretación, que ocupa un lugar muy destacado fuera y dentro de los Estados Unidos.

Cuando se habla de producción audiovisual es esencial incluir el video arte, las instalaciones y todo el campo del video experimental dentro del panorama creativo de producción audiovisual. Cada vez más las instalaciones, múltiples o de un solo canal, los programas interactivos y todo el vasto conjunto de formas de expresión audiovisual forman parte integral de las posibilidades de expresión creativa. Las pantallas se expanden, achican, o multiplican, la interactividad prima en diversas plataformas y espacios; el campo de la experimentación es elástico y va desde la producción de material impreso hasta extrañas representaciones de luz y sonido, que abordan temas y materiales novedo-

<sup>3</sup> En el campo de la creación experimental, es importante mencionar obras como **Imperio** (2001), mediometraje realizado por el artista colombiano Eduardo Pradilla, como parte de su residencia en el School of the Art Institute of Chicago. (N. del E.).

so e insólitos. Este campo fértil ofrece muchas oportunidades de expresión y comunicación en múltiples niveles<sup>3</sup>.

Carlos Motta es un ejemplo representativo de esas nuevas tendencias en una carrera que cubre la última década. Tras realizar sus estudios en Estados Unidos, Motta surge como un artista multidisciplinario, con formación de fotógrafo y artista visual, que ha producido obras que van desde fotos y materiales impresos hasta el video interactivo. Se autodefine como un "artista cuyo trabajo surge de la historia y la política para crear narrativas contrarias que reconocen la inclusión de historias, comunidades, identidades e ideologías suprimidas". Su posición original y de vanguardia radica, no solamente en la selección de sus formas de expresión, sino también en la escogencia de una temática difícil y controvertida. Ha participado en numerosos proyectos colectivos donde se requiere la participación de los espectadores, seleccionando espacios específicos, utilizando la internet y las bases de datos como una fuente de información y expresión; simultáneamente ha creado videos personales, íntimos y expresivos, diarios de viaje, instalaciones diseñadas para sitios específicos, que han sido vistas en todos los rincones del mundo. La lista de sus exhibiciones abarca cuatro o cinco continentes, incluyendo conferencias y presentaciones en museos, universidades, galerías y centros culturales y comunitarios, tales como el Museo Guggenheim de Nueva York, el San Francisco Art Institute, el Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, el Museo Serralves de Porto (Portugal), el Philadelphia Institute of Contemporary Art, el MoMA/PS1 en Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Atenas, el Hebbel am Ufer en Berlín, y galerías en Noruega, China, Austria y Sudáfrica. Ha recibido el Guggenheim Fellowship y residencias de la Fundación Cisneros en Miami, el Whitney Museum y otras.

La obra de Carlos Motta se ha enfocado en cuestionar los conceptos de democracia social, la idea del exilio y la migración global, la visualización del trabajo,

las relaciones interpersonales, y las diferencias de religión, raza, origen, sexualidad y libertad. Inicialmente produjo videos donde se entremezclaban los temas personales y políticos, experimentando con la imagen y el sonido. **Letter to my Father (Standing on the Fence) (Carta a mi Padre (Parado junto a la reja)**, 2004), es un video experimental de 14 minutos donde se muestra el sitio de las torres gemelas, desde el otro lado de la valla, y se escuchan los comentarios de los turistas extranjeros que vienen a visitar el lugar. Es una evocación del desastre, un comentario político y personal, íntimo y público, sobre la historia personal del realizador, su situación como doble ciudadano y las contradicciones de su posición dentro del contexto histórico, la realidad y los sentimientos, lo abstracto y lo concreto. La complejidad del contenido se

expresa en una intrincada banda de sonido que acompaña imágenes simples, repetitivas, que transportan al espectador al sitio de la catástrofe, con la textura de los noticieros o de las *home movies*. El espectador tiene una sensación de hiperrealismo, combinada con el entendimiento de la complejidad de la situación a través de una intensa participación emotiva, que cautiva al espectador. La situación personal provoca la reflexión sobre temas contemporáneos tales como el exilio, las experiencias personales y la relación con nuestro entorno físico, social y político.

El desarrollo de la obra de Carlos Motta ha evolucionado de estos videos experimentales a proyectos elaborados que combinan diversas técnicas y modos de expresión, incluyendo canales múltiples, performance, y que requieren la participación del espec-

Carlos Motta  
Nosotros que sentimos diferente, 2012  
instalación multi-media, dimensiones variables  
vista de la instalación en el New Museum de Nueva York, 2012  
cortesía del artista, Galeria Filomena Soares,  
Lisboa y Y Gallery, Nueva York





Carlos Motta  
 La buena vida / The Good Life,  
 2005-2008  
 instalación multi-media,  
 dimensiones variables  
 vista de la instalación en San  
 Francisco Art Institute, 2011  
 cortesía del artista, Galeria  
 Filomena Soares, Lisboa  
 y Y Gallery, Nueva York.

tador. Las obras más recientes son **Deus Pobre (Dios pobre, 2011)**, una instalación video de seis sacerdotes leyendo textos de la teología de la liberación, escritos entre los siglosXVI al XX por autores tales como Fray Bartolomé de Las Casas, Gustavo Gutiérrez, Oscar Arnulfo Romero y Leonardo Boff, en iglesias de Porto (Portugal), planteando la relación entre teología, colonialismo y opresión. **We Who Feel Differently (Nosotros, quienes sentimos diferentemente, 2011)**, es un documental interactivo donde el espectador tiene acceso a una base de datos recolectada por medio de entrevistas hechas a la comunidad lésbica, homosexual, bisexual, transsexual, intersexual y *queer* (LGBTIQQ) en Colombia, Noruega, Corea del Sur y los

Estados Unidos, sobre toda clase de temas y situaciones. Uno de los resultados de ese trabajo es un libro, accesible en formato pdf, diarios sobre diversos temas (como el matrimonio gay), y documentos sobre demostraciones y otras actividades políticas. **Los archivos de inmigrantes (2009)**, sobre inmigrantes en Suecia y **La buena vida (2009-2010)**, sobre la idea que se tiene de Estados Unidos en América Latina. Estos son sólo unos ejemplos de cómo Motta utiliza las nuevas técnicas audiovisuales para tratar temas relevantes, personales, políticos y sociales, en formas críticas y novedosas. Es interesante encontrar en su obra elementos globales e internacionales, conservando siempre la especificidad de su origen colombiano y su entorno bicultural y global.

Carlos Motta ha continuado su evolución artística al tomar la mayoría del **New Museum Nueva York**, (2012) durante 6 meses en torno a **We Who Feel Differently**, integrando instalaciones de video, conferencias, material impreso, arte plástico y otros eventos. Este año (febrero 2013) presenta **Gender Talents (Talentos de género)** dentro del contexto del tema **Clearing for the Revolution: A Congress for Gender Talents and Wildness** en el Tate Modern en Londres, a la cual siguen exhibiciones en Madrid y México.

Muchos cineastas continúan trabajando dentro de los formatos tradicionales en televisión y cine comercial e independiente. El ataque al World Trade Center en Nueva York el 11 de septiembre del 2001, produjo obras de todo tipo, experimentales, documentales y de ficción. Varias se enfocaron en la gran cantidad de neoyorquinos inmigrantes que sufrieron directamente el ataque o fueron afectados por la catástrofe. Al otro extremo de los videos experimentales, están los documentales íntimos, filmados como *cinéma vérité*. Ingrid Rojas, documentalista colombiana, realizó un documental de 30 minutos, **Legally Blind (Legalmente ciegos, 2006-7)**, que fue presentado en varios festivales y en los canales de televisión, como parte de la selección del *Documentary Fortnight* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA. Cuenta la historia de una pareja de ciegos que tenían una pequeña tienda de dulces y periódicos en uno de los edificios aledaños y lograron salvarse. Es una historia íntima, personal, sobre la lucha de la pareja para superar el choque y recobrar su negocio y su forma de vida independiente, contada con empatía y sensibilidad, gracias a la relación personal de la directora con sus protagonistas. El documental tuvo gran acogida. Ingrid Rojas continuó estudios de posgrado y su trabajo profesional, colaborando con programas de PBS y Univisión. Paola Mendoza, actriz y productora de series televisivas, ha incursionado también en el cortometraje documental dando una visión personal de las noticias,

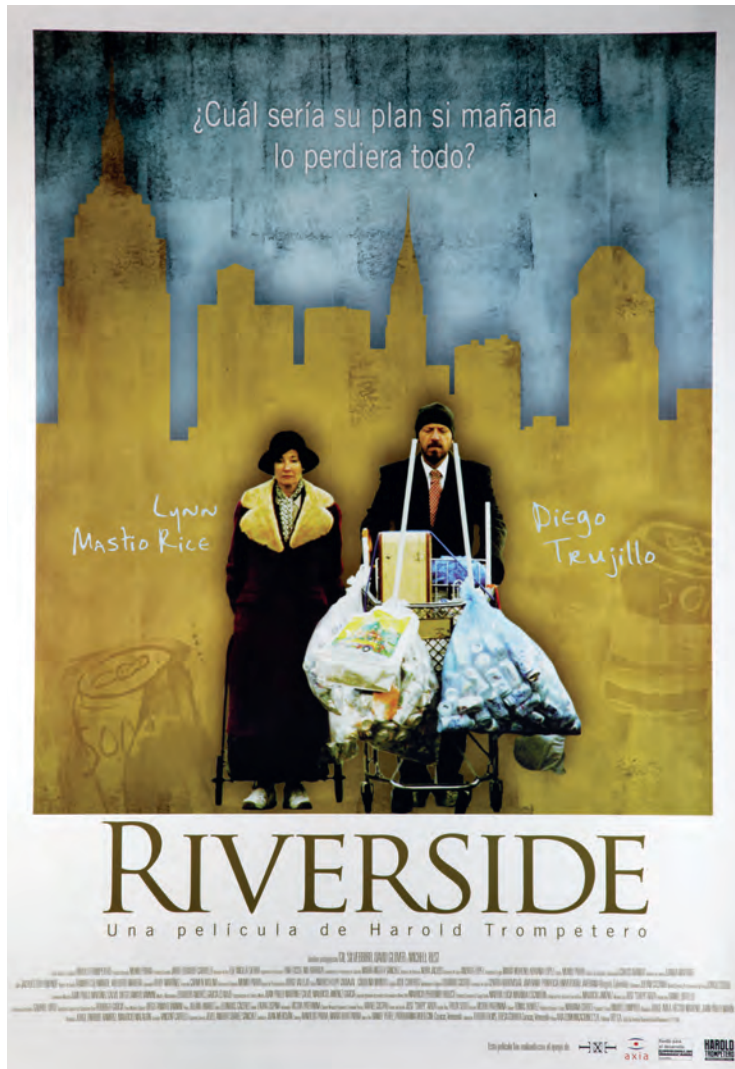
con **Still Standing** (2006), sobre las consecuencias del huracán Katrina y **La Toma** (2010-11), sobre una mina de oro en Colombia.

El mayor éxito logrado por un cortometraje documental ha sido **La Corona** (2008), codirigido por la colombiana Isabel Vega y Amanda Micheli, que fue uno de los cuatro nominados para el Óscar de cortometraje documental corto. El documental cuenta la historia del concurso de belleza realizado en la cárcel de mujeres de Bogotá, obtuvo el premio en el Sundance Film Festival y tuvo una gran acogida en canales de televisión y salas alternativas. Isabel Vega ha continuado trabajado en la producción de programas de *reality* en la televisión estadounidense. Varias veces se ha anunciado que la historia sería la base para una película de ficción, asignando diferentes directores al proyecto, incluyendo a Rodrigo García, uno de los directores colombianos más relevantes dentro del cine independiente en los Estados Unidos.

Un grupo de realizadores inició su carrera dentro del cine independiente en los Estados Unidos y ha regresado a Colombia, para situarse dentro del marco del cine nacional, utilizando sus conocimientos y experiencia. Harold Trompetero es el más representativo de este grupo. Trompetero tiene amplia experiencia en publicidad y televisión tanto en Estados Unidos como en Colombia. Se ha enfocado en producir muchos films (ocho largometrajes en diez años) de diferentes géneros y estilos. Inicialmente su cine se basaba en historias personales, intimistas, en una búsqueda por una manera diferente de contar, mezclando lo cotidiano con las aspiraciones e ilusiones de sus protagonistas. Algunas fueron filmadas en Nueva York y relatan la ruptura de un matrimonio y las disonancias que la causan desde muchos puntos de vista (**Diástole y Sístole, 2000**), el flashback de la vida e ilusiones de una joven en el momento de su suicidio (**Violeta de mil colores, 2005**), o la difícil vida de inmigrantes ilegales en Nueva York (**Riverside, 2008**), filmada en

estilo neorrealista. Sus producciones colombianas enfatizan la comedia y el costumbrismo, con títulos como **Muertos de susto** (2007), **Dios los junta y ellos se separan** (2005), **El Man, el superhéroe nacional**

Afiche de **Riverside** (Harold Trompetero, 2008).  
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



(2009), y **El paseo** (2010), la película más taquillera de ese año. En estas cintas utiliza conocidos actores de la pantalla chica, atrayendo a los amantes de un cine fácil, de entretenimiento.

Viamyr Vizcaya, quien ha trabajado con Harold Trompetero en Estados Unidos y en Colombia, realizó su primer largo metraje **Lying in Bed** (2005), como un experimento para contar una historia íntima dentro de una unidad de tiempo y espacio. Al regresar a trabajar a Colombia abordó la realización de cortometrajes buscando temas y estilo propios. Ese fenómeno se repite para cineastas jóvenes, quienes han hecho estudios profesionales en Estados Unidos y han regresado al país para realizar documentales o ficciones de largo y corto metrajes. Este intercambio puede ser una fuente de vitalidad y renovación para el cine de nuestro país.

Otros cineastas han seguido un proceso inverso al trasplantarse a Estados Unidos, después de haber iniciado estudios profesionales en Colombia. Hacen parte de un cine digital, comercial, relacionado con la televisión, los videos musicales y la producción publicitaria. Funcionan dentro del mundo del espectáculo en el campo hemisférico, dentro de la globalización de la latinidad. Para Simón Brand, cuya actividad principal es la producción de videos musicales, con estrellas como Shakira, Enrique Iglesias, Juanes, Ricky Martin, Paulina Rubio y Celia Cruz, su carrera ha oscilado entre la publicidad, el video clip, series de televisión, y la dirección de películas estadounidenses de ficción genéricas, de drama, suspenso y romance como son **Unknown (Mentes en blanco)**, (2005), estrenada en Colombia en 2007, y **Default** (2011), actualmente en post-producción. Su proyecto más ambicioso ha sido **Paraíso Travel** (2008), su adaptación de la novela homónima de Jorge Franco, que narra la historia de un romance transnacional que se desarrolla parcialmente en Queens, N.Y., con un trasfondo de migración y tráfico de drogas. Este film se difundió ampliamente en festivales, y distribución

especializada en teatros, televisión y canales como Netflix. Es un buen ejemplo de un grupo de películas de entretenimiento que utilizan un contexto de actualidad noticiosa, para contar historias de acción, suspenso y romance, bien realizadas técnicamente, sin mayores búsquedas estéticas o estilísticas, ni intenciones de contenido político o social.

Los modelos de producción comercial tradicionales en Estados Unidos han cambiado radicalmente durante los últimos 20 o 30 años. La gran industria de producción que antes se abarcaba bajo el nombre de 'Hollywood' se ha transformado en industrias subsidiarias de conglomerados multinacionales donde la producción de films es solo una rama más de una industria multinacional. Este es el caso aun para empresas que provienen de la historia de la industria cinematográfica como Walt Disney, cuyos principales renglones de producción son ahora parques de diversiones, urbanizaciones, venta de juguetes y ropa, y no la creación y producción de largometrajes animados. La mayoría de las películas se hacen como negocios singulares, como parte de una franquicia (tales como los films basados en la serie de libros de Harry Potter), que se logran por la importancia taquillera de actores/productores, o de unos cuantos directores quienes todavía mantienen su importancia (Clint Eastwood, Martin Scorsese), los canales de televisión Premium (HBO, Showtime, Sundance, etc.), y algunas productoras denominadas "independientes", pero financiadas con frecuencia por compañías más industriales como Sony o Fox. De tal manera que la producción "independiente" tiene muchas veces como único espacio de exhibición ciertos canales de televisión, antes de pasar a la distribución en DVD o en forma digital en plataformas para uso individual, no colectivo.

Dentro de ese espacio limitado de acceso al público, muchos films se difunden por medio de festivales, de salas alternativas, de arte y de ensayo, universidades, museos y centros comunitarios. La exhibición de este

cine de autor, personal, con magníficos intérpretes, sobre temas interesantes y de actualidad, se hace fuera de los canales tradicionales. Curiosamente la tecnología permite realizar un film con menos dinero, gracias a los procesos digitales, cambiando también los formatos de exhibición. La proyección digital ha invadido las salas, con excelente calidad de imagen y sonido; la visión predominante del futuro es el imperio del digital, de modo que el formato de 35mm quedará relegado a la presentación de copias históricas de las grandes producciones cinematográficas en museos y cines. Simultáneamente el espectador tiene acceso a los films en diversas plataformas, de uso individual o colectivo, en todos los tamaños y situaciones, en formas novedosas e insólitas. El espectador tiene acceso simultáneo a un acervo inagotable de films sobre todos los temas, hechos en diferentes épocas para escoger. Dentro de este contexto, es difícil definir cuál es el cine independiente y su relación con varios tipos de la vasta producción comercial. Entre los muchos realizadores latinoamericanos y *latinos*<sup>4</sup> que trabajan en este medio, se destacan dos directores colombianos, participantes activos dentro de este "cine independiente" de Los Ángeles, el cual tiene una relación directa con los modos predominantes de producción.

Patricia Cardoso llegó al cine después de estudios antropológicos y arqueológicos en Colombia, gracias a una beca Fulbright que la llevó a estudiar cine en UCLA, con un master en dirección. Luego de un intenso período de trabajo de programación y organización en el Sundance Film Festival, inició la producción y dirección de cortos y medios metrajes, basados en sus propios guiones, situados en Colombia. Entre ellos se encuentran **Cartas al Niño Dios**, (**The Air Globes**, 1990), **El Reino de los cielos** (1996), ganador del Óscar a la mejor película estudiantil. Logrando un lugar destacado, ha trabajado en numerosos cortos, guiones y proyectos en desarrollo.

<sup>4</sup> Una persona de origen latinoamericano, que reside y trabaja en Estados Unidos, identificándose como participante en la política y cultura de este país.

Obtuvo un gran éxito con su primer largometraje, **Real Women Have Curves (Las mujeres de verdad tienen curvas, 2002)**, producida y distribuida por HBO, otro largometraje, **Lies in Plain Sight, (Mentiras a la vista, 2002)** para el canal Lifetime, y un cortometraje **Deep Blue Breath (Respiración azul profunda, 2011)**.

Patricia Cardoso no ha obtenido el reconocimiento ni la carrera que se merece por las dificultades que enfrentan las mujeres directoras en Estados Unidos, cualquiera que sea su origen. Ello a pesar de su talento y del éxito obtenido por sus films, especialmente **Reel Women Have Curves**, que participó en numerosos festivales por todo el mundo y obtuvo premios en Sundance, San Sebastián, National Board of Review y otros por su originalidad y excelencia. También se destacó por el trabajo de sus intérpretes y lanzó la carrera de América Ferrera. Actualmente Patricia Cardoso enseña en el programa de cine de USC (University of Southern California) y participa activamente como mentora dentro del programa del DGA (Directors Guild of America) como mentora para quienes buscan tener una carrera como realizadoras. Sigue trabajando en proyectos y escribiendo guiones, buscando mantener su independencia y originalidad.

**Reel Women Have Curves** está basada en una obra de teatro de Josefina López, sobre la vida en Boyle Heights, uno de los barrios latinos de Los Ángeles, y el proceso de desarrollo de una joven bachiller quien lucha por salir del medio. Trabaja en un taller de costura y llega a ser estudiante universitaria en Nueva York. Es una historia auténtica, llena de humor y sentimiento, que expresa los conflictos personales, culturales y sociales de la gran minoría latina que confronta la dificultad de realizar el 'sueño americano'. Va más allá de los estereotipos, sin facilismo, da un sentido del lugar, del espacio ambiental, y expresa los conflictos de personajes multifacéticos. Es una visión de conjunto, donde los personajes interactúan en forma realista,

con gran atención no solo a las figuras centrales, sino a los personajes secundarios o transitorios, de tal manera que el espectador se siente participe en un mundo que la mayoría ignora. Hay una serie de personajes, detalles, sitios, tratados con realismo y respeto, que contribuyen a darle profundidad y amplitud a una historia sencilla y lineal. Dentro de la especificidad de la historia, Patricia Cardoso logra destacar temas universales como la búsqueda del éxito, el desarrollo de la personalidad de una adolescente, incluyendo su identidad física, y su interacción con su familia, su comunidad y la sociedad dominante.

Al inicio del film la protagonista deambula por su barrio y luego atraviesa toda la ciudad de Los Ángeles, enfocándose en personajes típicos, detalles humorísticos, divisiones territoriales, pero la cámara la acompaña, la integra al espacio y conduce al espectador a compartir la visión subjetiva y objetiva de la ciudad. Este recurso narrativo, además, abre el espacio teatral –fuente original de la película– para plasmar en la pantalla un mundo realista donde se ven claramente las limitaciones impuestas por las condiciones sociales de antagonismo y prejuicio; la autenticidad aumenta por el uso de locaciones reales. Otro factor especial en este film es la importancia del trabajo, físico y creativo (jardinería, diseño y costura), y la integración de la vida cotidiana. Estas cualidades están realizadas gracias a la excelente actuación, que parte de la escogencia de los intérpretes, muchas veces en papeles diferentes a los que habían realizado anteriormente, al cuidado de los gestos y voces, al uso de matices para dar más dimensión y fuerza a la historia. Allí se destaca la calidad del guion, así como la habilidad para dejar que los actores aporten su propia experiencia y familiaridad con los personajes.

La habilidad de Patricia Cardoso como directora de sus intérpretes es aún más evidente en su segundo largometraje, **Lies in Plain Sight**. Es una película realizada para el canal de televisión Lifetime Movies, el cual





Afiche de **Lies in Plain Sight** (Patricia Cardoso, 2010).

está dedicado a presentar programas dirigidos a una audiencia femenina, sobre belleza, hogar, realities, y una gama de películas del tipo melodramas, romances, o 'casos de la vida real y familiar'. Es una de las plataformas televisivas que ha reemplazado ese subgénero de la producción tradicional de Hollywood.

**Lies in Plain Sight** es una historia de abuso sexual familiar, colocada dentro del marco de una familia latina, con una clara intención de denuncia. El filme comparte algunas de las características del largometraje anterior de la realizadora, incluyendo una cuidadosa dirección de actores, un sentido del lugar, del ambiente, un cuidado por el desarrollo del drama, evitando el sensacionalismo. Hay una clara intención de denuncia del problema y de provocar una reacción en la audiencia. Pero no tiene la misma calidad de concepción y desarrollo, ni la compleji-

dad de su film anterior. Es un ejemplo de su talento y su profesionalismo. Esperamos que Patricia Cardoso tenga la oportunidad de desplegar su talento y sus cualidades como escritora y directora en producciones futuras en Estados Unidos y en Colombia.

Rodrigo García es un director latino, nacido en Colombia, que creció en México y cuyos estudios profesionales fueron también en UCLA. Ha tenido una exitosa carrera como director de fotografía, productor, guionista y director de cine y televisión<sup>5</sup>. Inició su carrera profesional en el cine mexicano y estadounidense como camarógrafo y director de fotografía para **Lola** (1989) y **Danzón** (1991), de María Novaro; **Mi vida loca** (1993), de Allison Anders; **4 Rooms** (1995), de Allison Anders y Alexandre Rockwell; **The Birdcage** (1996), de Mike Nichols y otras. Simultáneamente empezó a trabajar como guionista y director de varios episodios de series de televisión de HBO, tales como **Six Feet Under**, **Carnivale**, **Big Love**, y la producción de la serie **In Treatment (En tratamiento, 2009-10)**, de la cual escribió y dirigió varios episodios.

La trayectoria de Rodrigo García nos permite analizar el corpus de su cine de autor, reflejado en sus cuatro películas como guionista y director; basadas además en su experiencia previa como director de fotografía que se ve claramente en el cuidado para seleccionar las locaciones, el uso de la cámara para reflejar la situación psicológica de los personajes, subrayando los detalles que revelan su relación con el espacio que los rodea, proporcionando una información compleja sobre el contexto real de su narrativa.

Quisiera describir y analizar brevemente los films personales e independientes, escritos y dirigidos por él. **Ten Tiny Love Stories (Diez pequeñas historias de amor, 2002)**, sigue a **Cosas que se pueden decir solo al mirarla** y tres años más tarde viene **Nine Lives (Nueve vidas, 2005)**, seguida de **Mother and Child (Madre e hijo, 2009)**. Estos cuatro films comparten una temática y

<sup>5</sup> Como director de fotografía debe mencionarse también su participación en *El verano de la señora Forbes* (1989), de Jaime Humberto Hermosillo, y *Mi querido Tom Mix* (1992), de Carlos García Agraz. (N. del E.).

características narrativas y estilísticas y han sido escritos y dirigidos por García. **Passengers** (2008), es una película comercial. **Albert Nobbs** (2011), su película más reciente, es la adaptación de una obra de teatro, la historia de una mujer que pasa como hombre en Irlanda en la época victoriana, un proyecto personal de Glenn Close, quien había encarnado la protagonista en el teatro en Nueva York. El film obtuvo gran éxito crítico, fue nominada para el Óscar en las categorías de mejor Actriz (Glenn Close), mejor Actriz de reparto (Janet McTee) y maquillaje.

Al analizar la obra personal de Rodrigo García, se ve claramente que hace un cine sobre los temas y personajes que le interesan, con un estilo propio y que ha logrado crear un cine personal, que refleja su percepción del mundo que lo rodea. Todas sus historias transcurren en barrios de Los Ángeles, logra captar la ciudad multifacética, extensa, con todos sus paisajes y contrastes, en los lugares de la vida cotidiana. Capta los matices de las viviendas, los detalles más específicos de sus casas, sus barrios, las diferencias de clases, las condiciones materiales de su existencia. Su evocación de la ciudad es similar a la de las mejores películas de Robert Altman (**Short Cuts** (1993), **The Player** (1992)). Su visión como extranjero y latino se enfoca en la multiplicidad de culturas, razas y condiciones, y lo lleva a plasmar maravillosamente el abigarrado mosaico de su entorno, con realismo y poesía.

Sus historias giran en torno a personajes femeninos, los cuales se encuentran casual y accidentalmente. La narración es fragmentada, episódica, arbitraria, pero capta momentos cruciales para la vida de todos y cada uno de sus personajes, cuyas relaciones son más profundas y esenciales de lo que parece al inicio. El espectador recibe fragmentos de vidas entrecruzadas y se queda pensando en los otros pedazos de sus vidas, lo cual lo lleva a pensar en el contexto, en la ciudad, en la sociedad. El cine de Rodrigo García refleja una observación cuidadosa de los personajes, en forma minimalista que lleva al espectador

a participar intensamente de la vida cotidiana, pero siempre con elementos incongruentes y sorprendentes que lo transportan a un plano simbólico, surrealista.

Desde su opera prima, **Cosas que puedes decir solo al mirarla**, las narraciones de Rodrigo García entrelazan las vidas de varias mujeres que trabajan y llevan unas vidas personales insatisfechas, unidas por el azar, en un sitio o a través de un personaje que define un momento de crisis. No hay un desarrollo lineal y toma la historia en un momento aparentemente trivial. Esos encuentros casuales se vuelven definitivos y trágicos; la historia adquiere su significado solamente al final. La fragmentación y el distanciamiento del espectador se acentúan por el uso de títulos con números y los nombres de los personajes. Este recurso se torna más experimental en **Ten Tiny Love Stories**, donde diez mujeres cuentan sus historias directamente a la cámara, en un espacio cerrado, dentro de una casa. Narran la memoria de sus relaciones sentimentales con su pareja, sus amantes, su madre, su padre, sus mascotas, su vida y sus sueños. Expresan emociones que van más allá de la historia y comparten su intimidad con el espectador. Son como diez cuentos cortos, entrelazados por la búsqueda de afecto y de una relación sólida y estable. Al seleccionar locaciones -casas de clase media, donde las protagonistas están como atrapadas- el director nos transporta al espacio real. Las historias son como instantáneas de una vida, que nos permiten captar su profundidad y amplitud en un momento delineado precisamente.

A través de su cine, García ha utilizado un grupo de actores maravillosos, provenientes del teatro y la televisión, logrando interpretaciones profundas y sutiles, de tal modo que se han convertido en su compañía de repertorio y reaparecen a lo largo de sus películas. Los personajes han sido escritos cuidadosamente y su interpretación les da una presencia extraordinaria durante el corto tiempo que aparecen en la pantalla.

Constituyen un mosaico de edades, clases, culturas y razas, ampliamente representativo de la sociedad es-

Secuencia de **Nueve vidas**  
(Rodrigo García, 2005).



tadounidense. Hay un entendimiento, una confianza y una complicidad entre el director y sus intérpretes que se refleja en la calidad de la actuación y en la naturalidad de los personajes que se proyecta hacia el espectador y crea una comunicación implícita.

Su siguiente película, **Nueve Vidas**, utiliza el recurso de la división en capítulos, pero aquí aparece más claramente una relación entre las historias, al entrecruzarse los personajes en las ocho historias iniciales, para terminar en una coda sorprendente, llena de poesía y armonía, que lleva al espectador a un espacio surreal, emotivo y que ilumina las historias precedentes. Una madre (Glenn Close) pasea por un cementerio de la mano de su hija y al final la cámara hace un giro y nos damos cuenta de que estábamos en un espacio subjetivo, imaginario, los sentimientos nos llevaron armónica y lógicamente de lo cotidiano a otra dimensión, igualmente realista. Debido a la calidad de la escritura de las historias, a la atención que Rodrigo García presta a los detalles de la vida cotidiana, a todo lo que implica el realismo de las historias que preceden, el espectador comparte el espacio y acepta la coexistencia de estos mundos.

La combinación de documentar lo real y lo fantástico reaparecen en el corto que concluye **Revolución: La 7th y Alvarado**, donde jinetes de la Revolución Mexicana se en-

tre cruzan en una esquina del centro de Los Ángeles, como una encrucijada del pasado y el presente, ecos de la revolución del pasado y de las posibilidades del futuro. Es una evocación del futuro de la revolución, del México del futuro.

**Mother and Child** nos muestra a Los Ángeles hoy, con toda su complejidad de clases, culturas y tendencias que chocan y se entrelazan en la metrópolis global contemporánea, al entreteter las vidas de varios personajes en torno a la maternidad, la familia y los modelos sociales dominantes en el contexto del pasado y el presente, con un final abierto a las posibilidades del futuro. En este guion las historias y los personajes se integran, sin divisiones artificiales, dentro de un tapiz abigarrado, el cual da una ventana realista y auténtica sobre las circunstancias específicas de la sociedad contemporánea, con profundas implicaciones emocionales. Sus películas anteriores estaban hechas de pequeñas ventanas, exquisitas miniaturas de un momento vital, aquí se da el cuadro de un detallado tapiz, una visión panorámica de un complejo grupo social en un momento específico de la historia contemporánea con una mirada abierta hacia el futuro.

Podríamos decir que **Mother and Child** tiene la estructura narrativa de una novela densa, poblada de múltiples protagonistas cuyos destinos y circunstancias se entrecruzan en una trama que gira en torno a la maternidad, a la

relación esencial entre madres, padres e hijos -biológicos o no-, dentro de las complejas posibilidades disponibles en este momento de la sociedad. Claro que su temática va mucho más allá, porque es una sutil radiografía de los múltiples elementos de conflicto y alienación como son el racismo, la entropía, el distanciamiento y el anonimato, demarcadas por la sutil intervención de las divisiones sociales y económicas de la gran ciudad. Este análisis de la narrativa, de la temática implícita, limita además la apreciación de sus cualidades como una historia tridimensional, donde se combinan una variedad de elementos audiovisuales para darles vida a los personajes y a la trama, despojándoles de su contexto significativo y formal.

Este film comparte las cualidades que habíamos descrito en su obra anterior, expresadas en la complejidad narrativa, la autenticidad el entorno, la sutileza de las interpretaciones y el justo tono poético y realista de la historia.

**Albert Nobbs** es una obra extraordinariamente cinematográfica, a pesar de ser una adaptación teatral. Desde la primera secuencia, donde la protagonista, de espaldas, inicia su noche de trabajo como camarera en un hotel familiar en Dublin, seguida por la cámara que recorre el espacio interior, exquisitamente detallado, hasta que vemos su rostro (Glenn Close transformada en Albert Nobbs), el espectador se transporta a un espacio cinematográfico donde los límites entre la realidad y el simulacro se borran para existir en un mundo que trasciende las rígidas convenciones de género de una sociedad convencional y tradicional. La maestría de la dirección de Rodrigo García transforma la obra teatral en un amplio panorama, donde todos los elementos funcionan como una coreografía precisa para revelar la profunda crítica implicada en la historia y en su manejo de todos los actores de la obra.

El cine independiente de Rodrigo García es uno de los mejores ejemplos de la visión y percepción del momento actual de la sociedad estadounidense. Hace parte del cine

independiente de autor que busca captar la difícil realidad contemporánea distinguiéndose de la numerosa producción comercial, sensacionalista y de entretenimiento. Al mismo tiempo ha hecho una excelente carrera profesional en televisión y cine, paralela a la de su expresión personal.

Cardoso y García son ejemplos de lo que podría llamarse un cine personal, intimista y auténtico de dimensiones globales. Trabajan dentro y fuera de la industria, con dominio total de los medios a su disposición. Sería interesante ver cómo trabajarían proyectos en Colombia; si tendrían la misma agudeza temática, la percepción sensible de las circunstancias y si podrían realizar sus historias con la misma clara visión e independencia con la cual han plasmado su visión y su entendimiento de Estados Unidos.

Es difícil predecir cuál será la evolución del cine colombiano dentro y fuera de nuestras fronteras, pero podemos ya afirmar con certeza que existe y se manifiesta en este siglo XXI en toda clase de formas y categorías, para diversos públicos y en diversas plataformas o pantallas. Esperamos que crezca en complejidad y calidad, que constituya la expresión de nuestra historia, nuestra memoria y nuestra cultura, en múltiples expresiones personales que rebasen las fronteras, pero que manifiesten la complejidad de nuestra identidad. La clave de la expresión audiovisual dentro de un cine global contemporáneo, lleno de posibilidades temáticas, estilísticas y técnicas, radica en lograr contar historias, específicas, complejas y particulares, que contribuyen a la comprensión de las múltiples dimensiones universales de los seres humanos. Por eso es que la simple historia de una vendedora de rosas, contada por Víctor Gaviria con lirismo y poesía, la historia del robo de una bicicleta en Roma, la angustia existencial de un sueco que se enfrenta a la hora del lobo, y, los sueños de la odisea espacial de Kubrick, tienen una dimensión universal, conmueven el corazón, despiertan la poesía y suscitan la reflexión de espectadores diversos en todas partes del mundo.

Houston, diciembre 2012.

## PELÍCULAS Y OTRAS OBRAS AUDIOVISUALES REALIZADAS POR COLOMBIANOS EN ESTADOS UNIDOS

Por Sergio Becerra

### LA PASIÓN Y MUERTE DE MARGUÉRITE GAUTHIER

1964 – Color. 8 mm. Experimental. **Dirección, Fotografía y Montaje:** Luis Ernesto Arocha. **Síntesis:** Filmada en Nueva York, influenciada por el movimiento del cine experimental y el surgimiento del Pop Art, realizada “con Grau (Enrique) haciendo el papel de Greta Garbo como heroína de la “Traviata”, hablando por teléfono en una gran cama con Baldoquino rojo que había en el estudio” (Luis Ernesto Arocha).

### MARDI GRAS

1964 – 5 min. Color. 8 mm. Experimental. **Dirección, Fotografía y Montaje:** Luis Ernesto Arocha. **Síntesis:** “Visión vertiginosa del Mardi Gras, el carnaval de New Orleans, toda en montaje en cámara”. (Luis Ernesto Arocha).

### MOTHERIOVE

1964 – 20 min. Color. 8 mm. Experimental. **Dirección, Fotografía y Montaje:** Luis Ernesto Arocha. **Síntesis:** Inicia con “un título de letras rojas que se derretían como sangre: La historia de un joven vampiro vegetariano que se alimentaba de las flores del cementerio de San Luis. Después le sacaba la sangre con una enorme jeringa a la prostituta calva que trató de seducirlo con su colección de pelucas de estrellas de cine. Le llevó a su madre de regalo una enorme copa rebosante de sangre que ella brindaba en una orgía de zooms encadenados con la música ascendente de la “muerte de amor” (Liebestod) de Tristan e Isolde de Wagner. Al final los 2 proyectaban la película de Drácula, de Bela Lugosi” (Luis Ernesto Arocha).

### A MASK FOR YOU, A MASK FOR ME

1967 – 19 min. Color. 16 mm. **Dirección y Montaje:** Gabriela Samper y Ray Witlin. **Guión:** G. Samper. **Fotografía:** R. Witlin. **Producción:** Universal Education and Visual Arts. **Música:** A. Kronszek. **Síntesis:** Filmada en la Torre para las Artes de Watts, en Los Ángeles, California, esta obra experimental desarrolla “una apropiada y necesaria defensa de la relación entre Arte e Infancia, decididamente dada” (Javier Quintero).

### CITIES IN CRISIS: WHAT’S HAPPENING?

1967 – 21 min. Color. 16 mm. Experimental. **Dirección y Fotografía:** Ray Witlin y Gabriela Samper. **Guión:** M. Benedickt. **Fotografía:** R. Witlin. **Producción:** Universal Education and Visual Arts. **Música:** M. Small. **Montaje:** P. Johnson. **Síntesis:** Denuncia y “registro de la presencia omnisciente y agresiva de las industrias, en paisajes intervenidos por el consumo, en las ciudades contemporáneas estadounidenses, desde una mirada y una aproximación experimental” (Javier Quintero).

### WASHINGTON STARS

1975 – 8 min. Color. 35 mm. **Dirección y Guión:** Julio Nieto Bernal. **Productor:** Nexo. **Fotografía:** A. Mendoza. **Montaje:** J. Castellanos, J. Nieto Bernal. **Síntesis:** Contraste entre los inmigrantes colombianos en Nueva York, y los funcionarios colombianos en Washington.

### COLOMBIAN QUEENS

1975 – 12 min. 35 mm. **Dirección y guión:** Julio Nieto Bernal. **Producción:** Nexo. **Fotografía:** A. Mendoza. **Música:** **Montaje:** J. Castellanos, J. Nieto Bernal. **Síntesis:** Vida de los colombianos en un sector del distrito neoyorquino de Queens, donde se han convertido en una comunidad numerosa.

### COLOMBIANOS EN NUEVA YORK

1978 – 11 min. Color. 35 mm. **Dirección y fotografía:** Gustavo Nieto Roa. **Producción:** Producciones Mundo Moderno. **Música y Montaje:** M. C. Esguerra. **Síntesis:** Retrato de los inmigrantes colombianos en la ciudad estadounidense, legales o ilegales, “cultos”, o incultos.

### EL INMIGRANTE LATINO

1980- 95 min. Color. 35 mm. Ficción/Comedia. **Dirección y Guión:** Gustavo Nieto Roa. **Productor:** Z. Pineda, E. Ruiz M., N. Fernández de Soto, J.M. de Guzmán. **Producción:** Centauro Films de Colombia/Cine Colombia. **Fotografía:** M. González. **Música:** R. Campuzano. **Montaje:** M. Navia. **Intérpretes:** Carlos Benjumea, Franky Linero, Gloria Zapata, Rosa Serrano, Pepa Rendón, Sebastián Ospina, Carl West. **Síntesis:** Aventuras de un músico colombiano inmigrado a Nueva York, entre las dificultades y el azar, que finalmente lo conducirá al éxito.

### ESPEJISMO AMERICANO

1985 - 13 min. Color. 16 mm. **Dirección, Fotografía, Montaje:** Carlos y Andrés Agudelo. **Productor:** A. Quintero. **Producción:** Interimagen Cine Televisión. **Sonido:** R. Mejía. **Síntesis:** Crónica de la vida de los colombianos, a través de sitios y eventos arquetípicos: restaurantes, escuelas, reinados, reuniones en los parques.

### THE AIR GLOBES (CARTAS AL NIÑO DIOS)

1990- 11 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección, Guión y Fotografía:** Patricia Cardoso. **Producción:** Lechuga Films/University of California, Los Angeles (UCLA). **Síntesis:** Reminiscencia de las celebraciones navideñas en las familias colombianas, vividas por la infancia entre ingenuidad, solidaridad y esperanza.

### EL REINO DE LOS CIELOS

1996- 52 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección, Guión y Producción:** Patricia Cardoso. **Fotografía:** R. Lalinde. **Música:** T. Gripp. **Montaje:** N. Clark. **Intérpretes:** Humberto Dorado, Yolanda García, Florina Lemaitre, Reynaldo Miravalles, Saisy Stella Rojas. **Síntesis:** "Bernabé es un hombre mayor, casi ciego, que trabaja como aguatero. Debe decidir si se opera de las cataratas. Cuando recupera la visión, después de cincuenta años sin ver, comienzan sus dificultades." (Proimágenes Colombia).

### COSAS QUE DIRÍA CON SÓLO MIRARLA

1999- 109 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama/Romance. **Dirección y Guión:** Rodrigo García. **Productor:** J. Avnet, E. Brown, L. Lindstrom, M. Oglesby, E. Samaha, A. Stevens. **Producción:** Franchise Pictures/Avnet-Kerner Pictures/LTZ II Inc. **Fotografía:** E. Lubezki. **Música:** E. Shearmur. **Montaje:** A.E. Duddleston. **Intérpretes:** Glenn Close, Cameron Díaz, Calista Flockhardt, Cathy Baker, Amy Brenneman, Valeria Golino, Holy Hunter. **Síntesis:** Antología de cinco historias de mujeres conectadas entre sí temáticamente, alrededor de sus problemas cotidianos.

### MADRUGADA

1999- 54 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección, Productor y Guión:** Felipe Paz. **Producción:** Ojo de Paz/Mincultura. **Fotografía:** A. Nitze, J. McEwen, M. Alberti. **Música:** 1280 Almas. **Montaje:** C. Santamaría, G. Peace. **Intérpretes:** Juan Fischer, Ann Grindlay, Edwin de Asís, Andrés García Peña, Enrique Gómez, Clara Gómez, Paula Iriarte, Karim Knoack, Amparo León, Jeffrey Loew, Patricia López, Natasha López. **Síntesis:** Primera noche y expectativas de un joven colombiano en Nueva York.

### EL SÉPTIMO CIELO

1999- 80 min. Color, 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección y Guión:** Juan Fischer. **Productor:** D. Lennard. **Producción:** Hidden Eye Productions/Mincultura. **Fotografía:** E. Gil. **Música:** H. Martignon. **Montaje:** R. Parra. **Intérpretes:** Roberto de la Peña, Catalina Lago, Juan Pablo Schuk, Otto Sánchez, Lorenzo Pérez, Amy Korb, Francisco Lorite, Kary Gorostiza, Graciela Mas. **Síntesis:** Vida, tragedia y sueños de los inmigrantes latinos en Nueva York.

### IMPERIO

2001- 42 min. Blanco y negro. 16 mm/Vídeo. Experimental. **Dirección y Guión:** Eduardo Pradilla. **Producción:** Art Institute of Chicago. **Síntesis:** Presencias fantasmagóricas deambulan por una ciudad desierta, en medio de los edificios y símbolos del poder político y financiero.

### REAL WOMEN HAVE CURVES

#### (LAS MUJERES DE VERDAD TIENEN CURVAS)

(Las mujeres de verdad tienen curvas) 2002- 90 min. Color. 35 mm. Ficción/Comedia-Drama. **Dirección:** Patricia Cardoso. **Guión:** J. López, G. LaVoo. **Productor:** M. Atlas, E. Brown, G. LaVoo. **Producción:** HBO Films/New Market Films/La Voo Productions. **Fotografía:** J. Denault. **Montaje:** S. Klevin. **Intérpretes:** América Ferrera, Lupe Ontiveros, Ingrid Oliu, George López, Brian Sites, Soledad St. Hilaire, Lourdes Pérez. **Síntesis:** Ana, una joven mexicano-americana del este de Los Ángeles, está a punto de convertirse en mujer. Recién graduada de la secundaria, recibe una beca para estudiar en la Universidad de Columbia, pero el medio muy tradicional en el que vive piensa que es tiempo para ella de trabajar y ayudar a mantener su casa y no de estudiar.



TEN TINY LOVE STORIES (DIEZ  
PEQUEÑAS HISTORIAS DE AMOR)

2002- 96 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección y Guión:** Rodrigo García. **Productor:** A. Alexanian, D. Hassid, C. Kaplan. **Producción:** InDi-gEnt/Lions Gate Films Home Entertainment. **Fotografía:** R. Prieto. **Música:** M. Carroll. **Montaje:** L. Cámara. **Intérpretes:** Radha Mithchel, Alicia Witt, Lisa Gay Hamilton, Rebecca Tilney, Kimberly Williams-Paisley, Debi Mazar, Deborah Cara Ungar, Susan Traylor, Elizabeth Peña, Kathy Baker. **Síntesis:** Diez mujeres monologan frente a la cámara, recordando los hombres que fueron importantes en sus vidas.

LETTER TO MY FATHER- STANDING BY  
THE FENCE (CARTA PARA MI PADRE-  
PARADO AL LADO DE LA CERCA)

2004- 15 min. Color. Video. Experimental. (<http://www.carlosmotta.com/letter.html>). **Artista:** Carlos Motta. **Descripción:** Utilización de la cerca como del "Ground Zero" "como significante de la división como consecuencia del desbarajuste político. El trabajo habla del impacto socio-emocional que el hueco del otrora WTC genera en sus visitantes" (Carlos Motta).

NINE LIVES (NUEVE VIDAS)

2005- 115 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección y Guión:** Rodrigo García. **Productor:** A. González I. A. Lippens, J. Lynn, K. Thomas. **Producción:** Mockingbird Pictures/Z Films/Nine Lives. **Fotografía:** X. Pérez G. **Música:** E. Shearmur. **Montaje:** A. Folprecht. **Intérpretes:** Kathy Baker, Glenn Close, Amy Brenneman, Elpidia Carrillo, Aomawa Baker, Miguel Sandoval, Mary Pat Dowhy, Andy Umberger, Chelsea Rendon, Robin Wright, Jason Isaacs, Sidney Tamiia Poitier. **Síntesis:** Cautivas y atrapadas en las relaciones emocionales que les dan sustento, nueve mujeres van descubriendo poco a poco lo duro y penoso de la existencia.

VIOLETA DE MIL COLORES

2005- Color. 75 min. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección:** Harold Trompetero. **Guión:** H. Trompetero, E. Parra. **Productor:** E. Parra, H. Trompetero, V. Vizcaya. **Fotografía:** C. Arango. **Música:** I. Benavides, Halee. **Montaje:** J. Vallejo. **Intérpretes:** Flora Martínez, Jaime Vélez, Haras Medress, Jason Stefan, Kenneth McCoy. **Síntesis:** Crónica de la soledad y la insatisfacción en la ciudad de Nueva York, a través de la vida de una joven mujer, que frente a estos hechos no ve más alternativa que quitarse la vida.

LYING IN BED (MINTIENDO EN LA CAMA)

2005- 71 min. Color. Video Digital. Ficción/Drama. **Dirección y Guión:** Vlamyr Vizcaya. **Productor:** V. Cortés, V. Vizcaya. **Producción:** The Latino Group. **Fotografía:** C. Arango, R. Fernández. **Música:** W. Martin. **Montaje:** V. Cortés. **Intérpretes:** Nadine Birkmeyer, Josh Gibson, Lorraine Lockwood, Carreha Lucas. **Síntesis:** "Un hombre obsesionado con grabar en video todo lo que le ocurre, se ve forzado a cuestionar su relación con una nueva mujer. Mezclando material de su propia vida con entrevistas, realiza un documental para saber más sobre las mujeres, el amor y el sexo, para darse cuenta que es mejor no preguntar y no saberlo todo" (Vlamyr Vizcaya).

UNKNOWN (MENTES EN BLANCO)

2005- 85 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección:** Simon Brand. **Guión:** M. Waynee. **Productor:** R. Delano, T. Delano. **Producción:** Rick Lasbrook Films/Eleven Eleven Films. **Fotografía:** S. Yedlin. **Música:** A. Milli. **Montaje:** L. Carvallar, P. Trejo. **Intérpretes:** Jim Caviezel, Greg Kinnear, Joe Pantoliano, Barry Pepper, Jeremy Sisto, Peter Stormare. **Síntesis:** Cinco hombres amanecen encerrados en una bodega sin posibilidad de salir. Deben comenzar a decidir en quien confiar y en quien no si quieren sobrevivir.

STILL STANDING (AUN DE PIE)

2006-15 min. Color. Video Digital. Ficción/Drama. **Dirección y Guión:** Paola Mendoza. **Productor:** M. Skolnik, S. Wilburn. **Producción:** Rola Productions/ Soze Productions. **Fotografía:** M. Skolnik. **Montaje:** M. Skolnik. **Intérpretes:** Paola Mendoza, Nubia Vestal. **Síntesis:** Después del huracán Katrina, una nieta viaja desde Nueva York por todo el Mississippi hasta un pequeño pueblo riveroño, para ayudar a su abuela a reconstruir su hogar.

LEGALLY BLIND (LEGALMENTE CIEGA)

2006-2007- 30 min. Color. Video Digital. **Dirección, Guión, Producción, Fotografía y Montaje:** Ingrid Rojas. **Productor:** B. Matías (Asesor). **Fotografía:** **Música:** S. Cruz. **Montaje:** L. Benson, A. Blackwell (Asesores). **Síntesis:** Después de los atentados del 11 de septiembre, María, inmigrante colombiana, que es legalmente ciega, pierde su tienda de dulces, ubicada muy cerca del lugar de los hechos.

## PARAÍSO TRAVEL

2008- 110 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección:** Simon Brand. **Guión:** J. Franco, J. Rendón. **Productor:** S. Black, C. Bongirne, L. Ortiz. **Producción:** Paraiso Pictures/Grand Illusions Entertainment/**Fotografía:** R. Luch. **Música:** A. Milli. **Montaje:** A. de Toro. **Intérpretes:** Angélica Blandón, Aldemar Correa, John Leguizamo, Ana de la Reguera, Margarita Rosa de Francisco, Luis Fernando Múnera, Ana María Sánchez, Vicky Rueda, Indhira Serrano. **Síntesis:** Una joven pareja sueña con irse a Nueva York por motivaciones diferentes. Al llegar, la cruda realidad los separa, y aunque uno busca al otro, todo lo que una espera no se realiza.

## LA CORONA

2008- 26 min. Color. Video Digital. **Dirección, Guión y fotografía:** Amanda Micheli, Isabel Vega. **Productor:** L. Heller. **Producción:** HBO Documentary Films/Runaway Films/Vega Films. **Música:** Camara Kambon. **Sonido:** T. Stepanek. **Montaje:** L. Colina, C. Gutiérrez. **Síntesis:** En el concurso de belleza de la cárcel de mujeres de Bogotá la tensión entre las candidatas de los diferentes patios es evidente. La vida de una de ellas cambiará al ganar el certamen y ser liberada unos días después. Sin embargo, afuera no le espera lo mejor.

## RIVERSIDE

2008- 95 min. Color. Video Digital/35 mm. Ficción/Drama. **Dirección y Producción:** Harold Trompetero. **Guión:** H. Trompetero, H. Martínez. **Fotografía:** C. Arango. **Música:** J.P. Martínez. **Montaje:** A.F. Carvajal, C. Montes. **Intérpretes:** Diego Trujillo, Linn Mastio Rice, Miclelle Best, Camilo Cardozo. **Síntesis:** Una pareja de exitosos emigrantes caen en bancarrota y terminan viviendo en las calles de Nueva York, reciclando latas. Sueñan con la recuperación, y con el retorno, pero esto es cada vez menos posible.

## ENTRE NOS

2008- 80 min. Color. HD/35 mm. Ficción/Drama. **Dirección y Guión:** Gloria Lamorte, Paola Mendoza. **Productor:** B. Alexander, S. Bannatyne, R. Harrington, G. Terranova. **Producción:** IndiePix Studios/ Lucky Hat Entertainment/Rola Productions. **Fotografía:** B. Young. **Música:** G. Talmi. **Montaje:** G. Lamorte. **Intérpretes:** Paola Mendoza, Sebastián Villada, Laura Montaña, Anthony Chisholm, Andrés Munar, Sarita Chouldhury, Isabel Sung. **Síntesis:** Mariana toma a sus dos hijos y parte de Colombia, con tal de reunirse con su marido en Queens, Nueva York. Pero las cosas

toman un giro dramático cuando el esposo se va de la casa. Ahora, sola en una ciudad desconocida, y con dos pequeños a cargo, debe tratar de rebuscarse la existencia. Inesperadamente, los desechos de los demás le dan esa oportunidad, a través del reciclaje.

## PASSENGERS (PASAJEROS)

2008- 93 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama/Misterio. **Dirección:** Rodrigo García. **Guión:** R. Christensen. **Productor:** J. Drake. **Producción:** **Fotografía:** I. Jadue Lillo. **Música:** E. Shearmur. **Montaje:** T. Noble. **Intérpretes:** Anne Hathaway, Patrick Wilson, Andre Braugher, Dianne Wiest, David Morse, William B. Davis, Ryan Robbins. **Síntesis:** Una especialista en duelos que trabaja con los familiares de los accidentados en un accidente aéreo, se ve envuelta ella misma en una situación misteriosa, cuando sus pacientes también comienzan a desaparecer.

## LOS ARCHIVOS DE INMIGRANTES

2009- Video Instalación/Fotografía. (<http://carlosmotta.com/text/carlos-motta-los-archivos-de-inmigrantes>). **Artista:** Carlos Motta. **Descripción:** “Después de pasar unos meses en Suecia, Carlos Motta presenta una visión crítica frente a uno de los referentes en estructuras democráticas como es el país escandinavo. Motta se acerca a latinoamericanos que viven en Suecia, personas que ostentan cargos o trabajan desde distintas plataformas de defensa de derechos humanos, para ofrecer una mirada crítica y plural frente a tópicos e ideas pre-concebidas sobre la realidad de las democracias en Europa y en especial en Suecia.” (Martí Manen).

## LA BUENA VIDA

2009-2010- Video Digital/fotografía. Video Instalación (<http://www.la-buena-vida.info/about/index.shtml>). **Artista:** Carlos Motta. **Descripción:** Proyecto formado por más de 360 entrevistas en video con personas en las calles de doce ciudades en América Latina filmadas entre el 2005 y el 2008. El proyecto examina procesos de democratización en la región y su relación con la política de intervención norteamericana. Las conversaciones y diálogos grabados en Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Guatemala, La Paz, Managua, México D.F, Panamá, Santiago, San Salvador, São Paulo, y Tegucigalpa cubren temas tales como la percepción de la política exterior e intervencionismo americano, la democracia, el liderazgo y el gobierno.



### MOTHER AND CHILD (MADRES E HIJAS)

2010- 125 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama/Romance. **Dirección y Guión:** Rodrigo García. **Productor:** L. M. Falcone, A. González I., K. Graci, T. Heller, J. Lynn, J. McCoy. **Producción:** Everest Entertainment/Cha Cha Cha/Mockungbird Pictures. **Fotografía:** X. Pérez G. **Música:** E. Shearmur. **Montaje:** S. Weisberg. **Intérpretes:** Alexandra M. Salling, Connor Kramme, Annette Benning, Eileen Ryan, Samuel L. Jackson, Naomi Watts, Cherry Jones, Kerry Washington, David Ramsey, Kay D'Arcy. **Sinopsis:** Drama construido alrededor de tres mujeres: una de 50 años, la hija que dio en adopción hace 35 años, y una afro-americana buscando adoptar su propia hija.



### PLATA O PLOMO

2010- 105 min. Color. HD. Ficción/Drama. **Dirección, Guión y Producción:** John Human. **Productor:** Human Productions. **Fotografía:** B. Cárdenas. **Montaje:** B. Cárdenas, J. Human, W. Muñoz. **Intérpretes:** Johnny Acero, Marlon Vasgavi, Margarita Palacio, Oscar Escobar, Wilson Correa. **Sinopsis:** Un joven colombiano parte de su país buscando refugio donde un primo en Estados Unidos. Este lo introduce en los bajos fondos de Miami, sin saber que la organización para la que trabajan es la misma que busca dar con el paradero del recién llegado.

### LA 7TH Y ALVARADO

2010- 105 min. Color. 35 mm. Ficción. **Dirección:** Rodrigo García (capítulo de *Revolución*). **Guión:** M. Katz. **Productor:** P. Cruz, F. García Naranjo, G. García Bernal, D. Luna, J. McCoy, R. Morales, G. Pineda, A. Sampson. **Producción:** Canana Films/IMCINE/Mantarraya Producciones. **Fotografía:** S. Coles, P. Murguía, C. Varese. **Música:** D. González Valderrama, A. Grush, The Newton Brothers. **Montaje:** A. Banchemo, L. Cilintano, J. Morrisroe, M. Sandoval. **Intérpretes:** Yolanda Abdul, Adriana Barraza, Mónica Bejarano, Ari Brickman, Carmen Corral, Jeanine Derbez, Robert M. Martínez, Rodolfo Palacios. **Sinopsis:** Antología de diez cortometrajes dirigidos por igual número de creadores, *Revolución* analiza a través de la visión de estos directores el presente de la revolución mexicana, y lo que ella significa para la juventud.

### LIES IN PLAIN SIGHT

2010- 80 min. Color. HD/35mm. Ficción/Drama. **Dirección:** Patricia Cardoso. **Guión:** T. Booth, N. Greenberg. **Productor:** K.A. Clark, R. Corbi, E. Fields. **Producción:** FishCorb Films/Konigsberg Company/Silver Screen Pictures. **Fotografía:** J. Denault. **Música:** J. Vitarelli. **Montaje:** C. Borstein. **Intérpretes:** Martha Higareda, Chad Michael Murray, Yul Vasquez, Benito Martínez, Daniela Bobadilla. **Sinopsis:** Eva y su prima Sofía, que padece de ceguera tuvieron una infancia inseparable, así como su adolescencia. Pero cuando de repente Eva se suicida, Sofía busca respuestas a su alrededor, y entre más indaga, más comprende que su infancia mutua estuvo llena de oscuridad y secretos.

## LA TOMA

2010-2011- 21 min. Color. HD. **Dirección, Guión y Fotografía:** Paola Mendoza, Juan Mejía Botero. **Producción:** La Rola Productions/Enlucha Films. **Montaje:** G. Lamorte, M. Skolnik. **Sinopsis:** Los habitantes de La toma en Colombia sufren desplazamiento forzado y amenazas de muerte por el subsuelo en el que están parados: su tierra es rica en oro. Una joven afro-colombiana se enfrenta al estado, al ejército y a una de las más poderosas multinacionales mineras, determinada a salvar sus hijos, su familia y su comunidad.

## DEUS POBRE

2011- Video Instalación de doble canal/Rompecabezas. (<http://carlosmotta.com/project/deus-pobre-modern-sermons-of-communal-lament-2011>) **Artista:** Carlos Motta. **Descripción:** Obra "basada en una serie de intervenciones performáticas en iglesias católicas de Porto, Portugal. Seis sacerdotes ordenados –todos compartiendo intereses con el movimiento conocido como la "Teología de la Liberación- leen apartes clave de sermones y textos realizados por teólogos y sacerdotes desde el siglo 17" [Carlos Motta].

## WE WHO FEEL DIFFERENTLY (LOS QUE SENTIMOS DIFERENTE)

2011- Documental y Base de datos interactiva (proyecto en curso de ejecución) (<http://wewhofeeldifferently.info/about.php>). **Artista:** Carlos Motta. **Descripción:** Exploración de "[...] La diferencia sexual como oportunidad única, antes que una condena social. [...] ¿Acaso este ideal ha sido alcanzado en las últimas cuatro décadas por las políticas públicas que cuestionan lo Lésbico, Gay, Bisexual, Trans, e Intersex? [...] Este es un documental basado en una base de datos que se dirige hacia este y otros asuntos críticos de la cultura queer contemporánea." [Carlos Motta].

## DEEP BLUE BREATH (RESPIRACIÓN AZUL PROFUNDA)

2011- 18 min. Color. 35 mm. Animación. Ficción/Aventuras. **Dirección:** Patricia Cardoso. **Guión:** C. Beabout. **Productor:** D. Buggage, D. Hughes, T. Lamison, T. Mason. **Producción:** Make a Film Foundation. **Fotografía:** J. Matlosz. **Música:** F. Chávez Balco. **Montaje:** J. Bertain, M. Tesoro. **Intérpretes:** Sean Astin, Clay Beabout, Cathryn De Prume, Marlene Forte, Natasha Gregson Wagner, Ernie Hudson, Miguel Sandoval. **Sinopsis:**

Un niño que batalla en contra de su enfermedad va a ser operado. La dolencia se convierte en un monstruo dentro de un mundo animado.

## ALBERT NOBBS

2011- 113 min. Color. 35 mm. Ficción/Drama. **Dirección:** Rodrigo García. **Guión:** G. Close, J. Banville. **Productor:** M. Allen, J. Amend, T. Amend. **Producción:** Chrysalis Films/Canal +/Irish Film Board/Mockingbird Pictures/Morrison Films/Parallel Film Productions/Trillian Productions/WestEnd Films. **Fotografía:** M. McDonnough. **Música:** B. Byrne. **Montaje:** S. Weisberg. **Intérpretes:** Glenn Close, Antonia Campbell-Hughes, Mia Wasikowska, Pauline Collins, Maria Doyle Kennedy, Mark Williams, James Greene, Serena Bravazon. **Sinopsis:** Albert Nobbs lucha por sobrevivir a finales del siglo XIX en Irlanda, donde a las mujeres no se les incentiva el ser independientes. Haciéndose pasar por hombre, para poder trabajar en el hotel más prestigioso de Dublin, se encuentra con un pintor que le hará cuestionar la mentira en la que ha estado metida.

## EL CARTEL DE LOS SAPOS

2012- 100 min. Color. HD/35 mm. Ficción/Drama. **Dirección:** Carlos Moreno. **Guión:** L. Berdejo, J.C. Ferrand, A. López. **Productor:** M. J. Pellowski. **Producción:** 11:11 Films/BN Films. **Fotografía:** M. Londoño. **Música:** C. Siliotto. **Montaje:** J. Macaya. **Intérpretes:** Manolo Cardona, Tom Sizemore, Juanita Acosta, Robinson Díaz, Diego Cadavid, Julián Arango, Andrés Parra, Fernando Solórzano, Juan Pablo Raba, Pedro Armendáriz Jr., Adriana Barraza. **Sinopsis:** Trasposición a la pantalla grande de la telenovela, basada en las experiencias de un ex narco traficante colombiano en Estados Unidos.

## GENDER TALENTS

2013- Documental/Video Instalación/Fotografía (<http://carlosmotta.com/project/gender-talents-2013-in-progress/>). **Artista:** Carlos Motta. **Descripción:** "Investigación de largo plazo y proyecto documental y artístico que se aproxima a los discursos y movimientos por la auto-determinación de género entre trans, intersex, y comunidades gay. El proyecto busca presentar y documentar las formas perversas en que la sociedad condiciona y regula el cuerpo, y cómo, los activistas en varias partes del mundo buscan construir políticas de resistencia y acción." [Carlos Motta].