

Las historias mínimas del anónimo transeúnte. Breve reseña de un episodio urbano*

Recibido: mayo 9 de 2008 | Aprobado: junio 12 de 2008

Gabriel Mario Vélez **
gabriel.mario.velez@artes.udea.edu.co

Resumen A partir de mediados del siglo XX en Medellín -como en muchas otras ciudades del mundo- y por más de 30 años, un pequeño ejército de fotógrafos produjo la más ingente cantidad de imágenes con una característica particular: al azar, ya que capturaron al transeúnte en su deambular por las calles del centro. Esta actividad se dio a conocer como "Fotocine". El proyecto de investigación "Las historias mínimas del anónimo transeúnte" pretende hacer la recuperación de esa memoria. El más sugestivo y significativo álbum familiar de toda una ciudad.

Palabras clave

Foto-cine, transeúntes, historias mínimas.

The Minimal Stories of the Anonymous Passer-By

Abstract From middle of last century in Medellín -like many others cities around the world- and for more than 30 years, a photographers' small army they realized the most enormous quantity of images with a particular characteristic: at random. They captured the passer-by in his strolling for the streets of the down town. This activity was announced as "photo-cine". The project of investigation "The Minimal Histories of The Anonymous Passer-By" tries to do the recovery of this memory. The whole city most suggestive and significant familiar album.

Key words

Photo-cine. Passer-by. Minimal Stories.

* El proyecto de investigación del que deriva este artículo fue financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación -CODI- de la Universidad de Antioquia. Gabriel Mario Vélez, investigador principal; Diana Sánchez y Oscar Sánchez, investigadores en formación; Eduardo Domínguez y Viviana Garcés, asesores.

** Profesor e investigador, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Introducción

Casi tan pronto como fue difundida la noticia de la invención de la fotografía, los noveles hacedores de imágenes se lanzaron a la calle para convertir el nuevo medio en negocio. Está claro que la toma callejera era un tipo de fotografía eminentemente urbana y que tuvo como escenario la mayoría de las ciudades del mundo. Además del costo, la reducción del tiempo de exposición fue la dificultad más compleja que debieron enfrentar los fotógrafos, problemas que se resolvieron antes de finalizar el siglo XIX, entre otras cosas con la aparición de la película en rollo de Eastman y con el desarrollo de las cámaras de manejo simplificado.

En un campo muy específico de la fotografía callejera apareció una práctica más relacionada con el comercio que con el arte y que llegó a difundirse por todo el mundo. Se trató de una fórmula en la que el transeúnte desprevenido era capturado por el fotógrafo en su tránsito por las calles. A este tipo de toma se le llamó *fotocine* o *fotocinería*. Pero, ¿por qué se dio a conocer con esos nombres a esta particular práctica comercial de la fotografía?

Son varias las hipótesis de acuerdo con los distintos fotógrafos consultados¹. Algunos aducen que se debe al tipo de película usada, ya que para las tomas se utilizaba –película– de 35 mm en grandes metrajes, la que es habitual en la industria cinematográfica. Otros afirman que se debe a la manera como se hacían las imágenes, porque, a diferencia de las que se realizan mientras el sujeto posa, las del fotocine se tomaban mientras el sujeto caminaba, transmitiendo de esta manera una cierta sensación de movimiento: “como en el cine”. Lo cierto es que ambas ideas resultan plausibles, incluso complementarias, pero hasta la fecha no ha sido posible encontrar el origen preciso de la denominación ni del momento en el cual empezó a usarse. Para el caso, la mayoría de los fotógrafos que vivieron el fenómeno siguen nombrando el oficio como *Fotocine*, sin preocuparse por la razón de su denominación.

I. El “fotocine” llega a Medellín

De un modo más preciso coinciden las versiones acerca de la manera como la mencionada práctica llega a Medellín. Su arribo se produce

¹ Durante el proceso de investigación (iniciada en el 2006) se consiguió entrevistar a 5 fotógrafos que tuvieron una relación directa con el fenómeno del fotocine, ellos son: Octavio Muñoz Hincapié, Octavio Muñoz Florez, Reinel Roldán, Manuel Santos y Alberto López Alberts.

desde Bogotá aproximadamente en 1950. Probablemente el primer comerciante que instaló un laboratorio fue Jorge Chacón. En Bogotá se tenía noticia de que Foto Rex, dirigido por Mario Ruiz Pinzón, se había convertido en la empresa que le había dado un uso extensivo al negocio. Precisamente Jorge Chacón había conocido el oficio en Foto Rex y con el propósito de escapar de la competencia había salido de Bogotá y migrado a Medellín para buscar nuevos horizontes. Así lo hizo, y localizando el lugar más transitado y céntrico de la ciudad, instaló su gabinete en la calle Junín. Este laboratorio recibió el nombre de Foto Lujo.

Muchos otros que conocieron el Fotocine en Bogotá migraron a otras ciudades y en fechas semejantes instalaron los laboratorios que se convirtieron en la avanzada del negocio en el resto del país.

Por la época del arribo de Chacón a Medellín, los fotógrafos hacían uso de una cámara Leica de 35 mm. La misma se había hecho famosa en manos del renombrado documentalista Cartier-Bresson, fundador de la Agencia Magnum. Una cámara relativamente sencilla que contaba con todo el instrumental necesario para realizar una toma con total control (sistema de enfoque, anillo de diafragma, control de sensibilidades y tiempos de exposición). La Leica había sido la primera cámara que usara el formato de 35 mm. Hasta 1913 los fotógrafos estaban obligados a utilizar pesados equipos de mediano y gran formato o, en su defecto, usar cámaras fotográficas con la mitad del formato de 35 mm. Esa sería precisamente la contribución de Oskar Barnack a la fotografía: la invención de una cámara de gran calidad óptica, transportable por su tamaño y, también, con buena calidad en la relación formato de película/tamaño de ampliación. Por estas razones la Leica se convertiría en la cámara preferida por los documentalistas y reporteros gráficos.

Dicho equipamiento exigía que el fotógrafo pasara por un proceso de entrenamiento con ciertos requisitos, situación que se producía de forma natural en la manera como operaban los laboratorios, es decir, los aprendices, generalmente en edades tempranas (de 12 a 15 años) eran contratados para realizar labores de ayudantía y asistencia; luego, según las habilidades y la disponibilidad, asumían los roles más complejos. Dado que no existía un sistema de aprendizaje formal y mucho menos un centro para la enseñanza del oficio, en la mayoría de los casos los fotógrafos de la época (entre ellos los fotocineros) dieron cuenta de haber pasado por un proceso semejante.

Rápidamente otros emprendedores entendieron la bonanza que significaba invertir en el nuevo negocio y en cuestión de una década se instaló en las proximidades de Junín y en varias de las otras calles de mayor circulación en la ciudad, una gran cantidad de laboratorios que realizaban prácticamente el mismo tipo de fotografía (Foto Técnica, Foto Mar, Foto Real, Foto París, Foto Nueva, Foto Nacional, Foto Moderna, Foto México, Foto Az, Foto 1, etc.). En la mayoría de los casos, la competencia aparecía cuando uno de los que había sido formado en alguno de los laboratorios existentes, se independizaba y montaba su propio *entable*².

De acuerdo con los fotógrafos consultados y ratificado en el archivo con el cual contamos, los sitios donde se apostaban los fotógrafos en los que era posible realizar la labor *depredatoria* que implicaba la toma fotocinera eran: la carrera Junín en casi toda su extensión hasta el Parque de Bolívar. En particular, uno de los sitios que más gustaba y donde se apostaba el mayor número de fotógrafos, era la entrada del Club Unión. Esto, según comentaban algunos de los fotógrafos, se debía a que los transeúntes encontraban en dicho sitio un tipo de valor agregado, tal vez porque se trataba del lugar de reunión para las clases adineradas de la ciudad. De algún modo, tomarse la foto en la fachada permitía acceder al mito de un lugar que no tenía otra forma de entrada que no fuera a través de la imagen.

Otros emplazamientos fueron los paseos comerciales conectados y/o cercanos a la calle Junín, uno de los costados de la antigua gobernación, hoy convertida en el Palacio de la Cultura Rafael Uribe Uribe; la carrera Carabobo frente a la puerta de acceso al Palacio Municipal, donde hoy se encuentra el Museo de Antioquia; y Palacé cerca al edificio “Portacomidas”.

Espacios excepcionales eran los alrededores del Estadio Atanasio Girardot y el Parque Norte, tanto en la vía de acceso como en el interior³.

En el estadio los fotocineros programaban las excursiones para los días de fútbol, lo cual garantizaba no sólo un intenso flujo de gente sino una actitud más festiva en los viandantes. Esto se hace visible con los gestos, el vestir de los uniformes, las gorras, los grandes radios e incluso

² Con este arcaísmo, de manera descriptiva se nombra coloquialmente cualquier tipo de estructura (no necesariamente en tablas) que se construye o se pone en servicio.

³ Los fotocineros comentaban que entrar al Parque Norte estaba prohibido. Razón por la cual tomaban las fotos en las proximidades o hacían todo tipo de trampas para entrar la cámara o procurar que alguien no sospechoso lo hiciera.

el pollo *KoKoriKo*⁴ en su típica caja para servir el almuerzo en el entretiempo.

En el Parque Norte es predominante la toma de niños y grupos familiares. Este lugar era uno de los más apetecidos por el pequeño ejército de fotógrafos, ya que en el mismo espíritu festivo del que antes se hablaba, se garantizaba que un 80 o 90% de los fotografiados reclamaran las imágenes.

Pero en este contexto el formato sufre una alteración: el “tratamiento fotocine” que es utilizado como herramienta para enganchar a los clientes, se modifica para proponer la realización de un *estudio*; es decir, el transeúnte era detenido en su paso y se lo invitaba a posar para la cámara, lo cual implicaba una actitud diferente tanto del fotógrafo como de los modelos. Los sujetos prestos y disponibles para convertirse en imagen asumen la pose más *fotogénica*, a la vez que el fotógrafo altera la mecánica de la toma, lo que implicaba incluso que la cámara girara para ubicarse en la horizontal: “la foto quedaba mejor”, según los mismos fotocineros.

Era tan rentable el Fotocine que a principios de los 60, y a pesar de la competencia, Foto Lujo seguía teniendo un sorprendente movimiento. Sólo en ese laboratorio se tomaban entre 150 y 160 rollos por día, cada uno de 40 tomas cuando se utilizaba la cámara Leica. En promedio, cada fotógrafo *quemaba* 15 rollos, para una planta flotante de un mínimo de 10 fotógrafos y en un horario que fluctuaba entre las 8 de la mañana y las 4 de la tarde. Para resumirlo todo en una cifra, en este laboratorio se producía la sorprendente suma de 6.400 fotos por día.

También se llegaron a realizar tomas nocturnas en la calle y en los interiores de los pasajes comerciales, siempre con flash, lo cual se hacía conectándose a la corriente por medio de un cable y cuando no era posible la conexión se utilizaban pilas. Esta última una opción no era muy recurrida, porque implicaba el aumento de los costos de producción, un argumento que en este negocio siempre fue importante.

Para el procesado del material, los fotógrafos entregaban las películas a más tardar a las cinco y los laboratoristas tenían el resto de la tarde y la mañana siguiente para revelar los negativos y realizar los contactos. Las fotos debían estar disponibles para la clientela en el menor tiempo posible.

⁴ *Kokoriko* es una de las empresas que se convirtió en el asadero y venta de pollos más popular en Medellín. En la galería de fotos del sitio web www.transeuntesmedellin.com, la foto que ilustra este hecho aparece con el número 29: www.transeuntesmedellin.com/investigacion01.html.

Es común escuchar entre los transeúntes de la época, los que salían a *juniniar*, es decir, salir de paseo por el centro (porque “juniniar” no sólo se hacía en Junín) o los que *bajaban a hacer vueltas*⁵, que mientras caminaban por cualquiera de las calles de mayor tráfico, cuando menos 3 ó 4 fotografías los *ponchaban*⁶ con sus cámaras. El volumen de producción de los laboratorios así lo demuestra.

Pero el verdadero negocio del fotocine no estaba en la foto de tamaño contacto, sino en las ampliaciones. Y esa era una de las tareas de la vendedora de mostrador (generalmente una chica *bien presentada*⁷): convencer al cliente de que se llevara por un módico precio la ampliación tamaño billetera (9x12 cms), la postal (13x18 cms) y, en los casos más afortunados, las de 20x25 cms o de un mayor tamaño. También se ofrecía una serie de servicios especiales: retoque para *mejorar* la foto, edición para seleccionar una parte del encuadre y el telescopio para presentar la imagen en diapositiva. Todas estas estrategias y los recursos en términos de efectos y manipulaciones, tenían por objeto ganarse la atención de los clientes y, de ese modo, sobrevivir e incluso primar en un entorno en el que la competencia y el robo de las fórmulas exitosas era la ley imperante.

Con relación a lo femenino, además de las vendedoras o las administradoras de los negocios, no era muy común que las mujeres trabajaran como fotocineras. Si bien hubo casos, todos los testimonios apuntan a que eran excepcionales.

Volviendo al caso particular del señor Chacón, ocurrió que aunque él había sido el iniciador del fenómeno y el fundador de Foto Lujó, la que verdaderamente mantendría el laboratorio hasta finales de los 70 sería la señora Inés Rojas.

Según los datos recabados la historia que ocurrió entre estos dos personajes tomaría un tinte novelesco, ya que era de conocimiento general que Jorge e Inés, además de socios, fueron pareja durante los años de fundación de FotoLujó. Pero en un giro de las circunstancias la pareja se separó, lo que significó para él la renuncia a la empresa que había fundado. Pero Chacón no se quedó de manos cruzadas, pues instaló

⁵ “Hacer vueltas” todavía significa realizar trámites burocráticos, hacer pagos o compras, casi siempre en el centro. Por otro lado, se dice “bajar al centro” por la geografía de la ciudad: la mayoría de los barrios se ubican en las “faldas” de la montaña, mientras el centro se encuentra en la parte plana del valle.

⁶ “Ponchar”, del inglés *ponch*, golpe. Una expresión que se suele usar como referencia al golpe de flash.

⁷ “Bien presentada” es un eufemismo muy usado en los bares del centro, cuando se solicitan mujeres para el trabajo de meseras y otros servicios. Fue una expresión utilizada por uno de los fotógrafos.

un nuevo laboratorio al que bautizó con el nombre de FotoLegal. El éxito que había alcanzado con FotoLujo le sería esquivo en principio. Su laboratorio, según lo comentado por los fotocineros entrevistados, en un relato que incluso describe el episodio con *lujo* de detalles, había sido *salado*⁸. En cualquier caso, el señor Chacón encontraría la manera de romper el encanto, ya que fue uno de los que mejor partido comercial le sacó a la moda de los telescopios, particularmente cuando se descubre el truco del virado monocromático (al azul, al rojo, etc.).

El nuevo impulso para el fotocine llegaría con el arribo de la cámara Olympus Pen al país. Una cámara de fabricación japonesa con prestaciones muy propicias para las necesidades del negocio. La cámara había sido lanzada en el año de 1959 y la comercialización en el mercado latinoamericano se produciría en los albores de los 60.

Algunos de los fotocineros entrevistados asocian la aparición de la cámara con las Olimpiadas de Tokio de 1963 pero, como es obvio, las fechas no coinciden. La historia de la marca Olympus se remonta a las primeras décadas del siglo XX.

La característica que hacía tan atractiva la Olympus Pen para el fotocine era la reducción del negativo a la mitad, permitiendo el montaje de la misma película de 35 mm que usaba la Leica. Una ventaja que, debe decirse, es fundamentalmente comercial, ya que con la misma cantidad de material se duplicaba la producción de imágenes sin alterar significativamente la calidad de las ampliaciones que se solían hacer. La cámara además contaba, en varios de los modelos que se usaron para el fotocine, con los dispositivos de diafragma, tiempo de exposición, sensibilidad y anillo de enfoque. Aunque tenía un diseño más simplificado, permitía el manejo de algunas variables. Esto significó que un mayor número de fotógrafos con un entrenamiento más elemental se dedicaran al oficio.

Con el arribo de la Olympus se llega, además, al momento de la verdadera industrialización del negocio del Fotocine. Una valoración que puede hacerse a partir de los siguientes factores:

1. El uso de la cámara Olympus Pen: la duplicación del rendimiento de la película y su costo significativamente más bajo que cualquiera de las disponibles en el mercado –según los datos, en 1965 la cámara tenía un costo de 8 pesos–.

⁸ “Salado” o “maldecido” como parte de un ritual de magia negra.

2. La contratación de los fotógrafos por jornada, según la producción. El dueño del laboratorio era también el proveedor de las cámaras y del material fotográfico.

3. La película de 35 mm adquirida por latas de 900 pies y cortada en el laboratorio. De una lata se obtenían de 170 a 180 películas montadas en magazín, cada una de 100 tomas aproximadamente.

4. La toma de las fotos de acuerdo con un esquema preestablecido: el fotógrafo debía ajustar el encuadre y la pose del transeúnte a un modelo compositivo específico, de otro modo la foto se consideraba errada.

5. La preparación de los químicos en grandes volúmenes, utilizando materias primas y fórmulas magistrales.

6. El revelado de las películas en grandes lotes, usando canecas como contenedores. Un proceso calibrado por cada laboratorista según su experiencia⁹.

7. El copiado de los contactos en mesas de luz artesanales. Ese invento era llamado *fotocopiadora*.

8. El papel fotográfico también era comprado por rollos de grandes metrajes o en paquetes que luego eran fraccionados en el laboratorio, según los formatos comerciales.

9. El almacenaje de los negativos en sistemas de localización, utilizando códigos alfanuméricos.

10. El aprovechamiento de los negativos como materias primas. Se sabe que gran parte del material en negativo era vendido por lotes o por peso para distintos propósitos¹⁰. La mayoría simplemente se tiró a la basura cuando ya había pasado mucho tiempo desde la toma y sobre todo con el cierre paulatino de los laboratorios tras el declive del negocio.

En un manual de procedimiento nunca escrito, el fotógrafo utilizaba como provocación para disparar la cámara, la posibilidad muy incierta de suponer que el transeúnte reclamaría la foto. La mayoría no lo hacía. Incluso era común que el fotógrafo amagara el gesto y sólo cuando capturaba la atención del cliente, entonces hacía realmente la toma.

⁹ Se dice que algunos laboratoristas calibraban la densidad del negativo utilizando la luz de un cigarrillo. A una señal desde el interior del cuarto oscuro, un aprendiz introducía un cigarrillo prendido por la ranura de la puerta y el laboratorista succionaba el cigarrillo para iluminar suavemente la película y de ese modo determinaba el tiempo de revelado.

¹⁰ Los negativos eran comprados por los fabricantes de ciertos tipos de pitos –o silbatos– para elaborar sus lengüetas. Se dice también que los brujos de la época compraban los negativos por bultos para usar las imágenes en sus encantamientos. Servían para ilustrar enemigos confeccionados a la medida y para encontrar parecidos con los clientes de turno. Este argumento, perfectamente enmarcado en los usos mágicos de la fotografía, fue usado por algunas de las personas consultadas, quienes declaraban que no les gustaba que les tomaran fotos, pero cuando ya había ocurrido, procuraban recoger la imagen para evitar que quedara en otras manos.

Luego del disparo, el fotógrafo le entregaba al transeúnte un recibo con un número de serie de acuerdo a un código establecido por el laboratorio para distinguir un rollo de otro. Este mismo orden debía ser mantenido en el proceso de revelado, en el copiado y en el almacenado de los negativos.

Una estadística sin mucho rigor propuesta por los fotocineros, ubicaba, en el momento de mayor auge, un promedio de 5 los transeúntes que se acercaban a reclamar las copias. Lo cual muestra que dicha cantidad era suficiente no sólo para hacer atractivo el fotocine, sino sumamente rentable. Es necesario mencionar que el perfil del fotógrafo de fotocine fue moldeado en los rigores del negocio, a la vez que se servía de un tipo de individuo que supo sobrevivir y se movía cómodo bajo dichas leyes.

En general, la vida de estos personajes, al igual que el trabajo que desempeñaban, se regía también por el azar. Ya se mencionó que en la mayoría de los casos el descubrimiento del oficio se produjo de manera accidental y la sobrevivencia era el acicate para mantener a sus oficineros activos. Según el testimonio de la mayoría, los fotocineros vivían al día. No había contrato laboral ni garantía de continuidad, ni prestaciones, ni jubilación. En el 66 ó 67 se les pagaba a los fotógrafos entre 1.50 y 1.60 pesos por rollo tomado. Un cálculo que arroja la cifra aproximada, si se toma en cuenta el dato de los 15 rollos promedio, de 23 pesos por día de trabajo.

En el 78, por ejemplo, cuando el Fotocine ya no tenía el mismo poder de seducción de otras épocas, un fotógrafo se ganaba 100 pesos por la toma de 10 rollos, cada uno de 100 fotos aproximadamente. Eso significa que trabajando 20 días en el mes conseguía un sueldo de 2.000 pesos. En una época en la que un obrero ganaba de 1.200 a 1.500 pesos mensuales, se puede concluir que la fotocinería no era un mal empleo, al menos para vivir al día y sin la disciplina que significaba marcar tarjeta en una empresa con horario fijo.

Por otro lado, algunos de estos fotógrafos con un espíritu un poco más ambicioso, tan pronto terminaban su labor diaria o durante los fines de semana, se dedicaban al *esplote*¹¹ (o *el tote*), una modalidad de registro fotográfico sustancialmente diferente. En “el esplote”, los fotógrafos se asociaban con otros que contaran con el equipo de trabajo o eran buscados por un empresario que aportaba las cámaras y el material

¹¹ Con toda seguridad la palabra viene de *Explote*, pero con el uso se modificó su escritura.

fotográfico para realizar excursiones a sitios escogidos: bares en la noche, restaurantes, festividades especiales, ceremonias religiosas dominicales, pueblos en feria, etc. En la mayoría de los casos el cliente posaba para la cámara y, luego de unos cuantos minutos, se le entregaba una o más copias en formato billetera (6x9cms). Tal agilidad en la entrega se debía a que los fotógrafos también se movían con un laboratorista que instalaba en un lugar improvisado la ampliadora y los químicos de procesado.

En una modalidad no muy diferente del esplote, algunos fotocineros dicen haber sido *lagartos*. Otra fórmula en la que fotógrafo se dedicaba a hacer tomas en las heladerías y en la calle; la entrega se hacía después y el cliente debía pagar un adelanto al momento de la foto.

Algunos de los que se dedicaron al esplote cuentan, como una gran efeméride, que en varias ocasiones un personaje llamado Salo “el Alemán”, reunía a un grupo de 10 ó 12 fotógrafos para realizar excursiones a las ferias de la costa.

Es significativo que fuera tan habitual entre estos fotógrafos la movilidad que demostraron. No importaba que contaran con una cámara de su propiedad. Se movían confiando en que su conocimiento del oficio les permitiría sobrevivir en cualquier lugar.

Esta misma condición, la del perfil difuso del fotógrafo –fotocinero, de esplote, lagarto e incluso de *galería*–, fue lo que ayudó a la desaparición del oficio del fotocine, y también del esplote. Esa es por lo menos la queja de algunos de los fotógrafos entrevistados cuando se les preguntó por las razones del cierre de la industria del fotocine. Algunos adujeron que muchos de los que llegaron después hacían mal su trabajo e incluso empezaron a robarse las cámaras de los laboratorios. Otros contaban que la competencia era desleal, que *perrataron*¹² el trabajo y, por lo tanto, éste dejó de ser rentable. Algunos más decían que sus camaradas eran personajes que nunca se preocupaban por el futuro y simplemente se bebían o se *vagabundiaban*¹³ lo que conseguían.

Tal vez por eso sea tan significativo el número de cámaras Olympus que aún hoy aparecen en las vitrinas de las prenderías y casas de empeño de la ciudad.

Otro argumento asociado a la desaparición del fotocine parece estar relacionado con el fenómeno del narcotráfico, que tiene su momento de inicio a principios de los años 80 en Medellín.

¹² Actuar de manera desleal y ofrecer los servicios por un costo abaratado y sin calidad.

¹³ Expresión usada por los fotocineros, que describe el comportamiento indisciplinado que era característico de la gran mayoría de los fotógrafos de esa época.

Uno de los tantos personajes añosos que deambula todavía por Junín, relató que varios de los fotógrafos que trabajaban en el centro fueron ahuyentados por los todavía incipientes *traquetos*¹⁴ bajo amenaza de muerte: aparentemente querían evitar el peligro de un retrato accidental y comprometedor. Se dice también que las autoridades utilizaban los archivos de los laboratorios para rastrear identidades sospechosas o fugitivas.

Es difícil saber qué tan verídico pudo resultar este orden de hechos, lo cierto es que algunos de los usos maliciosos de la imagen se expandieron en el imaginario de los transeúntes y la mayoría ya no quería, ni permitía, que se le fotografiara sin permiso.

Se cuenta que algún enamorado no correspondido le pedía a uno de los tantos fotocineros de la calle, que le ayudara a proveerse de una imagen comprometedora de la mujer que lo *maltraía*¹⁵. Con tal propósito se preparaba la situación para que el “galán” apareciera “como si” anduviera de la mano de la chica o incluso pasándole el brazo “como si” la estuviera abrazando. Todo un ejercicio de estrategia en el que el fotógrafo participaba con su conocimiento de las técnicas de composición.

Según otro relato, alguna que otra chica se hacía invitar de un amigo al que quería para algo más: la invitación era a caminar por el centro –a “juniniar”– y, por qué no, tomarse una copa de novios en el Astor¹⁶; una costumbre que solían practicar los noviecitos para presentarse en sociedad. Pero dadas las convenciones de la época, no era para nada bien visto que una joven tomara un rol activo en el juego de la seducción, por eso tomarse de la mano, un beso o pedir una foto eran gestos guardados para un pretendiente ya asegurado, esperando además que fuera él quien diera el primer paso¹⁷. Mucho más claro era el ritual de hacerse un retrato de galería con toda la parafernalia del estudio. Eso sólo ocurría cuando ya se formalizaba la relación. Bajo tales circunstancias, las jóvenes de familia, que no se atrevían a pedir la foto directamente, recurrían al truco de propiciar una foto de transeúnte

¹⁴ Onomatopeya que popularmente le da nombre a los nacientes capos de la droga.

¹⁵ Típica expresión de la música popular conocida como guasca. Se asocia al malestar del desamor.

¹⁶ El Astor es tal vez el más emblemático y tradicional de los “merendeaderos” de la calle Junín. En este sitio se vendía, entre otras cosas, La copa de novios, una copa de helado con dos cucharas. Además del componente romántico que implicaba, se dice que los novios la preferían por el costo.

¹⁷ Otro de los trucos que solían usar las muchachas de la época para saltarse la normatividad, estaba relacionado con la presencia de los “piroperos” en ciertos lugares ya conocidos. Según los relatos, cualquiera que estrenaba vestido, peinado o simplemente quería un halago, propiciaba un paseo por los lugares donde estos “piroperos profesionales” se ubicaban.

con segundas intenciones, porque luego de la toma se las arreglaban para conservar el recibo, reclamar la foto y también, portar la imagen en su billetera como prueba de apropiación. Todo esto sin el permiso del interesado.

Sumado a todos estos casos anecdóticos, es un hecho que la decadencia del fotocine coincide con la popularización de las cámaras. Resulta paradójico, pero precisamente la llegada de la Olympus Pen, la misma que convertiría en industria al fotocine, plantaría el germen de su desaparición. Con este tipo de cámaras, de manera bastante rápida, los usuarios más inexpertos podían ejercer de fotógrafos, con buenos resultados y a un costo significativamente bajo. Eso significó que desapareciera la dependencia de un experto conocedor del oficio. Está claro que los fotógrafos seguirían y siguen siendo recurridos para eventos trascendentales de la ritualidad familiar y social, pero cada vez se hizo más común que cualquier miembro de la familia podía tomar el lugar del fotógrafo y producir una serie de imágenes, alguna de las cuales reunía las condiciones para ser coleccionada en el álbum doméstico. Los costos de producción también permitían malgastar el material. De ese modo, paulatinamente la actividad del fotógrafo callejero dejó de ser recurrida y, en una consecuencia lógica, dejó de ser viable como negocio. Sólo siguieron sobreviviendo, de forma precaria, los fotógrafos de parque.

Según los relatos, el último laboratorio que sostuvo el negocio de la Fotocinería en Medellín fue Foto 1. Don Rafael y doña Leo, venidos de Bogotá, mantuvieron abierto el laboratorio hasta principios de los años 80. La mayoría de los fotógrafos ya vivían de otra cosa o se habían trasladado a las plazas y parques de la ciudad.

II. Algunas Historias Mínimas¹⁸

1. El fotógrafo de las reinas

Desde hace 5 años Alberts vive en el Hotel La Bella Villa, a unas pocas cuadras del Museo de Antioquia. Cualquiera que pase por la calle Caracas puede con facilidad encontrárselo sentado en el Hall del Hotel o en el Café Macarena, justo a un lado.

¹⁸ A través de las fotos publicadas en el sitio web www.transeuntesmedellin.com se ha recolectado un conjunto de historias de los personajes retratados. Este título que recoge algunas de las que se han acumulado hasta la fecha, en algunos episodios adquirirá el carácter de un relato literario, y en otros, incluso, de un diario personal.

Llegado del eje cafetero, donde su padre le había enseñado el oficio, ejerció de fotocinero en Barranquilla, aunque su verdadero descolle lo consiguió fotografiando las reinas de Medellín a finales de los años 50. Incluso tuvo ocasión de registrar a la única Miss Universo colombiana, la caldense Luz Marina Zuluaga. Una historia que sería registrada por los periódicos y le permitiría hacer uso de un claro olfato comercial para obtener resonancia en el medio¹⁹.

Pero a pesar del éxito alcanzado, su espíritu aventurero lo empujó a dejar Medellín, primero rumbo a Brasil y luego a los Estados Unidos, un destino que lo retendría por casi el resto de su vida.

Ahora cuenta con la holgura de una pensión en dólares y un montón de historias que relata con voz rasposa, sentado en el sillón del hotel, a todo aquel que quiera oír. Su expresión es la de quien ha *toriado* en muchos ruedos. El aspecto impecable de una camisa bien planchada y la colección de corbatas que lo caracteriza, convierten a don Albert en un personaje propicio para la novela.

2. Ese señor es mi tío²⁰

Horacio Vélez muere en 1982. No se perdía cada tarde a Montecristo en la radio, después se la pasaba echando chistes de doble sentido: “Era muy gracioso”.

Esta historia la cuenta Sara con una sonrisa. Se sorprende mucho cuando en medio de una conferencia en el Museo de Antioquia se encuentra con la fotografía de su tío a tamaño real.

“Que susto verlo ahí parado con su vestido de saco y chaleco tal como era en aquella época”.

Pero, para continuar con las casualidades, Sara es hermana de Juan Alberto, a quien conozco desde hace años.

Cuando le pregunto a Juan Alberto él me cuenta que un día Horacio llega a la farmacia de la familia en Buenos Aires con la noticia de su jubilación. Al día siguiente tenía previsto un viaje de turismo a la costa. El viaje se haría en avioneta con el cupo completo: Horacio, su esposa y también los papás de Juan Alberto. El paseo se planeó con todo incluido para los 4 viejos.

¹⁹ Llamaría a su negocio Alberts Studio. Nos cuenta que precisamente por esa “idea de pensar que todo lo gringo es mejor, me significó más clientela”.

²⁰ Foto 1539 del archivo en www.transeuntesmedellin.com/investigacion01.html.

Pero el Tour nunca se llevaría a cabo como estaba planeado. La avioneta se estrelló antes de llegar a su destino. No hubo sobrevivientes.

3. Un fotógrafo ciego

Don Octavio es el más claro ejemplo del fotocinero. Aprende en el oficio a usar la cámara y también todos los secretos del laboratorio. Viaja desde Manizales a Pereira, luego a Bogotá, después un largo período en Medellín. Más tarde en distintas ciudades de la costa y ahora, en su vejez, vive con sus hermanas en el barrio Las Palmas de Medellín.

Llegó a Medellín por primera vez en el 61 y casi de inmediato doña Inés lo enrola como fotógrafo en Fotolujo:

-Fue una época de mucho trabajo. Cuando dejé la cámara y me fui al laboratorio, entraba por la mañana al cuarto oscuro y prácticamente no salía hasta la tarde.

Su memoria es una suma de datos con fechas precisas, historias asombrosas de aventuras personales y muchos otros cuentos que aspiran al mito.

Tal vez el relato más asombroso sea el que ahora rememora con risa, aunque en su momento “le pegó como un mazo”.

-Yo estaba en el laboratorio haciendo ampliaciones como era habitual. De repente monto el negativo en la ampliadora y luego de enfocar me encuentro con la imagen de mi mujer con otro tipo agarrada de la mano. Ya nos habíamos separado, pero de todos modos “me dolió mucho”.

-Yo salí del laboratorio, me encontré con don Jorge, el dueño del negocio. Cuando me vio la cara de tragedia me preguntó. Yo le conté la historia. Después nos pasamos casi 3 días completos bebiendo guaro...

Otra de las historias que cuenta como un chiste, pero que es tal vez aún más dramática, relata el modo como se quedó ciego de un ojo:

-Yo estaba en el Carnaval de Barranquilla tomando fotos en la calle con una Kodak que hacía instantáneas. Ya eran como las 6 de la mañana, estaba cansado y apenas me quedaba una foto en la cámara.

-Andaba ya de camino para la casa cuando me encontré a un grupo de gente rumbiando. Yo andaba de gafas oscuras porque justo en esos días me habían operado de cataratas y tenía que cuidarme.

-Los rumberos me pidieron una foto. Yo no quería y les pedí un montón de plata como pa' que no me la pagaran. Pero dijeron que sí.

-Entonces yo me agaché para cuadrar la cámara, me quité las gafas para poder ver bien y cuando tenía todo listo alcé la vista en dirección a la gente. Justo en ese momento una muchacha me echó un *puñao* de harina en los ojos. Así me quedé ciego de un ojo. El otro lo perdí con los años y desde entonces no pude seguir trabajando de fotógrafo.

Ahora Don Octavio sólo sale a la calle cuando su sobrino Carlos lo saca de paseo. Se dedica a fabricar tamborcitos de juguete y a contar los cuentos de las épocas en las que vivía la vida con todo lo que traía.

Conclusiones

El fotocine se desarrolló como una actividad fotográfica de tipo comercial que en ningún momento tuvo aspiraciones artísticas.

Las condiciones para la industrialización del fenómeno estaban relacionadas con la disponibilidad de los elementos técnicos que la hacían rentable y en función de ciertas condiciones históricas que propiciaron la demanda.

Con el correr del tiempo y dada la gran cantidad de fotografías producidas, dicho inventario ha adquirido el valor de un álbum familiar urbano.

La dinámica para la narración de este episodio, necesariamente hace uso del concepto de historias mínimas, ya que los personajes, capturados al azar mientras deambulaban por las calles del centro de Medellín, en ningún momento son representativos

Bibliografía

- Barthes, R. (1992) *La cámara lúcida. Nota Sobre la Fotografía*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Billeter, E. (1993) *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860–1993*. Barcelona: Lunwerk,
- Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Madrid: Ibérica.
- Lemagny, J. C. – Rouille, A. (1988) *Historia de la fotografía*. Barcelona: Alcor.
- Proust, M. (1968) *En Busca del tiempo perdido. La Fugitiva*. Madrid: Alianza editorial.
- Schaeffer, J. M. (1990) *La Imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Silva, A. (1998) *Álbum de familia. La Imagen de Nosotros Mismos*. Bogotá: Norma.
- Sontag, S. (1973) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.