

IMÁGENES FRAGMENTADAS: UN ESTUDIO SOBRE EL CINE SILENTE Y LA  
CONSTRUCCION DE REPRESENTACIONES SOCIALES EN COLOMBIA

(1922-1928)

NATALIA TAVERA DAZA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

HISTORIA

BOGOTÁ

2012

IMÁGENES FRAGMENTADAS: UN ESTUDIO SOBRE EL CINE SILENTE Y LA  
CONSTRUCCION DE REPRESENTACIONES SOCIALES EN COLOMBIA

(1922-1928)

NATALIA TAVERA DAZA

Trabajo de grado para optar por el titulo de historiador

Amada Carolina Pérez

Directora de Trabajo de grado

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

HISTORIA

BOGOTÁ

2012

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>4</b>
<b>1. EL CINEMATÓGRAFO Y EL CONTEXTO</b>	<b>25</b>
1.1 Los años veinte en Colombia	27
1.2 El cinematógrafo llega a Colombia	38
1.3 El cine y la apertura de espacios de interacción social	42
1.4 Interés por la creación de un cine local	48
1.5 Relación entre el cinematógrafo y el contexto	
<b>2. EL CINEMATÓGRAFO Y LA REALIDAD</b>	<b>75</b>
2.1 María y Aura y las violetas. La representación de la novela romántica: éxito de taquilla	85
2.2 Bajo el cielo antioqueño y Madre: la elite y el campesino	95
2.3 Los leprosos y la imagen de un país	97
2.4 Censura	97
2.1.1 Garras de Oro	104
<b>3. UN ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO</b>	<b>106</b>
3.1 Lugar de producción, temática y objetivos	107
3.2 El Contenido	109
3.3 Bajo el cielo antioqueño	112
3.4 Alma provinciana	116
3.5 Garras de oro	120
3.6 La metodología	123
3.7 La interpretación	127
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>131</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>135</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>141</b>

## INTRODUCCIÓN

En la década de los veinte del siglo XX colombiano, se realizaron largometrajes de ficción en los que se vieron manifestados imaginarios y sistemas de representación de diferentes grupos sociales. Estas imágenes han vivido un proceso accidentado, unas veces guardadas en húmedos cajones en manos de cinéfilos y otras, en bodegas de antiguos teatros, pero aun así las cintas han logrado sobrevivir alrededor de noventa años. A pesar de que no se encuentren en su totalidad y que algunas películas parecieran que se hubiesen perdido para siempre, ha existido un trabajo comprometido con recuperar las imágenes materiales y la memoria en torno a ellas.

La década de la moda, la radio, el avión y la posguerra fue vivida en Colombia junto con el auge del cinematógrafo y el intento de realizar producciones locales. El cine, fuertemente influenciado por la forma de vida conservadora, fue convirtiéndose paulatinamente en un espacio de interacción social e intercambio cultural. Fue lugar de interacción de diferentes clases sociales, como también creador de representaciones en torno a los demás. Se trataba de una actividad que generó escepticismo pero, a su vez, unos arriesgados e inspirados en la industria de Hollywood decidieron invertir su tiempo y dinero en la producción de largometrajes de ficción. Quizás ansiosos por la modernización y los cambios que

se estaban produciendo en las ciudades, invirtieron su capital con el sueño de construir parte del *progreso* en el país.

La aproximación al tema que se enmarca en esta investigación tenía como propósito inicial relacionar las primeras producciones cinematográficas del país con el contexto sociocultural de la época, con el fin de hacer una interpretación del mundo social de los años veinte en Colombia. Pero, adentrándome en las producciones cinematográficas, decidí ir un poco más allá y explorar las representaciones que se ponen en escena y la relación de las películas con la realidad. Esto con el fin relacionar el cine con la historia de una forma multidireccional, es decir, cómo la historia afecta el proceso creativo e ideológico de la construcción cinematográfica y cómo el cine manifiesta imaginarios e ideologías provenientes del mundo social.

### *Historiografía del cine colombiano*

Durante la década de los veinte del siglo XX en Colombia, se produjeron alrededor de quince películas que fueron denominadas por la historiografía del cine del país como *cine silente colombiano*. Se han realizado diferentes tipos de aproximaciones para entender el periodo silente, ya sean enfoques tradicionales, recuentos de las narrativas de las películas, anécdotas sobre los productores, relaciones entre el cine y la nación, y entrevistas; todos se han preocupado por recuperar una memoria visual que se ha perdido con el tiempo.

La referencia inmediata a la historiografía del cine colombiano es un texto de los años setenta realizado por Hernando Martínez Pardo. El texto fue publicado en 1978<sup>1</sup> y es una especie de compendio de la producción cinematográfica hasta la época de publicación. Martínez hace un estudio de los orígenes del cine en Colombia y del fracaso del surgimiento de una industria nacional, como también analiza el cine en relación con la estructura social. Sostiene que al no contar el país con una estructura capitalista y un pensamiento industrial, no se logró impulsar la naciente industria cinematográfica, además de que la importación y distribución de películas extranjeras se convirtieron en fuertes rivales de la débil industria nacional. El éxito de las escasas producciones colombianas fue efímero y estaba alejado de los gustos de su público natural. El autor hace una innovación en la escasa historiografía existente sobre el cine colombiano e introduce conceptos críticos y proposiciones en torno a la relación entre cine-realidad-industria-público, abriendo perspectivas para investigar la relación de las producciones fílmicas de los años veinte y el contexto social.

Unas investigaciones que son consideradas como pioneras en la historiografía de este tema se encargan de hacer un breve recuento de este período. Se trata de dos artículos de proyectos enciclopédicos, los dos del mismo Luis Alberto Álvarez y ambos publicados en la *Nueva Historia de Colombia*<sup>2</sup>, editada y publicada por

---

<sup>1</sup> Martínez Pardo, Hernando. "Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos". *Historia del cine colombiano*. (Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978).

<sup>2</sup> Álvarez, Luis Alberto. "Historia del cine colombiano". *Nueva Historia de Colombia*, vol. VI. (Bogotá: Planeta, 1989) 237-268.

Planeta 1989, que, a su vez, se encuentra en la *Gran Enciclopedia de Colombia*, editada por el Círculo de Lectores y publicada en 1993.

En el primero, titulado “Historia del cine colombiano”, se hace un estudio del desarrollo de la industria cinematográfica desde la llegada del cine a finales del siglo XIX, hasta los años ochenta. Álvarez afirma que la producción cinematográfica parte de experimentos aislados que resultan ser un fracaso en el momento de competir con el cine extranjero: los altos costos de producción y exhibición imposibilitaron la consolidación y fortalecimiento de la producción nacional. Aunque no se trata de un estudio extensivo, el ensayo logra avanzar en la fragmentada historia del cine colombiano y hacer algunas relaciones con el contexto político del país y a un nivel internacional. Sin contar con ningún tipo de referencia bibliográfica, dificultando la profundización investigativa en el tema, los datos, resúmenes y descripciones propuestas por Álvarez, dejan abierta la incógnita sobre la relación de la producción cinematográfica y el capitalismo monopolista de la década de los años veinte.

En “Cine colombiano: mudo y parlante”<sup>3</sup>, el segundo de sus artículos, Álvarez señala que la distribución y exhibición siempre han sido las actividades fuertes en la práctica cinematográfica colombiana, impidiendo, en cierta medida, los escasos intentos de producción. El autor señala que, a pesar de esta situación, durante la década de los veinte se desarrolló una industria cinematográfica estable y rentable

---

<sup>3</sup> Álvarez, Luis Alberto. “Cine colombiano: mudo y parlante” *Gran Enciclopedia de Colombia*. (Bogotá: Círculo de Lectores, 1993).

(acontecimiento que no se repetirá en la historia del cine colombiano) que consistía en películas argumentales con temas costumbristas. Manifiesta que, a medida que se fue desarrollando la práctica cinematográfica, empezaron a presentarse diferente tipo de obstáculos; existía una preocupación por la forma en la que se estaba *representando* el país en las imágenes en movimiento. Había un claro interés por no mostrar elementos que cargaran de negatividad la imagen del país; por ejemplo, hacer películas con protagonistas leprosos, como *La tragedia del Silencio* o *Como los muertos* podían crear una imagen de un lugar enfermo, afectando las exportaciones y precio del café.<sup>4</sup>

Ya específicamente para la delimitación temporal que ocupa este trabajo de grado, se encuentra el texto de Jorge Nieto y Diego Rojas, titulado *Tiempos del Olympia*<sup>5</sup> y publicado a comienzos de la década de los noventa, en la que se cuenta la aventura de los hermanos Di Domenico, pioneros exhibidores y, posteriormente, productores del cine en Colombia. El tratamiento del tema es más de carácter anecdótico, en donde se narran diferentes momentos vividos por esta familia italiana mientras se establecía la industria del país. También describe experiencias del famoso teatro Olympia de Bogotá, uno de los más grandes de su época, donde se proyectaron cientos de cintas nacionales a los habitantes bogotanos. Un trabajo que se asimila a este último es el de Álvaro Atehortúa Carreño, *El Gran Olympia*:

---

<sup>4</sup>Álvarez, Luis Alberto. "Historia del cine en colombiano" 237-268. También se puede encontrar en: ROJAS Romero, Diego. "Cine colombiano. Primeras noticias, primeros años, primeras películas". *Revista Credencial Historia*, ed. 88, (abril 1997). <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr972.htm> (consultado el 2 de enero de 2012).

<sup>5</sup> Nieto, Jorge. *Tiempos del Olympia*. (Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico, 1992).

*vida, pasión y muerte*, el cual trata sobre experiencias vividas en este teatro en Caldas.

Siendo pionero también de la historiografía del cine en Colombia, está Hernando Salcedo Silva, que en sus *Crónicas del cine colombiano: 1897-1950*<sup>6</sup>, publicado en 1981, pero realizado décadas antes, trata la temática de las producciones durante dicho periodo; en particular, señala que las películas de los años 20 eran una puesta en escena de la literatura costumbrista y romántica del XIX. Su investigación gira en torno a la idea de que la industria nacional cinematográfica nunca se consolidó, ya fuera por falta de presupuesto del Estado (apoyo oficial) o porque los directores eran simples aficionados que aspiraban a tener una filmación propia. El texto contribuye considerablemente al estudio del cine en Colombia, ya que da unas pistas de algunos autores que han trabajado el tema, como también presenta entrevistas con directores del periodo del cine mudo. El autor concluye que el cine y el Estado poco se relacionan durante esta época. Tal perspectiva de investigación podría dar cuenta de que las representaciones cinematográficas no estaban interesadas en crear imaginarios de un Estado-nación, sino que pretendían presentar, de una forma novedosa, la literatura y el teatro del XIX.

---

<sup>6</sup> Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. (Bogotá: Carlos Valencia, 1981).

Un segundo trabajo relevante para las producciones silentes es el artículo de este mismo autor, titulado “Influencias sobre el cine mudo colombiano”<sup>7</sup>. Salcedo habla de la “colonización” italiana y de la influencia española sobre el cine nacional. A pesar de que el cine de los veinte se basó en la literatura colombiana, para el contenido de las películas se intentaba imitar estilos de la dramaturgia del cine italiano y de la composición del teatro español, alejándose de una posible vinculación con lo *auténticamente nacional*. Expone como principales influencias sobre el cine mudo estéticas de Italia y España, ya cuando el cine italiano estaba siendo desplazado en los años veinte por el arrollador éxito del cine norteamericano. No hace una descripción del contenido de los films, sino que va más allá en su análisis, y piensa las películas a partir de la composición dramática y de la puesta en escena del cine de los veinte colombianos, abriendo perspectivas para investigar sobre el cine silente no sólo a nivel de contenido, sino que incita a observar otras prácticas que se presentan alrededor de hacer cine. Para Salcedo, el cine no se queda en el guion o en la adaptación, sino que también tiene en cuenta la composición y el montaje para dar cuenta del discurso que hay detrás de la imagen.

Con autores como Salcedo, Martínez y Álvarez, se puede decir que se funda una primera generación de la historiografía del cine colombiano, una especie de escritos *clásicos* sobre el cine y su desarrollo a través del tiempo. Durante los

---

<sup>7</sup> Salcedo Silva, Hernando. “Influencias sobre el cine mudo colombiano”. *Cinematéca*, no.2, vol.1, (oct. 1977), 32-38.

años ochenta y noventa del siglo XX, se empezaron a incrementar los estudios en torno a este arte, generalmente tesis de grado, pero en otros casos trabajos que llegaron a publicarse y que tuvieron mayor circulación. Entre ellos está *La aventura del cine en Medellín*<sup>8</sup>, que empezó como tesis de grado y terminó por convertirse en un extensivo y descriptivo ensayo sobre las producciones cinematográficas en Medellín.

Haciendo un estudio tanto de la exhibición como de la producción cinematográfica, Duque hace un recorrido por la historia del cine en Medellín, abarcando un período que comprende desde la llegada del proyectoscopio de Edison hasta el cine de los años sesenta. Según la autora, el cine dejó de ser un espectáculo esporádico y pasó a ser parte de la vida cotidiana de los habitantes de Medellín desde finales de la década de los diez, tanto para las élites como para los sectores populares.

A pesar de hacer una investigación de hemeroteca, la autora no toma en cuenta las revistas cinematográficas de la época; con todo, logra dar cuenta de mecanismos de apropiación y circulación de las diferentes películas en ciertos sectores de la población medellinense. Aunque no se puedan crear generalizaciones con respecto a la recepción y creación de representaciones en torno a las películas, se encuentran particularidades en las formas de apropiación del contenido, que se diferencian con las del resto del país. El cine en Colombia no resultó ser una actividad homogénea pues dependiendo de la ciudad en la que

---

<sup>8</sup> Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia /El Áncora Editores, 1992).

se exhibían las películas se respondía de manera diferente. Además, los encargados de la distribución debían responder a exigencias de Juntas de Censura locales y a intereses personales del dueño de la casa distribuidora. De esta investigación propuesta por Pilar Duque se interpreta el cine colombiano de la década de los veinte como un proceso heterogéneo que varió según la región y no como una actividad que abarcó *escalas nacionales*.

Entre las tesis de grado que no lograron salir a circulación como texto<sup>9</sup> pero sí como producción de documental audiovisual, está la titulada *Memorias de los pioneros del cine mudo colombiano*<sup>10</sup>. Las autoras realizan un documental que pretende rescatar algunas de las memorias del cine silente, entrevistando a las esposas e hijos de los difuntos y desaparecidos directores, haciendo un esfuerzo por recuperar la memoria visual del periodo. En un breve repaso por las películas de los años veinte colombianos, las autoras plantean que los productores del cine se preocuparon por crear ganancias, imposibilitando la exhibición de un cine estético que reflejara la manera de vivir y sentir de los colombianos: “La verdadera intención no era exponer problemas sociales; la meta era lograr un negocio rentable”, sin tener mucho éxito. Algunos reclamos y críticas por parte de las autoras son anacrónicos, como el de no haber filmado la masacre de las bananeras o la situación política del momento. Simplemente no era el interés del cine de ese periodo y tenían sus ojos puestos en la literatura para la composición

---

<sup>9</sup> Buenaventura, Juan G. *Colombian silent cinema: The case of Garras de Oro* (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 1983).

<sup>10</sup> Arrazola, Lilibiana; Villa, Nora y Vollert, Stefany. *Memorias de los pioneros del cine mudo colombiano*. (Tesis de Grado, Universidad Javeriana, 1991).

cinematográfica, pero esto no quiere decir que el cine no tenga una relación directa con la realidad. Queda, entonces, el pensar la relación cine-realidad por medio de las prácticas y las representaciones, mas no en el *reflejo* o en la reproducción mecánica de un contexto determinado utilizando la técnica cinematográfica.

Teniendo en cuenta esta forma de entender el cine como forma de interacción con el mundo social, se presenta el trabajo de López Días titulado *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*<sup>11</sup>. Según la autora, las películas del cine silente esbozan la nación colombiana, ya sea por territorialidad (en *Bajo el cielo antioqueño*, la idea de nación se construye desde la región), por la organización social y el poder instituido (en *Alma provinciana*, donde se retrata una sociedad que es regida por las jerarquías económicas) o por el Estado y sus gobernantes (en *Garras de oro*, que se presenta a la burocracia como figura del Estado). Dice, además, que el cine silente es el reflejo de *su época*, ya sea por acción u omisión. Se trata de un importante y novedoso trabajo en el que se tiene en cuenta el cine como objeto de estudio para las humanidades y ciencias sociales al relacionar la historia y el cine de manera crítica. Hace un estudio en el que se relaciona el mundo social con la producción cinematográfica, posibilitando una interpretación histórica y no solo descriptiva del periodo del cine silente en Colombia. El tercer

---

<sup>11</sup> López Días, Nazly Maryith. *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006).

capítulo de este trabajo de grado estará dedicado al análisis de este texto en particular.

Provieniendo desde la disciplina histórica, está el texto elaborado por Cira Inés Mora de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*<sup>12</sup> describe la experiencia de otra familia pionera de la producción cinematográfica del país: los Acevedo. Utilizando la experiencia de estos personajes, la autora va haciendo un recuento histórico por lo que fue la llegada del cine a Colombia y las producciones de ficción de los años veinte. Continúa haciendo una investigación sobre los noticieros filmados por los hermanos Acevedo ya durante la década de los treinta y cuarenta que llegan a crear una memoria visual de algunos momentos vividos en dicho territorio. Esta propuesta va más allá que la descripción y propone una forma de interpretar las fuentes para crear generalidades y entenderlas dentro de un marco más amplio: se utiliza el cine y las producciones visuales para narrar una historia de un período determinado.

En los últimos años, se han propuesto estudios para entender el cine y el mundo social. Entre ellos, se encuentra “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia, 1900-1960”<sup>13</sup>. En este texto, el cine es visto como un aparato tecnológico y de comunicación que contribuye al proceso de

---

<sup>12</sup> Mora, Cira Inés. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003).

<sup>13</sup> Tamayo, Camilo. “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia, 1900-1960”. *Historias de la Comunicación | Signo y Pensamiento*, no. 48, vol. 15, (ene-jun 2006) 39-53.

modernización en Colombia, creando imaginarios de desarrollo-progreso, y formando identidad nacional y cultural. La práctica cinematográfica se adopta de una manera modernizadora al empezar a apropiarse de los avances extranjeros para el beneficio local, pero realmente no hay una base social moderna porque la sociedad seguía siendo muy conservadora y tradicional. Es una modernización sin modernidad según Tamayo: la tecnología está por encima de la ideología. Es interesante cómo se estudia el cine como un agente activo y de carácter político que incide en la creación de imaginarios culturales e identidades nacionales, pero se descuidan las formas de apropiación del cine; se hacen generalizaciones a partir de los discursos, descuidando la materialidad y circulación de las películas. A su vez, este mismo vacío plantea una posibilidad como perspectiva de investigación, basada en profundizar en los espacios de recepción, las expresiones de apropiación y los lugares de proyección de los films, con el fin de determinar la relación entre cine, cotidianidad e imaginarios sin entrar en la dicotomía entre *modernización y modernidad*.

Por último, quisiera mencionar un pequeño ensayo de Carlos Santa, publicado en *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*<sup>14</sup>, titulado “Los primeros años del cine colombiano. ¿Cómo quedamos reflejados?”, producto de la Cátedra anual Ernesto Restrepo Tirado del Museo Nacional. Al perder la mayoría de los films del periodo silente, ya que solo quedan unos pocos

---

<sup>14</sup> Santa, Carlos. “Los primeros años del cine colombiano. ¿Cómo quedamos reflejados?” *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*. (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2003) 154-162.

fotogramas, se produce una pérdida de la memoria visual del país y sus habitantes; según Santa, *quedamos representados en el olvido*<sup>15</sup>. El cine transforma las formas y las prácticas culturales del siglo XX y, con ello, la forma de relacionarse socialmente, además de convertirse en una actividad de ocio, significó un nuevo espacio social en el que se configuraron formas de hacer cotidianas. La pérdida del material visual se inscribe en la pérdida de la memoria visual. Santa logra hacer una reflexión en torno al olvido del pasado visual. No solo se tienen en cuenta los imaginarios y las ideas con respecto al pasado, sino la materialidad del mismo y su lugar en el momento presente.

Después de revisar algunas de las investigaciones más importantes sobre el cine en Colombia, puedo determinar que existen diferentes tendencias que han caracterizado la historiografía en torno al tema. Por un lado, se presentan las historias generales que buscan describir el proceso de producción de las películas mientras se hacen breves referencias al contexto histórico. Una segunda aproximación al tema es la que presenta un relato anecdótico acompañado de diferentes entrevistas realizadas a los directores y productores. El utilizar el cine como fuente o documento para realizar investigaciones sobre el mundo social se presenta como otra tendencia. Finalmente, encuentro trabajos que proponen análisis reflexivos en torno a la imagen, la estética y la influencia de los imaginarios sociales.

---

<sup>15</sup> Santa, Carlos. “Los primeros años del cine colombiano. ¿Cómo quedamos reflejados?”, 157.

La investigación que se propone a continuación pretende tomar herramientas de las diferentes tendencias historiográficas expuestas anteriormente con el fin de realizar una relación entre cine e historia. Esta correspondencia, manifestada de forma dinámica, permite estudiar la producción cinematográfica en su complejidad y, a su vez, el contexto histórico que la comprende. De esta manera, se puede analizar cómo los imaginarios sociales inciden en el cine y cómo el cine crea representaciones en la sociedad.

### *La teoría*

Para acercarme a la temática aquí planteada, fue necesario preguntarme por la filosofía y la forma de aproximación entre las producciones culturales y su contexto. Para ello, encontré que el pensar en las prácticas producidas por los discursos, la imagen y la producción de creencia y los modos de aceptación y apropiación de los bienes por parte del consumidor, acercan a Chartier a la pregunta sobre la representación. Este autor, influenciado por Michel Foucault, Louis Marin y Michel de Certeau, problematiza la forma de historizar las prácticas.

Hay elementos en el arte y en la literatura que harán visible la distancia entre el mundo y el lenguaje. Preocupado por el problema del conocimiento más allá que el del significado, Foucault propone analizar cómo los humanos se entienden a sí mismos en nuestra cultura y cómo nuestro conocimiento acerca de lo social consagra significados individuales y compartidos y este es producido en diferentes

periodos<sup>16</sup>. Michel Foucault entiende el discurso como la producción de conocimiento mediante el lenguaje, pero, como todas las prácticas sociales, éste produce significado. Los significados moldean e influyen lo que hacemos (nuestra conducta), así todas las prácticas tienen un aspecto discursivo<sup>17</sup>. No se queda sólo en un ámbito lingüístico porque se interesa en la relación entre la práctica y el lenguaje.

Por otro lado, siendo filósofo e historiador del arte, L. Marin propone una distinción entre el mundo legible y el mundo visible planteando el concepto de representación como método de interpretación. En el texto *Podere y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen*<sup>18</sup>, Chartier se acerca al pensamiento de Marin y señala que dentro del proceso de la representación ocurren dos operaciones: una transitiva, en la que se hace presente una ausencia a través de signos; y una reflexiva, en la que la representación se presenta a sí misma. El primero lleva al estudio de las codificaciones y sistemas de creación de sentido, y el segundo tiene por objetivo hacer un estudio de los dispositivos culturales y las prácticas del ser humano.

---

<sup>16</sup> “What concerned him was the production of knowledge (rather than just meaning) through what he called **discourse** (rather than just language). His project, he said, was to analyze ‘how human beings understand themselves in our culture’ and how our knowledge about the ‘social, the embodied individual and shared meanings’ comes to be produced in different periods.” Hill, Stuart (2007). “The work of representation”, en, *Representation: cultural representations and signifying practices*. (Londres: SAGE publications, 1997), 42-43

<sup>17</sup> Hill, Stuart (2007). “The work of representation”, 41-52.

<sup>18</sup> Ver bibliografía al final del texto.

La última influencia importante en el pensamiento de R. Chartier es la del jesuita Michel De Certeau, que entiende la historia como la diferencia: el conocimiento histórico debe ser creado a partir de enunciados validados, dejando de justificarlos en lo uno (lo mismo) y crearlos en la paradoja (diferencia). La historia es el estudio de las relaciones que guarda un presente sobre el pasado y no el pasado en sí, puesto que la interpretación del que escribe la historia está mediada por el lugar de producción de la fuente, y luego los datos extraídos de la fuente (que serán diferentes dependiendo de la persona que se acerque a ellos) serán nuevamente interpretados por el investigador. El discurso histórico es una ausencia porque da cuenta de lo que *hay* pero también de lo que *no está*. De esta manera se pueden rastrear aquellas cosas que no se quieren decir y lo que se olvida.

De Certeau verá el lugar de producción del discurso y las prácticas de las cuales se produce como fundamentales para entender el pasado como ausente, como aquello *que no se puede ver*: existen límites mentales, epistémicos y cognitivos con respecto al pasado. Toda pregunta hacia el pasado es una experiencia desde el presente. Examinando las formas de apropiación y de consumo, De Certeau observará que la forma en la que se aceptan y se apropian los bienes por parte del consumidor genera cierto tipo de prácticas en torno al objeto. En el ámbito cotidiano, hay un permanente ejercicio de práctica en cuanto al uso del objeto. La

creatividad, al igual que en Aristóteles<sup>19</sup>, supone un factor importante en torno a la práctica y el consumo del objeto. Para entender esta forma de apropiación, es necesario analizar la práctica de consumo que podrá indicar ciertas particularidades sociales.

Bajo la influencia de los tres autores señalados, Chartier propone el concepto de representación como una relación de doble vía atravesada todo el tiempo por las prácticas; las representaciones le dan sentido al mundo social y viceversa. La representación es una práctica que utiliza objetos para darle sentido al mundo. Yendo más allá del mundo conceptual, las representaciones transforman y son transformados creando una relación directa con la materialidad. Utilizar el concepto de representación para estudiar el cine permite historizar las prácticas culturales, trascendiendo la simple descripción historicista de la historia del cine, con el fin de establecer una relación entre cine e historia. El cine transforma y crea representaciones y, a su vez, el sentido que se construye para interpretar el mundo transforma el cine.

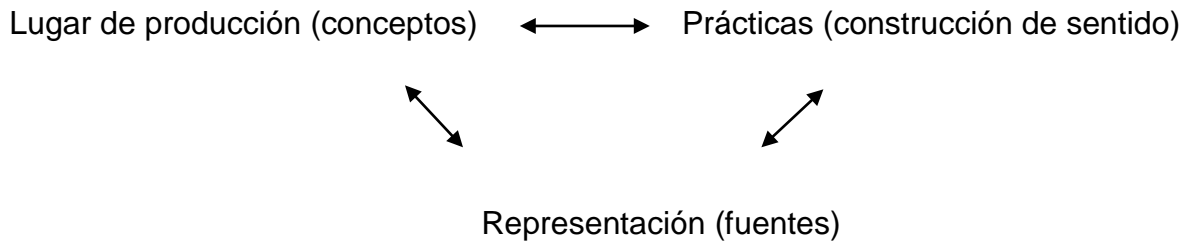
---

<sup>19</sup> Platón había entendido tres estadios de la forma de ver el mundo: el lugar de las ideas (verdad), el mundo sensible (mímesis) y el mundo poético (mímesis de 2do grado). Las relaciones entre cada *espacio* del ejercicio del pensamiento se dan por la práctica de la mímesis. Además, tenía una visión naturalista-realista de la Poesía porque piensa que siempre se tratan de reproducciones de lo real. Aristóteles piensa la poesía por fuera de la jerarquía quitándole el sentido ontológico a la filosofía de Platón. Dirá que “la Poesía imita al mundo como debe ser, no es imitación del ser”. La imitación no es sólo reproductiva pasivamente es producción de lo que puede ser<sup>19</sup>, involucra creatividad y una producción activa.

Para establecer la discusión entre cine y realidad, se plantea el concepto de 'realismo' propuesto por Rudolph Arnheim. Defendiendo la idea del cine como arte y no como registro, este filósofo alemán plantea formas de interpretar las imágenes producidas por el cine y su relación con el mundo social. Al pensarse el cine como arte, Arnheim aclara los siguientes puntos: el primero es que los objetos del mundo, mientras son filmados, pasan por la subjetividad y la voluntad del sujeto, el ser decide qué filma y qué omite, otorgándole un carácter subjetivo a la imagen. Se trata de creación de ficciones a pesar de una base técnica. En segundo lugar, plantea que la relación entre imagen y objeto no está dada por correspondencia. El cine-ojo (mecánico) y el ojo humano perciben de forma diferente; por lo tanto, no hay correspondencia entre la imagen y el objeto cinematográfico, imposibilitando que se considere como un proceso de registro. El cine-ojo presenta una visión fragmentada, comparativa y visual únicamente, y trabaja con encuadres, mientras el ojo humano ve continuamente, es auto-perceptivo, produce sinestesia, y tiene límites en la percepción.

El sentido está construido socialmente y en esta investigación se pretende abordar dos momentos de este proceso. Uno transitivo, que es cuando se produce la relación entre el objeto y el concepto, y uno reflexivo, que es la forma como el concepto se convierte en signo. La operación transitiva hace presente una ausencia, es decir, se relaciona con la creación de sentido y tiene que ver con el análisis del discurso. La reflexiva es la manera como la representación se presenta a sí misma y tiene que ver con la materialidad, las prácticas, la puesta en

escena (los espacios), la circulación y la apropiación. Entonces, el sentido es fijado temporalmente y se transforma por medio de las representaciones (las fuentes). De esta manera se puede exponer la relación en el siguiente diagrama:



Junto con el método diacrónico, que permite estudiar los fenómenos históricamente, se estudiarán las producciones cinematográficas colombianas durante los años veinte.

### *La metodología*

Para ello, esta investigación parte de las producciones fílmicas desarrolladas durante la década de los años veinte del siglo veinte colombiano, conocidas como cine silente colombiano. Desafortunadamente, para el investigador no hay una existencia completa de estas películas, y muchas de ellas se perdieron. Para esta investigación, se utilizará el trabajo realizado por Patrimonio Fílmico Colombiano en el que se restauraron los fragmentos de los films y que se publicó bajo el título *Colección Cine Silente Colombiano*:

1. *Garras de oro*. 1926. 56min. PP. Jambrina.

2. *Bajo el cielo antioqueño*. 1925. 124 min. Arturo Acevedo Vallarino.
3. *Alma provinciana*. 1926. 126min. Félix Joaquín Rodríguez.
4. *La tragedia del Silencio*. 1924. 26min. Arturo Acevedo Vallarino.
5. *Madre*. 1924. 21min. Samuel Velásquez.
6. *Aura o las Violetas*. 1924. 18min. Pedro Moreno Garzón y Vicencio Di Doménico.
7. *Como los muertos*. 1925. 12min. Pedro Moreno Garzón y Vicencio Di Doménico.
8. *El amor, el deber y el crimen*. 1926. 28min. Pedro Moreno Garzón y Vicencio Di Doménico.
9. *En busca de María*. 1985. 16min. Luis Ospina y Jorge Nieto.

Estos largometrajes permitieron desarrollar una relación entre el cine y el contexto, junto con la investigación de fuentes de hemeroteca. En el primer capítulo se encontrará una relación del contexto histórico y la producción cinematográfica, cómo esta práctica empezó a manifestarse en actividades cotidianas y formas de hacer y, a su vez, cómo el contexto influyó en las temáticas y tratamiento del lenguaje cinematográfico. Dentro de la modernización y junto con el desarrollo de nuevas tecnologías, como la radio, el cinematógrafo se fue incrustando en las prácticas de las zonas urbanas del país, generando un espacio de interacción cultural y representaciones de la realidad.

Las representaciones y su relación con el mundo social o *real* es el tema tratado en el segundo capítulo. En él, se realizan reflexiones en torno al problema de la realidad y la puesta en escena del cinematógrafo, haciendo una crítica a la forma de percepción mecánica del mundo. La sociedad y sus realidades son estructuras dinámicas que están en constante interacción y cambio. Por ende, el cinematógrafo no es un mero registro sino que es generador de ideas y representaciones, como también transmisor de dogmas e ideologías. La censura y la instrucción fueron fuertes herramientas para transmitir ideas mediante el cine silente de los años veinte colombianos.

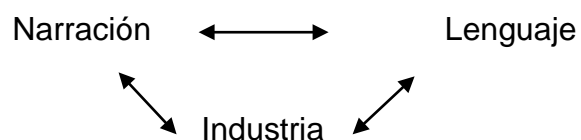
Por último, se encuentra una especie de debate historiográfico que, a pesar de su brevedad, intenta introducir un diálogo con los estudios que también han considerado el cine como objeto de investigación.

Aunque en un principio se había planteado la investigación desde un estudio de públicos, sistemas de apropiación y circulación de los filmes, me limité a estudiar las prácticas y representaciones en torno al cine silente colombiano. Una mirada por las producciones locales que, a pesar de que se critiquen y cuestionen las identidades de nuestro país, representan miradas y pensamientos en torno a lo que somos nosotros, pues al final de todo se trata de una pregunta por el ser.

## 1. EL CINEMATÓGRAFO Y EL CONTEXTO

La historiografía sobre el cine colombiano, al igual que la práctica cinematográfica, ha sido un proceso accidentado y fragmentado. Existen diversos estudios que intentan hacer un bosquejo de lo que fue, y ha sido, la producción en Colombia pero, en su mayoría, se tratan de análisis narrativos o anecdóticos sobre sus directores y del momento de producción, y no de la relación entre el cine y su contexto. Buscando utilizar el cine como documento para el estudio histórico, se han tomado los largometrajes de ficción realizados durante la década de los veinte para ver que es más que una narración y que se trata de una práctica inscrita dentro de un proceso de modernización social y auge del capitalismo monopolista.

Para pensar el cine silente de los años veinte, no es únicamente importante ver el proceso de producción, el contenido de los films, la circulación, o la asistencia al teatro. También es necesario ver la relación entre el lenguaje cinematográfico, la narración y la industria.. Se trata de una relación circular entre los diferentes quehaceres que componen la práctica cinematográfica. Por *relación circular* me refiero a que el hacer cine no es solamente la actividad de *hacer* sino que está ligada a la estética y a la ideología. Para comprenderlo de una forma más sencilla, propongo el siguiente diagrama:



La narración es la forma como la historia está contada, lo que necesariamente involucra el lugar de producción de los directores y productores, así como su sistema de imaginarios y representaciones sobre la realidad. El lenguaje es cómo se manifiesta la narración, el tipo de encuadres utilizados, la estética empleada, el montaje, y los símbolos y significados que el director le agrega a las imágenes en movimiento. Y, finalmente, la industria es el conjunto de prácticas que hacen posible la realización del film, pre-producción y pos-producción, en el que está involucrado un interés comercial, distributivo y de exhibición.

El cine, desde sus comienzos, nació como una práctica de interés comercial con alcances masivos. La primera proyección de los hermanos Lumière y los ensayos de proyoscopio de Edison encerraban una motivación productiva: la exhibición de sus *descubrimientos* atraía dinero y reconocimiento. Desde este momento, se empezó a producir una relación entre lo que se quería mostrar o contar, la forma en la que se ponía en escena y se construía el sentido de la narración, y el dinero que lo financiaba. De esta manera, podemos comprender el cine como un proceso mucho más complejo que la mera película, el director, el público o el espacio de exhibición. Se trata de una práctica en la que se relaciona el contexto: la forma en la que se *lee*, se *interpreta* y se *cuenta* dicho contexto. El proceso puede ser comprendido como ideología y representación, pero así como representa una realidad, ésta está siendo representada en el cine. De esta manera, entiendo el cine como práctica y representación.

Para comprender este proceso, creí primero necesaria la construcción de un espacio interpretativo, es decir, el contexto histórico. Seguido del contexto, estará la explicación de la llegada del cine a Colombia y la creación de nuevos espacios de interacción social, como el teatro. Estas formas de exhibir el cinematógrafo empiezan a generar intereses en el sector privado para la realización propia de largometrajes y, finalmente, se analizará cómo se relacionó el contexto con las representaciones, el lenguaje, la narración y la industria.

### *1.1 Los años veinte en Colombia*

Los años veinte en Colombia están inscritos en un proceso histórico que en la historia política es conocido como *La Hegemonía Conservadora* (1886-1930). Es innegable la importancia que tuvieron los cambios políticos en el país durante esta época, como la constitución de 1886, por ejemplo, que estuvo vigente hasta casi finales del siglo XX. Pero este periodo fue más que una alianza de conservadores con la Iglesia católica. Adentrándome en el periodo de los años veinte, última década de la llamada Hegemonía, puedo empezar a dar cuenta que dicha hegemonía tuvo sus fisuras, tanto políticas como culturales, que se pueden rastrear en los movimientos sociales de la década, la actividad cultural y los cambios en el pensamiento político<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Uribe Celis, Carlos Humberto. *Los años veinte en Colombia*. (Bogotá: Ediciones Alborada, 1991). Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. (Bogotá: Banco de la República, 2001). Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. (Bogotá: Editorial Universidad Javeriana / PENSAR, 2009). Castro-Gómez, Santiago. "Introducción". *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnológicas de gobierno en los siglos XIX y XX*. (Bogotá: Editorial Universidad Javeriana, 2008).

Después de la Guerra de los Mil Días y, especialmente, después de 1910, el país y los procesos sociales que se vivieron generaron un cambio de paradigma<sup>21</sup>. Aunque se lea la Hegemonía hasta 1930 con la elección del presidente Enrique Olaya Herrera, durante la primera y segunda década se habían producido ya dentro del Partido Conservador alternativas/rupturas que proponían formas diferentes de gobierno. Por ejemplo, el sector conocido como La Unión Republicana buscaba una especie de modernización del Estado en la que se descentralizaran los poderes públicos y se impulsara la instrucción pública primaria, propuestas que parecían diferenciarse del partido-Estado conservador que abogaba por la unidad centralizada del poder bajo la ley y moral de la Iglesia.

A pesar de estos intentos, la Hegemonía revive con agresividad durante los gobiernos de José Vicente Concha (1914-1918) y Marco Fidel Suárez (1918-1921), y con una Iglesia Católica como factor “determinante en este proceso, al apoyar al conservatismo desde los púlpitos, en las campañas electorales, en las directivas conservadoras y en las veredas al denostar el liberalismo.”<sup>22</sup> El conservatismo se fortalecía en instancias gubernamentales, pero desde *abajo* se estaban produciendo importantes movilizaciones sociales, sindicales, campesinas e indígenas, como la liderada por Quintín Lame.

---

<sup>21</sup> Palacios, Marco. “La Colombia cafetera: 1903-1946”. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. (Bogotá: Norma, 2002), 493.

<sup>22</sup> Torres del Río, César. “Asamblea Constituyente: 1910-1914”. *Colombia siglo XX. Desde la Guerra de los Mil días hasta la elección de Álvaro Uribe*. (Bogotá: Grupo editorial Norma, 2010), 53.

En los años veinte se produce un despertar<sup>23</sup> en la sociedad colombiana y, con ello, un importante proceso de modernización: se produce una entrada en el mercado internacional, que tiene como implicación un contacto con las modas y las formas de expresarse de otros lugares, y hay un crecimiento de la población urbana. El cine y la radio empiezan a articular dinámicas de relaciones sociales diferentes a las que se producían a comienzos del siglo veinte, como también se crean nuevos espacios de ocio y entretenimiento. La radio extendía los alcances de la prensa pues mientras el periódico estaba limitado a las personas que supieran leer, la radio suponía construir una conversación unidireccional con su oyente. La información se mueve con mayor velocidad y las distancias parecen reducirse; el síndrome moderno de sentir que el tiempo pasa más rápido era latente. Mientras la prensa necesitaba un proceso de escritura, impresión y circulación, la radio podía emitir la noticia o el hecho en el momento en que el locutor se acercara al micrófono.

Para la década del veinte, la radio empezó a constituirse como un medio masificado en Colombia, fue difundiendo ideas sobre los gustos y las modas de otras partes del mundo. El jazz, *fox-trot*, charlestón, *rag-time*, *shimmy*, *one-step* y *monkey-step* eran escuchados por ciertos sectores de las elites colombianas y, en algunas oportunidades, se puede ver su representación en el cine colombiano o como querían los directores que se vieran dichas prácticas de las elites relacionadas con las modas y el gusto. A medida que fueron pasando los años, el

---

<sup>23</sup> Concepto tomado de: Uribe Celis. *Los años veinte en Colombia*.

escuchar la radio se convirtió en una práctica tan importante que solo pudo ser desplazada por el televisor muchas décadas después.

El cine, a diferencia de la radio, se presentó en un primer momento como una novedad científica que quizás pasaría de moda. A medida que empezó a ser explotado y explorado, la imagen en movimiento se fue convirtiendo en un espacio de representación humana, de comunicación y de lucro. El espectáculo de proyectar imágenes en movimiento también transmitía esa sensación de aceleración y movimiento de la revolución industrial. En la revista de Sincelejo *El Kine*, para 1914, se hablaba del cinematógrafo como:

Una de las más bellas manifestaciones de inteligencia y de potencialidad inventiva es, sin duda, el Cinematógrafo, obra maravillosa y científica, hija del centro poderoso del *Brujo* del “Menlo Park”. Gracias a este mágico aparato nos transportamos en un segundo de Sincelejo a París, de París a Berlín, de Berlín a Moscou al Polo, etc., etc. Nos familiarizamos con los personajes más importantes del orbe y admiramos los más afamados artistas de la ópera, del drama y la comedia. El mar, el ferrocarril, el aeroplano, los campos de maniobras de los grandes ejércitos de Europa, y mil y mil cosas que muchos de nuestros lectores no han visto jamás, el Cine los pone a su vista, tal cual son su efecto.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Ver Anexo 1: E. Castellanos. “Propósitos”. *El Kine*. serie 1ª, no. 1. Sincelejo (15 febrero de 1914).

El cinematógrafo permitía trasladar al público de Bogotá a París en un parpadeo, de Buga a Nueva York o de Sincelejo a Nápoles. Viajar mentalmente por el tiempo y el espacio era posible y no por medio de la literatura, la imaginación, el arte, sino que el cinematógrafo mostraba representaciones del *otro* lugar y del *otro* sujeto desconocido, imágenes que también eran vistas por otros en el mismo lugar, imágenes que creaban opinión e interacción social. Gracias a este espacio de proyección, con el tiempo se fue creando un espacio de ocio y relación social y ya no solamente ligada al hecho de ir a ver la proyección, sino de mostrarse al público. De compartir el espacio con otros habitantes de la ciudad en un momento de ocio, de ejemplo de modales, de señalamiento y jerarquización social, se convirtió en un espacio cultural.

Estos procesos, radio y cine/cinematógrafo, que mencionaba anteriormente, están inscritos en una lógica urbana únicamente. Esta forma de contar, pensar, interpretar, crear, representar la realidad, está enmarcada en un proceso principalmente ciudadano. Durante la década de los veinte en zonas rurales se estaban produciendo importantes movimientos de colonización campesina y reivindicación indígena que distaban un tanto de la *modernización* de la ciudad.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Aunque los procesos rurales y urbanos para esta época disten en cuanto a la forma en la que se llevaron a cabo, no se pueden leer aisladamente. En las ciudades existió auge económico debido a las nuevas burguesías que surgían por la agricultura, al igual que el crecimiento de la mano de obra se produjo por una descomposición del campesinado y migración del campesino a la ciudad. En cuanto al cinematógrafo se pueden encontrar exhibiciones en zonas rurales de Colombia, pero su gran impacto se producirá en las ciudades.

Las formas de economía para estos años también estaban transformándose; hay un interés por la creación de un mercado nacional y un auge económico directamente relacionado con el surgimiento de nuevas burguesías y la acumulación de riquezas de elites que se integraron a la economía cafetera, bananera y del tabaco. El café fue un factor decisivo para el crecimiento exportador colombiano y, para su integración con la economía mundial, “una vez popularizado su consumo, el café se comportó como un producto básico, con baja elasticidad de la demanda. Es decir que se [requerían] enormes alzas del precio para que los consumidores [abandonaran] el hábito de tomarlo”.<sup>26</sup> Así, el café se consideró como fuente de riqueza y de empleo, imaginario que atraviesa transversalmente la historia de Colombia para convertirse en una idea de identidad nacional.

La influencia del mercado estadounidense fue decisiva en este auge de la exportación del café y desplazó de Colombia durante la década de los veinte el mercado europeo:

Mercados del café colombiano, c. 1863-1929.

Distribución porcentual del valor de las exportaciones<sup>27</sup>

Quinquenios	EE.UU.	Europa	Otros
1863 – 67	26	74	-

<sup>26</sup> Palacios, Marco. “La Colombia cafetera: 1903-1946”, 497.

<sup>27</sup> Palacios, Marco. “La Colombia cafetera: 1903-1946”, 501.

1873 – 77	40	60	-
1883 – 87	65	35	-
1893 – 97	44	56	-
1903 – 07	72	28	-
1915 – 19	91	7	2
1925 – 29	92	7	1

Estados Unidos había empezado a construir su imperio durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente luego de sus guerras contra Japón, Inglaterra o España, por lo que fue estableciéndose en la región como una hegemonía emergente. Los países latinoamericanos estaban ocupados con sus asuntos de orden interno, intentando aplacar guerras civiles o establecer gobiernos *modernos* inspirados en formas políticas de Europa. Mientras se produjeron estos procesos, Estados Unidos logró establecerse como *juez y regidor* de la región, desplazando la influencia europea de la zona. No en todos los países se presentó de igual medida. En Argentina, por ejemplo, la influencia europea se presentó de una forma más fuerte que en Colombia debido a las lógicas de migración y construcción de identidad nacional.

En Colombia, la influencia norteamericana fue ganando terreno paulatinamente. A pesar del sinsabor que había dejado el suceso de Panamá y el rechazo de ciertos sectores a la influencia del país del norte, la política internacional que se mantuvo

durante los años diez y veinte entre Colombia y Estados Unidos se puede resumir como la *doctrina* de la estrella polar o el *mirar hacia el norte*.

Pero, la influencia no fue solo a nivel internacional: dentro de las fronteras se produjeron concesiones, negociaciones y favorecimientos económicos. Uno de estos fenómenos fue la entrega de yacimientos petroleros a EE. UU. durante el gobierno de Pedro Nel Ospina o la autorización del funcionamiento y concesión a empresas como la United Fruit Company.

El empleo de esta forma de política internacional y doméstica influyó numerosos sectores de la sociedad colombiana, pero, a su vez, no puede generalizarse puesto a que existieron fuertes críticas y manifestaciones en contra de la influencia norteamericana. Durante los años veinte, surgieron diferentes grupos de derecha, que apoyaban más bien las ideas provenientes de Italia y Alemania, y de izquierda, que intentaban interpretar y establecer ideas provenientes del anarquismo y comunismo internacionales. Las críticas venían de diversos sectores, pero la política de Estado fue lo suficientemente fuerte como para que modas y formas de expresión norteamericanas se introdujeran en escalas sociales y culturales, formas que más adelante veremos en el cine.

Para cuando la influencia norteamericana se encontraba en un proceso de fortalecimiento en la región, a Colombia llegaron los 25 millones de dólares por la indemnización debido a las acciones de Estados Unidos sobre Panamá; una jugada por parte de EE.UU. para estrechar los lazos con Colombia. Este dinero,

entrando por cuotas desde 1923 durante el gobierno de Pedro Nel Ospina, parecía ser la solución para grandes problemas de infraestructura e inversión interna pero, en vez de crearse una forma apropiada de la distribución del presupuesto, se repartieron de forma desordenada e inequitativa entre las regiones del país.

Pero no todo fue negativo: durante la *Danza de los millones* se ampliaron los créditos, se incrementaron los salarios en las ciudades y en el sector del cultivo de café, aumentó el consumo; subieron los precios, crecieron las importaciones y exportaciones, y la producción cafetera estuvo en bonanza. Aunque el dinero sirvió para fortalecer ciertos sectores, se vio cómo el campesinado se siguió descomponiendo y seguían llegando más personas a la ciudad. Por la administración del dinero de forma desorganizada, se produjo una inflación a finales de la década de los veinte que dejó al país con un endeudamiento y déficit interno, situación que les costaría a los conservadores su permanencia en el poder y su fortaleza como partido-Estado.

Mientras se vivía y veía cómo la economía se transformaba, yendo hacia formas modernas de producción, cómo se invertía en infraestructura a nivel regional y cambiaba la sociedad por la penetración de las modas extranjeras, se produjo un gran esfuerzo por crear una identidad que unificara la idea de *lo colombiano* y *lo nacional*. Mediante la instrucción pública, se fomentó una *cultura política nacional*, que se articuló por medio de la simbología y la educación. La implementación de la letra actual del himno nacional se hizo oficial mediante la Ley 33 del 18 de octubre de 1920, compuesta por Rafael Núñez para conmemorar la Independencia

de Cartagena, que llevaba unos años rondando por las partituras de la música compuesta por Oreste Síndici. La bandera que, junto con el himno nacional y el escudo nacional, es otro de los símbolos patrios, fue reglamentada bajo el decreto 861 de mayo de 1924<sup>28</sup>, que adopta la que se había utilizado en 1861 durante el cambio de la Confederación Granadina a los Estados Unidos de Colombia.

Este esfuerzo exhortado desde la Instrucción obedece a un interés por fortalecer una idea de nación, la cual, además de intentar homogeneizar y centralizar, trata de inventarse *una nación* a partir de la región andina. El ejercicio debía ser más que solo reglamentar y decretar, pues la tarea de difusión y apropiación era más difícil. Con el tiempo y por medio de imposiciones, sanciones y exhibiciones, se fueron estableciendo protocolos y rituales para rendirle a estos símbolos inventados y establecerlos como especies de tótems de *lo nacional*.

La enérgica labor de fortalecimiento de la idea de lo nacional no vino únicamente de las políticas de Estado; también se construyeron desde las artes. La representación de la idea de lo nacional podía encontrarse en las artes plásticas. Un ejemplo de ello puede ser la pintura histórica. Acompañados de un discurso sobre lo nacional, se creó una idea sobre el pasado, idea que era exhibida y enseñada. La música también tuvo su carácter de *lo nacional*, pues durante los veinte hubo un esfuerzo por instituir la música andina como la música *nacional*.

Estos procesos, tanto económicos, como políticos y sociales, están inscritos en lógicas de desarrollo regional y nunca abarcan escalas nacionales en cuanto a su

---

<sup>28</sup> Aunque hay un decreto posterior: 62 del 11 de enero de 1934.

generalización. La forma en la que ha sido construido el relato nacional pretende establecerlo como *uno*, como un proceso lineal y progresivo unificado que llevó a los héroes de la patria a construir la Colombia actual. Ver estas variables regionales, étnicas, religiosas, etc., permite ver el Estado y la nación como una construcción histórica compleja que puede ser transformada.

Durante la Hegemonía Conservadora, siendo los conservadores un partido-Estado, las políticas y discursos institucionales y burgueses estaban encaminados hacia la creación, o fortalecimiento, de un Estado central, andino, católico, y al mismo tiempo en proceso de modernización guiado por el modelo capitalista, formas de ejercicio del poder en las que claramente existieron variaciones, resistencias y diferentes formas de aceptar y apropiarse de *lo nacional*.

Las iniciativas de modernización de los años veinte hacen parte de un *despertar*, como había mencionado anteriormente, de la sociedad. Pero los cambios se fueron produciendo lentamente, incluso algunos solo llegaron a ser ideas de modernización. El propósito de señalar estas ideas que circularon durante estos años es evidenciar que se trata de una etapa diferente al resto de la Hegemonía Conservadora: no hay un estatismo político y social, hay un interés por modernizar sin modificar las estructuras sociales. La década de los veinte introduce procesos de cambio que seguirán transformando la sociedad en los años venideros; se trata de un periodo coyuntural en el proceso de modernización, de las nuevas tecnologías y prácticas sociales, como lo fue la producción cinematográfica.

Durante la tercera década del siglo veinte, las elites políticas y sociales intentaron configurar una plástica y una música nacional, pero expresiones artísticas como el cine entrarán de una forma diferente al contexto de modernización del país. No se puede pensar en un cine nacional porque la experiencia cinematográfica durante los años veinte no abarcó escalas nacionales, sino fueron casos de personas aisladas que se interesaron por probar suerte. Los directores no recibieron ningún tipo de apoyo estatal como tampoco existió legislación que apoyara la práctica cinematográfica o gremio u organización en torno al cine.

### *1.2 El cinematógrafo llega a Colombia*

El cine, en tanto invento que revoluciona la vida cotidiana durante el siglo XX, no tardó en llegar a las costas colombianas. A finales del siglo XIX ya se hacían exhibiciones en el país del proyectoscopio de Edison y del cinematógrafo de Los Lumière<sup>29</sup>, y estas pasaron de ser una curiosidad de feria y novedad científica a convertirse en un atractivo exclusivo de las zonas urbanas. Para 1898, los aparatos iban “de Colón a Barranquilla y Magdalena arriba, hasta Bucaramanga y Bogotá, donde ese mismo año se dio a conocer en el Teatro Municipal”.<sup>30</sup>

Las películas que se exhibían pasaban por un filtro de censura y selección. No es que se creara una junta de censura a nivel nacional pero sí había un estricto control moral a nivel local, puesto que el público no podía estar expuesto a

---

<sup>29</sup> Se dice anecdóticamente, como lo señalan varios historiadores y estudiosos del cine en Colombia, que quizá equipos de los hermanos Lumière estuvieron por la costa caribeña, tal vez filmando algo “exótico”.

<sup>30</sup> Álvarez, Luis Alberto. “Historia del cine colombiano”. *Nueva Historia de Colombia*, vol. VI. (Bogotá: Planeta, 1989), 237.

cualquier tipo de información. Había ciertos códigos del lenguaje que eran aceptados por la sociedad y otros que eran prohibidos como, por ejemplo, el rechazo a los besos largos típicos del cine francés o a historias en las que no se castigaba al delincuente. El cine italiano fue, durante la década de los diez, el más popular en las exhibiciones en el país, pero ya entrados los años veinte, empezaron a penetrar al mercado grandes producciones francesas y, por supuesto, la industria de Hollywood. Ya para 1922, el cine norteamericano, con sus *westerns*, comedias, triángulos amorosos, aventuras y persecuciones de *gag* fácil y repetitivo, fueron aceptados con mucho entusiasmo por el público en formación. “El recién llegado no tuvo que competir con un cine nacional sino con la distribución del cine europeo en la cual estaba invertida la gran mayoría del capital cinematográfico.”<sup>31</sup>, competencia que los europeos fueron perdiendo. La penetración al mercado cinematográfico demuestra una vez más la entrada de la influencia norteamericana a la sociedad Colombiana, forma de influencia que está directamente relacionada con la política económica y las relaciones bilaterales.

Ciudades como Bucaramanga, Barranquilla, Sincelejo, Bogotá, Medellín, Cúcuta y Cali empezaron a convertirse en importantes espacios para la proyección del cinematógrafo. Se construyeron espacios cerrados para remplazar la práctica de la proyección al aire libre, lo que le daba un carácter de formalización que dejaba atrás al cinematógrafo como parte de un atractivo circense. Las proyecciones

---

<sup>31</sup> Martínez Pardo, Hernando. “Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos”. *Historia del cine colombiano*. (Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978), 62.

fueron tan bien recibidas por los espectadores que ciudades intermedias como Zipaquirá, Buga y Girardot también crearon espacios cerrados para el cinematógrafo.

La siguiente tabla muestra los teatros en algunas ciudades del país, donde se realizaron proyecciones del cinematógrafo desde la primera década del siglo XX:

Teatros en ciudades colombianas 1910-1919

Ciudad	Teatro
Bogotá	Teatro Municipal, Teatro Variedades, Salón del Bosque, Nuevo Circo de San Diego, Teatro Caldas, Teatro Moderno, Cinerama, Teatro Olympia, Teatro Faenza
Medellín	Teatro Gallera, Teatro Junín
Barranquilla	Teatro Colombia
Cali	Cine Olympia, Salón del Palacio Municipal (adaptado)
Sincelejo	Salón Sincelejo
Cúcuta	Teatro Guzmán-Berti
Cartagena	Teatro Variedades, Teatro Rialito
Bucaramanga	Teatro Garnica
Girardot	Salón Estrella, Olympia

Ya finalizando la segunda década del siglo XX, hay una importante presencia de teatros en las principales ciudades del país, indicando una popularización de la visita al cinematógrafo. Un cronista de 1918 narra, en *El Tiempo*, lo siguiente, refiriéndose al caso de Bogotá:

Es un horror, un horror, un horror, cómo progresa la ciudad. Hay que ver la cantidad de teatros que hay aquí donde hace pocos contábamos con el Colón, el Municipal y el Variedades situado en el Bazar de Veracruz. Ahora contamos además con el Olympia, con el Teatro del Bosque, con el Nuevo Circo de San Diego en donde también se da cine, con el Caldas, estrenado a fines de diciembre pasado y hoy la sociedad se ha dado cita para acudir al estreno del magnífico Teatro Bogotá, situado en la calle 20 pocas cuadras arriba del Camellón de las Nieves<sup>32</sup>.

En su mayoría, los teatros 'Olympia' eran de una empresa fundada por inmigrantes italianos: la familia Di Domenico, quienes tuvieron una gran iniciativa por distribuir y exhibir material cinematográfico en el país. Guiados por intereses lucrativos, empezaron a construir diferentes teatros a lo largo del país, con el interés de realizar proyecciones y desarrollar una industria de exhibición a nivel regional. Por esta razón, es común encontrar diferentes salas por todo el país que llevan el nombre de Olympia. Con respecto al teatro Olympia de Bogotá, que suscitó gran interés y conmoción por parte del público, se cuenta lo siguiente:

---

<sup>32</sup> *El Tiempo*, 1918. Citado por: Martínez Pardo. "Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos"

El teatro Olympia, una sala de gran capacidad. Podía albergar un total de cinco mil personas. El telón estaba situado en medio de la sala y había dos categorías de localidades. Los que pagaban 20 centavos por boleta, miraban de frente a la proyección y los que pagaban mitad y se sentaban detrás de la pantalla en asientos menos cómodos y hacían uso de espejos para poder leer la traducción, que ésta, como es lógico, aparecía al revés<sup>33</sup>.

### *1.3 El cine y la apertura de espacios de interacción social*

Así se puede ver que no solamente se estaban creando nuevos espacios de entretenimiento y de proyección del cinematógrafo, sino que, a la vez, se iban creando representaciones del espacio y diferenciación social por la ubicación en el teatro. Y no solamente en la capital fue importante la construcción de teatros durante los años diez del siglo veinte. En Medellín, el Teatro Junín “(...) fue construido gracias a la energía y talento persuasivo de Gonzalo Mejía, al dinero de Nemesio Camacho y a la necesidad de los Di Domenico de brindar un alojamiento propio a sus divas de farándula.”<sup>34</sup> Además, fue “durante más de cuarenta años (...) la sala de alta categoría donde los medellineses concurrirían a apreciar los mejores espectáculos que llegaban a la ciudad, los artistas de moda y los estrenos de las películas nacionales y extranjeras”.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Martínez Pardo, Hernando. “Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos”, 21.

<sup>34</sup> Duque, Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/ El Áncora Editores, 1992.), 163.

<sup>35</sup> Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 172.

Aunque para algunos sectores de la elite la ópera y el teatro predominaban como actividades de ocio<sup>36</sup>, el cine se empezó a presentar como un espacio de diversión. Los atraídos por la proyección del cinematógrafo eran, en su mayoría, personas del común que veían la sesión de cine como todo un espectáculo; quizás una película resultaba más atractivo que un paseo por el Parque de la Independencia. En Sincelejo, por ejemplo, se describe al cinematógrafo como una práctica de entretenimiento:

El Cine, este buen amigo Cine, fecundo en enseñanzas móviles, llenas de sentimentalismo, de gesto trágicos y de elegancias refinadas, no es otra cosa entre nosotros que un oasis espiritual. Aquí donde se vive vida burguesa, absolutamente burguesa, sin que nada ni nadie interrumpa gratamente la honda, la profunda, la infinita monotonía del ambiente, una proyección cinematográfica vale tanto como valdría en Madrid el paso de una artista gloriosa. (...) Las muchachas de la *elite*, cansadas de tocar el mismo piano, de ver el mismo novio, de regar las mismas flores, de asomarse a la misma reja, viejo confidente que les guarda muchas historias dolorosas, muchas esperanzas desvanecidas y muchas ternuras inefables, sienten en sus ojos tristes el incendio del entusiasmo. (...) Hablaran de las películas de los refinamientos de París, de los jarrones de Sévres, de las orfebrerías alemanas y del *confort* envidiable de los buenos hermanos de Europa. (...) Las hijas del suburbio, de rostro melancólico y melancolizante,

---

<sup>36</sup> Salcedo Silva, Hernando. "Influencias sobre el cine mudo colombiano". *Cinematoca*, no. 2, vol. 1. (oct. 1977) 32-38.

sienten también, alma adentro las exquisitas fruiciones del Cine. Ellas no saben de Jules Claretie, ni de Zola ni de Dumas. ¡Qué van a saber las pobrecillas! Pero, de cara al espejo diminuto, cuajado de rosas, de lirios o de claveles de calcomanía, canturriando alguna copla ponen en sus cabelleras la gracia de un lazo azul o rojo; echan sus polvos baratos en la polvera humilde para afinar el cutis, visten trajes domingueros, se dan el último toque en los labios húmedos con cascarrilla o papel camrín, y salen cual brazos de mar, cotentuchas y parlanchinas, en busca de Brokate o del *Pathé*.

Los ricos de metálico, y aquellos que gastan el capital intangible de las ideas y de las cláusulas armoniosas y coloridas, todos los que, en cualquier modo, vegetan y sienten en esta querida villa colonial, gustan del Cine como de cosa exótica e insustituible. Es que él – aparte de ser fuerza civilizadora – ofrece derivaciones que consuelan. (...) <sup>37</sup>

El cinematógrafo suponía estar creando un sentimiento de progreso y civilización, pues también hizo que se crearan nuevos espacios de exhibición. Ya para mediados de la década de los diez, existían nuevos espacios de entretenimiento para la población urbana de algunas ciudades del país y, en el caso de Bogotá, se habían construido teatros con el único propósito de proyección cinematográfica como el Teatro Faenza. El cine, entonces, “dejó de ser un espectáculo de

---

<sup>37</sup> Ver Anexo 4: Mirue, Roberto. “Alrededor del Cine”. *El Kine*. serie 1ª, no. 6. Sincelejo (29 de abril de 1914).

temporada y entró en la vida cotidiana (...) [de los habitantes de las ciudades] quienes gradualmente se fueron apropiando de los gestos, las sonrisas y las ropas de las divas del lienzo.”<sup>38</sup>

Asistir a las proyecciones del cinematógrafo empezó a transformar la sociabilidad entre las personas, pues se creó un sitio de encuentro alternativo en el que se compartían y creaban representaciones sobre la realidad. La moda y las formas de expresión provenientes de la pantalla grande empezaron a ser recibidas por los públicos, eran interpretadas, rechazadas o adoptadas. Se crearon consensos sobre el *buen vestir* y el gusto se fue modificando en torno a la información que se desplegaba en las imágenes en movimiento.<sup>39</sup> Estas formas se hacen evidentes cuando empieza a surgir el interés por crear un cine local. Se proyectaban películas como *caridad* para los pobres<sup>40</sup>, inclusive el cinematógrafo llegó a Agua de Dios:

#### Cines para Lazareto

Los señores Di Domenico Hermanos ofrecieron a la Dirección Nacional de Lazareto, en venta, un aparato cinematográfico para Agua de Dios. Ofrecen dichos señores la enseñanza gratuita para el manejo del aparato y las películas necesarias para dos funciones mensuales, también gratuitamente.

---

<sup>38</sup> Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 58.

<sup>39</sup> Tamayo, Camilo. “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)”. *Signo y pensamiento*, vol. 15, no. 48 (ene-jun 2006) 52.

<sup>40</sup> En Medellín, para los mendigos y lustrabotas. Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 68

Han pedido el aparato por 900 dólares. La dirección aceptó la propuesta, y les dio los agradecimientos.<sup>41</sup>

El cinematógrafo fue penetrando diferentes sectores sociales, ya fueran leprosos, niños, ancianos, jóvenes, etc. Las restricciones eran para las mujeres y niños, especialmente los de *alta sociedad*, quienes no podían estar expuestos a cualquier tipo de contenido. Para la elite existió una clara distinción del cinematógrafo, y la práctica enfocada en este público empezó a ser llamado *cine-arte* “dedicado a familias y personas de refinamiento intelectual.”<sup>42</sup> La Iglesia Católica muchas veces expresó su disgusto por las exhibiciones de films *inapropiados*, pues podían crear representaciones de delincuencia, en sus palabras: una “escuela del delito”.

Ya para mediados de los años veinte, el cinematógrafo, además de entretener, se convierte también en instrumento para celebraciones cívicas. En El Tiempo se publicaban las programaciones de la celebración del veinte de julio, que incluyen actividades de proyección del cinematógrafo en Bogotá. La programación se describe de la siguiente forma:

### Festejos Patrios

Programa para hoy (19 de julio de 1924):

---

<sup>41</sup> *El Correo Liberal*, Medellín: julio 26, 1920. Citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 69

<sup>42</sup> *El Correo Liberal*, Medellín: noviembre 15, 1922. Citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 71.

8 de la mañana, misa de réquiem en la Iglesia de la Veracruz, en sufragio de los próceres de la Independencia.

9 a.m.- Procesión de Santa Librada y del Cristo de los Mártires, que saldrá del templo de La Veracruz y recorrerá la Carrera 7 hasta la Plaza de Bolívar, bajará por la Calle 11 y regresará por la Carrera 8ª al lugar de la partida.

3 p.m.- Función del cinematógrafo en el Teatro Olympia, galantemente ofrecida por la empresa del salón a los niños de las escuelas públicas.

3 p.m.- Función del cinematógrafo en el Teatro Faenza, galantemente ofrecida por la empresa del salón a las niñas de las escuelas públicas.

8 y media p.m.- Función del cinematógrafo en la Plaza de Chapinero.

9 p.m.- Función de Gala por el Teatro Municipal, dedicado por la empresa al público de Bogotá, y patrocinada por la Junta de Festejos. Se pondrá en escena "Margot" obra nacional del doctor Germán Reyes. El señor Gobelay caracterizará la figura de Bolívar y recitará el prólogo de la obra de Villaespesa. Habrá batalla de flores<sup>43</sup>. Analizar este programa con respecto a las diversas conmemoraciones de la década, tiene muchas implicaciones

El cinematógrafo, entonces, es utilizado por las instituciones como herramienta para la celebración de fiestas cívicas en las que se mezclan el catolicismo, la

---

<sup>43</sup> "Festejos Patrios". *EL TIEMPO* [Bogotá], 19 de Julio, 1924.

patria y el cinematógrafo. Tanto la religión como la visión sobre el pasado nacional y la representación de sus habitantes se convierten en importantes factores que influyen el interés por desarrollar una práctica de producción cinematográfica propia.

No es que se haya remplazado alguna práctica en particular con la utilización del cinematógrafo durante la celebración de las fiestas cívicas, sino que más bien se incluyó dentro de las mismas. Las tradicionales misas, discursos, exhibiciones, concursos, recitales y muestras de teatro se siguieron haciendo, sino que ahora acompañadas por el novedoso aparato.

#### *1.4 Interés por la creación de un cine local*

De esta manera, se puede ver que la creación de teatros y la formalización de la proyección, junto con el entusiasmo por el cinematógrafo de algunos sectores privados, hacen surgir en Colombia los primeros intereses por la práctica cinematográfica. Es entonces que para “la década de 1920, el cine empezó a ser considerado en Colombia no sólo como un pasatiempo de nuevo cuño, sino también como un poderoso medio de expresión y una industria lucrativa según las multimillonarias cifras que transcribía la prensa local de los cables norteamericanos.”<sup>44</sup>

Personajes como Vicente y Francisco Di Domenico, que habían tenido protagonismo en el negocio de la exhibición del cinematógrafo, empiezan a

---

<sup>44</sup> Duque, Pilar. *La aventura del cine en Medellín*, 145-146.

aparecer a mediados de la década de los diez, impulsando la industria cinematográfica con algunas producciones propias, aprovechando el dinero que habían acumulado y sus espacios de exhibición. Los Di Domenico habían llegado a Colón en 1906 cuando se reactivó el proyecto del canal interoceánico y allí buscaron convertirse en socios de un negocio de importación de mercancías sin tener suerte. Regresaron a Italia debido al fracaso de su viaje a Colón, pero decidieron comprar unos aparatos de cinematógrafo y crearon un negocio de cine ambulante. Estando por diversos lugares de Italia, pasaron a Francia, para terminar en Martinica, Trinidad y Venezuela. Para 1910, ya habían realizado 3 proyecciones en Barranquilla, después en Santa Marta, Ciénaga, Girardot y Bogotá.

Los Acevedo fue otra familia que cobró importancia durante la época debido a su interés por la realización y la producción cinematográficas; se puede decir que se trata de los primeros *colombianos* en hacer *cine colombiano*. El fundador de la compañía Acevedo e hijos, Arturo Acevedo padre, fue soldado conservador en la Guerra de los Mil Días pero al finalizar la guerra se unió a la tertulia literaria de la Gruta Simbólica, junto con Julio Flórez y Federico Rivas Frade. Siendo dentista de profesión, ejerció como director de grupos de teatro y vio en la exhibición del cinematógrafo una oportunidad para ganar dinero. Invertió sus ahorros en una máquina exhibidora y se desarrolló en teatros pequeños. Su industria no fue grande como la de los Di Domenico, pero si fue importante para que se interesara por la producción de un cine *colombiano*.

Las familias Di Domenico y Acevedo, junto con otros empresarios y aficionados del sector privado, empezaron a experimentar con las cámaras para probar con la producción y realización del cine. No se trató de una experiencia profesional, ya que los que operaron como directores eran simples aficionados o extranjeros intentando tener éxito en este país. Se trataba de una experimentación que buscaba generar lucro a partir de la práctica cinematográfica y, a la vez, manifestar expresiones locales, privadas y de clases altas por medio del cinematógrafo.

No se sabe con seguridad cuál fue la primera producción colombiana y es confusa la documentación que existe en torno al origen del cine colombiano. La historiografía menciona títulos de cortometrajes de la primera década del siglo XX pero no se conservan más que sus nombres<sup>45</sup> y de la década de los diez se conocen los títulos de *Una notabilidad rural*, *La hija del Tequendama*, *Procesión del Corpus en el presente año*, *Procesión cívica del 18 de julio de 1915*, *Dos nobles corazones* y *Ricaurte en San Mateo* de 1915, pero cuya composición estética se desconoce totalmente. Se narra anecdóticamente en algunas crónicas sobre los orígenes del cine colombiano que el presidente Rafael Reyes contrató un camarógrafo francés para realizar algunas filmaciones, pero solo se tiene conocimiento de unos pocos fotogramas.

---

<sup>45</sup> *La vista del Bajo Magdalena en confluencia con el Cauca, Subiendo el Alto Magdalena, Puerto de Cambao, El Cronófono subiendo por los Andes, La procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá, Parque Centenario, Carreras en el Magdalena, Panorama de San Cristóbal, Gran corrida de toros, Martinito y Morenito en competencia, Caídas del Bogotá en su descenso hacia el Carquito, El gran salto del Tequendama, El Excmo. Sr. General en el Polo de Bogotá.* Martínez Pardo. "Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos", 21.

Entre las primeras realizaciones, se incluye un film producido por los hermanos Di Domenico, titulado *El Drama del 15 de octubre*. La película resultó ser muy popular debido a que su interés era recrear el reciente asesinato del caudillo liberal, el General Rafael Uribe Uribe, pero su popularidad no resultó ser nada positiva para los realizadores. Con el entusiasmo de recrear los sucesos, los Di Domenico contrataron a los asesinos auténticos Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal para reconstruir los sucesos en el film. El rechazo del público fue inmediato pues decían que los Di Domenico convertían a los asesinos en actores y se señaló que "no [era] cristiano ni moral explotar de esta manera la sagrada memoria del muerto"<sup>46</sup>.

La reacción del público produjo una gran conmoción. Se exigió la inmediata censura de la película y, posteriormente, su retiro de todas las salas de exhibición. En Cúcuta, por ejemplo, se encuentra el siguiente comentario publicado en prensa:

Anoche volvió a anunciarse en el Cisneros que próximamente se exhibirá la película que representa el entierro y muerte del eminente ciudadano General Uribe. Personalmente hemos informado hoy al Sr. Alcalde que la exhibición de dicha película ha sido prohibida en Bogotá, a petición de la familia del General. El Sr. Gerlein nos ha prometido que pasará una nota a la Empresa previniéndola de que no debe exhibir la citada 'cinta'.

---

<sup>46</sup> El'Gazi. "El Drama del 15 de octubre (Francesco di Domenico)". *Revista Credencial Historia*, no. 112 (abr 1999).

Agradecemos a *El Liberal* de Barranquilla y al Sr. Gerlein su atención en este particular.<sup>47</sup>

Cuando se produjo esta reacción en Cúcuta, en Bogotá, y en la zona andina, ya se había manifestado un profundo rechazo por el film. Esta reacción de indignación marcó, en gran parte, los contenidos de las futuras producciones durante los años veinte. La compañía de los Di Domenico tenía como objetivo buscar un argumento de *interés nacional* para lograr realizar una película rentable en cuestiones de taquilla, pero lo que resultó de este intento de producción fue un fuerte sentimiento de censura cinematográfica. “*El drama del quince de octubre* no tiene sólo valor anecdótico; es la primera película (y tal vez la última en muchas décadas) que toca de alguna manera la fibra íntima de la nación y que demuestra claramente el potencial social y político inherente al medio cinematográfico.”<sup>48</sup>

Ya para las primeras producciones de los años veinte, las temáticas buscaron tratar temas costumbristas típicos del siglo XIX: se retrataron los personajes en sus actividades cotidianas, los campesinos y obreros se representaron siempre con herramientas de trabajo y las elites urbanas se mostraron en espacios *letrados*. La diferenciación ante el *otro* se hace evidente cuando se comparan sus hábitos y costumbres y el elemento moralizador se hace presente a partir de dicha distinción.

---

<sup>47</sup> “Una película inmoral”. *El Gráfico de Cúcuta*. Cúcuta: Enero 28 1916. Citado por: Martínez “Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos”.

<sup>48</sup> Álvarez, Luis Alberto. “Historia del cine colombiano”, 240

Las primeras películas de los años veinte, como *María* (estrenada en Buga en 1922) y *Aura o las violetas* (estrenada en Bogotá en 1924), pueden ser consideradas como los primeros largometrajes propiamente locales. Se filmaron en territorio colombiano, están basadas en dos novelas de finales del siglo XIX y tuvieron un gran éxito de taquilla, acontecimiento que se repetirá con *Bajo el cielo antioqueño* (1925). Después tardará décadas en volverse a ver tal aceptación del público y ganancias económicas sustanciales del cine colombiano.

El film que inaugura este *cine silente colombiano* es un argumento basado en la novela *María*, de Jorge Isaacs. Titulada con el mismo nombre<sup>49</sup> y codirigida por un español, Máximo Calvo, y por Alfredo del Diestro, fue filmada en el lugar donde se cree que ocurrió la novela de Isaacs: la hacienda 'El Paraíso'.

Máximo Calvo fue un español que llegó a Panamá a buscar fortuna. Tras desempeñarse como pintor y fotógrafo, logra conseguir un trabajo siendo distribuidor de Fox en Balboa. Es allí donde conoce al fraile Francisco Antonio Posada, un caleño que lo contrata para la realización de la película. El codirector de la película, Alfredo del Diestro, fue un bogotano, hijo de comerciante español y una pianista italiana radicados en Colombia, que vivió años de su juventud en la Habana. Regresó al país con una compañía de teatro integrada por él y su

---

<sup>49</sup> **María**. 1922. 180 min. Blanco y negro. 35 mm. Silente.  
Exhibición: 20 de octubre de 1922 [privada] (Buga, Cali). 11 de diciembre de 1924 Teatro Olympia (Bogotá).  
Dirección: Máximo Calvo y Alfredo del Diestro  
Guion: Alfredo del Diestro  
Argumento/Textos: basado en la novela homónima de Jorge Isaacs.  
Productor: Valley Film Company

hermano y en este momento conoció al fraile, quien le propuso la realización de *María*. Posada, Calvo y del Diestro invirtieron el capital junto con otros inversionistas, de los cuales se desconoce su información para la realización del film.

La película se estrenó en 1922 en Buga en una función privada y en 1924 en el Teatro Olympia de Bogotá y contó con actores oriundos del Valle provenientes de las clases altas. La sinopsis de la película puede ser descrita como un:

(...) drama romántico que recrea la historia de Efraín y María. Efraín, hijo de un rico hacendado vallecaucano, estudia en Bogotá. En una de sus visitas a la hacienda reencuentra a María, su prima carnal, de la que se enamora locamente. Es correspondido. Sin embargo Efraín debe viajar a Europa a completar su educación. María sufre de una grave enfermedad, padece de una lenta agonía, suspira por Efraín y muere. Cuando éste llega, todo ha terminado: sólo queda la tumba de su amada y un inmenso dolor.<sup>50</sup>

Aunque los mexicanos se adelantaron en 1919 con la realización de *María*, aprovechándose de la acogida del libro, la producción de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo le añadía el hecho de haber sido filmada en los mismos lugares, donde se describía la acción: “la identificación de la lectura con las situaciones de ‘María’, se complementaban de la manera más perfecta con la película”.<sup>51</sup> Esto produjo una gran acogida a nivel nacional y se distribuyó en diferentes países de

---

<sup>50</sup> Fundación Patrimonio Fílmico. *Largometrajes colombianos en cine y video*. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006).

<sup>51</sup> Salcedo Silva. “Influencias sobre el cine mudo colombiano”, 33-34.

la zona Andina, Centroamérica y México. Narra la historiografía<sup>52</sup> y dicen las anécdotas que se trató de uno de los films más exitosos provenientes de Colombia, tanto así que la cinta fue enviada a Estados Unidos para sacar nuevas copias de mejor calidad.

Inclusive, la cinta llegó a todos los países de habla hispana, pero los negativos se perdieron y las últimas copias, guardadas en pésimas condiciones por los familiares de quienes produjeron el film, desaparecieron definitivamente en la década de los setenta. Es una lástima que solo se conserven 25 segundos del film pero, según narran los cronistas del cine colombiano, como Salcedo Silva, tuvo una gran recepción a nivel nacional e internacional, y, por supuesto, un gran monto de dinero en ganancias de taquilla. Se puede decir que:

Tras el éxito de María, siguieron otras filmaciones. En las principales ciudades del país se dieron los primeros brotes de una incipiente producción de largometrajes argumentales. Los cineastas vieron en las obras literarias y en los dramones sentimentales un excelente recurso para ampliar su radio de acción. Además, los problemas con los intolerantes miembros de las juntas de censura [para el caso de Medellín] quedaron superados, al no atreverse éstos a cuestionar los folletines de dudosa calidad escritos por los literatos más prestigiosos de la época; de ahí la

---

<sup>52</sup> Martínez Pardo, Hernando. "Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos". Salcedo Silva. "Influencias sobre el cine mudo colombiano", 33-34.

tendencia cada vez más acentuada hacia el filme costumbrista y moralizador<sup>53</sup>.

La película *Maria* fue posible gracias a un interés privado, el cual se basaba en generar ganancias a partir de la práctica cinematográfica. Además, se buscaba crear un lenguaje fílmico en el que el argumento principal era plasmar una moraleja mediante una narración sencilla y fácil de captar para el espectador.

Los hermanos Di Domenico para este entonces seguían cumpliendo una función de exhibición, pues su fracaso con *El drama del quince de octubre* había resultado ser contundente. Pero ellos, viendo las diferentes oportunidades que se estaban creando durante la década de los veinte, decidieron de nuevo probar suerte con la producción cinematográfica, así que fundaron una especie de productora que llamaron Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA). Viendo en la literatura y las costumbres elementos claves para la construcción de un argumento, decidieron adaptar el libro *Aura o las Violetas*<sup>54</sup>, de José María Vargas Vila, con el objetivo de crear un cine que tuviera aceptación por parte del público colombiano.

La adaptación del guion resultó molesta para el autor, quien se sintió profundamente traicionado por los realizadores. Dice Pedro Moreno Garzón que

---

<sup>53</sup> Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 148.

<sup>54</sup> **Aura o las violetas**. 1924. Blanco y negro. 35 mm. Silente

Exhibición: Marzo 1924. Salón Olympia (Bogotá)

Dirección: Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico

Guion: Pedro Moreno Garzón

Argumento /Textos: Basados en la novela de José María Vargas Vila

Productor: Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana –SICLA

“después de pensar en varias, escogí la popular novela de Vargas Vila *Aura o las violetas*, porque su argumento era sencillo, sin mayores complicaciones en su adaptación cinematográfica y, además, por ser uno de los libros más leídos entre los colombianos”.<sup>55</sup> El film, superando las diferencias con el autor de la obra, “suscitó grandes expectativas, e inclusive llegó a ser considerado como la propaganda más eficaz de los adelantos y la cultura de Bogotá.”<sup>56</sup>

Se pone en evidencia, de esta manera, la relación directa existente entre la industria capitalista y el interés del desarrollo de otra producción cinematográfica. No solamente se estaba plasmando un argumento romántico, sino que, por medio del lenguaje y la narrativa de la película, se pretendía generar un interés comercial sobre la ciudad capital.

Para 1924, también se exhibió *Madre*<sup>57</sup> en el Teatro Olympia de Manizales y, posteriormente, en el Faenza de Bogotá. Se trató de una novela escrita por Samuel Velásquez y su escrito fue premiado en un concurso literario patrocinado por un comerciante llamado Carlos Molina. Se trató de un film realizado “con artistas antioqueños y bellísimos paisajes que muestran múltiples aspectos de la

---

<sup>55</sup> Salcedo Silva, Hernando. “Entrevista a Pedro Moreno Garzón”. *Crónicas del cine colombiano*.

<sup>56</sup> Duque. *La aventura del cine en Medellín*, p. 150.

<sup>57</sup> **Madre**. 1924. Blanco y negro. 35 mm. Silente

Exhibición: 10 de Marzo de 1924 Teatro Olympia (Manizales), Teatro Faenza (Bogotá)

Dirección: Samuel Velásquez

Guion: Samuel Velásquez

Argumento /Textos: basado en su novela homónima

Productor: Manizales Film Company

raza, trabajadora y virtuosa”<sup>58</sup> realizada gracias a la inversión de capital privado.

Es una película costumbrista y sentimental que trata de:

(...) una joven inocente, celosamente cuidada y protegida por su madre, [que] se ve en medio del conflicto entre dos pretendientes que buscan conquistarla, el primero es un primo que posa de poeta y el otro un arriero de la hacienda. La madre busca ayudarla pero es inútil, y la joven sufre injustas consecuencias de la rivalidad<sup>59</sup>.

La última película exhibida este año fue *La tragedia del silencio*<sup>60</sup>, en julio en el Teatro Faenza de Bogotá y en Octubre en el Teatro Junín de Medellín, cinco días después de su inauguración. El guión y la dirección estuvieron a cargo de Acevedo, quien innovaba en cierta medida frente a las dos películas anteriores, pues esta tenía un argumento original. Se trataba de un:

(...) melodrama romántico en el cual debido a una lamentable equivocación con las muestras del laboratorio, a un joven esposo se le diagnostica que padece el terrible mal de lepra. En su angustia decide abandonar el hogar. Un estudiante consuela y corteja a la desolada esposa. Sin embargo, se

---

<sup>58</sup> Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 154

<sup>59</sup> Fundación Patrimonio Fílmico. *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006.

<sup>60</sup> **La tragedia del silencio**. 1924. Blanco y negro. 35 mm. Silente  
Exhibición: Julio 1924 Teatro Faenza (Bogotá). Octubre de 1924 Teatro Junín (Medellín)  
Dirección: Arturo Acevedo Vallarino  
Guion: Arturo Acevedo Vallarino  
Productor: Casa Cinematográfica Colombia

descubre el equívoco, triunfan la virtud y el matrimonio, pierde el estudiante.<sup>61</sup>

En *La tragedia del silencio* se manifiesta la importancia que el director le otorga al matrimonio, las costumbres y los valores sociales conservadores.

Con el entusiasmo que suscitaron las ganancias de *La tragedia del silencio* y *Aura o las violetas*, se realizó una producción cinematográfica en Medellín. *Bajo el Cielo Antioqueño*<sup>62</sup> fue exhibida por primera vez el 6 de agosto de 1925 en los teatros Junín, Bolívar y Circo España en Medellín, y en Bogotá el 12 de octubre de 1925. El guión y la dirección estuvieron a cargo de Acevedo y fue producida por la Compañía Filmadora de Medellín, compañía fundada por Gonzalo Mejía para la producción del film. Se trata de un drama romántico costumbrista en el que:

Lina, agraciada colegiala, sostiene contra la voluntad de su padre, Don Bernardo, un romance con Álvaro, joven bohemio que dilapida su fortuna. Deciden huir de la vigilancia paterna, pero en la estación de tren una mendiga herida previene a Lina sobre el grave error que está cometiendo. Él le venda la herida con un pañuelo en el cual van inscritas sus iniciales y ella, agradecida, le regala sus joyas y a su vez le comunica a su novio la decisión de no seguir con esa aventura. La mendiga es asaltada y asesinada. Su cadáver aparece con el pañuelo de Álvaro, quien es

---

<sup>61</sup> Fundación Patrimonio Fílmico. *Largometrajes colombianos en cine y video*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006.

<sup>62</sup> *Bajo el cielo antioqueño* (1924). 124 min. Blanco y negro. 35mm.  
Guion y Dirección: Arturo Acevedo  
Productor: Compañía Filmadora de Medellín

sindicado del crimen. Aunque es inocente, él calla para proteger a Lina y ésta, por encima de su honor, confiesa la verdad. Álvaro, ya inocente, encuentra oro y termina felizmente casado por poder con Lina.<sup>63</sup>

El largometraje, con una típica narrativa clásica y sencilla, pretendía mostrar la riqueza de Antioquia. Su gestor, Gonzalo Mejía, había creado una empresa de aviación, impulsaba la construcción de la carretera al mar y era un destacado empresario. Tenía como interés principal exhibir los logros de la región antioqueña y encontró en el cine la herramienta perfecta. Este film puede considerarse, como sugería Luis Alberto Álvarez<sup>64</sup>, una autocelebración de la burguesía antioqueña. “Los escenarios se construyeron en la sede del Club Unión de Medellín y se filmaron algunas escenas en Puerto Berrío y en la finca de Gonzalo Mejía”.<sup>65</sup> Tanto las locaciones como los actores venían de las clases altas antioqueñas.

En la película se pusieron en escena “(...) escenas clásicas del gran baile con presentación en sociedad de la protagonista descendiendo por una lujosa escalera, (...) momentos folclóricos protagonizados por campesinos de la región (...) y presencia del negrito mensajero (maquillado con mantequilla para que le brillara más la cara).”<sup>66</sup> La construcción del argumento no se destacó por su originalidad sino por la representación de los diferentes roles sociales. Es una construcción argumental hecha *desde arriba*, en la cual se ve al trabajador y

---

<sup>63</sup> Fundación Patrimonio Fílmico. *Colección Cine Silente colombiano*. (Bogotá, 2008).

<sup>64</sup> Álvarez, Luis Alberto. “Historia del cine colombiano” 245.

<sup>65</sup> Martínez. “Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos”, 50.

<sup>66</sup> Martínez. “Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos”, 55

campesino como un sujeto sumiso, obediente y trabajador, y al hombre blanco de la ciudad como empresario a la moda, letrado y moderno.

Haciendo otro intento por crear un film con un claro lenguaje costumbrista, los Di Domenico, basados en una novela teatral, exhibieron *Como los muertos*<sup>67</sup> el 26 de mayo de 1925 en el Salón Olympia, en el Teatro Faenza y en el Teatro Bogotá en la capital del país y en el Teatro Colombia en Barranquilla. Siendo una obra de teatro famosa desde 1916, los hermanos Di Domenico la adaptaron y la convirtieron en un film que no resultó tener buenas ganancias. Se trató de un:

(...) drama romántico en el que su protagonista padece un mal de lepra. Esta enfermedad se apodera de tal manera de él que lo lleva a la locura, sin que su mujer se entere. Ella comienza a sufrir un deterioro moral progresivo, lo que arruina completamente la relación conyugal, este conflicto intenso conduce al suicidio del protagonista.<sup>68</sup>

Sin tener mucho éxito tampoco y también basada en una obra teatral dirigida por Pedro Moreno Garzón, se estrena el 20 de julio de 1925 *Conquistadores de almas*<sup>69</sup>. La obra de teatro, estrenada un año antes, había tenido fuertes críticas

---

<sup>67</sup> **Como los muertos.** 1925. Blanco y negro. 35 mm. Silente

Exhibición: 26 mayo de 1925 Salón Olympia, Teatros Faenza y Bogotá (Bogotá). Teatro Colombia (Barranquilla)

Dirección: Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico

Guion: Pedro Moreno Garzón y Antonio Álvarez Lleras

Argumento /Textos: Basado en la obra teatral homónima de Antonio Álvarez Lleras

Productor: Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana –SICLA

<sup>68</sup> Fundación Patrimonio Fílmico. *Colección Cine Silente colombiano.* (Bogotá, 2008).

<sup>69</sup> **Conquistadores de almas.** 1925. Blanco y negro. 35 mm. Silente

Exhibición: 20 julio de 1925 Teatro Junín (Medellín)

Dirección: Pedro Moreno Garzón

por parte de la Iglesia y la censura, pero esto no impidió que un año después se diera la muestra de la cinta. No se sabe mucho acerca de este largometraje, excepto por un comentario que apareció en 1924 en la revista *Cromos*:

*Conquistadores de almas*, de Ramón Rosales es la segunda obra que ha llevado a la pantalla Pedro Moreno Garzón, nuestro colaborador, a cuyo entusiasmo se debe buena parte del éxito de la nueva industria. La SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana), cuenta con un personal escogido que poco a poco irá dando sorprendentes resultados. Rafael Burgos, Fran Turek, Roberto Estrada Vergara y Jorge Cerón han entrado ya por la vía del arte sobrio. La señorita Teresa Nieto, que hace el papel de la protagonista, muestra en esta película, especiales dotes artísticas.

Hasta hoy *Conquistadores de almas*, es la cinta de mejor factura de la industria nacional. Y es justo hacer resaltar los merecimientos del jefe fotográfico, don Vicente di Domenico, quien se ha esmerado por presentar desde el punto de vista técnico, una cinta que haga honor al país. *Cromos* siempre ha mirado con simpatía cuántos esfuerzos se hagan por el desarrollo de la industria cinematográfica en Colombia, y registra el éxito de

la SICLA con positiva satisfacción. Ojalá que la próxima película nos dé ocasión para aplaudir los nuevos progresos de empresarios y artistas.<sup>70</sup>

Son varios los largometrajes de los que no se tiene mucha documentación; por ejemplo, *Suerte y azar*<sup>71</sup>, de 1925, y *Tuya es la culpa*<sup>72</sup>, de 1926, de Camilo Cantinazzi. Se sabe solamente que se trataron de dramas sentimentales costumbristas, gracias a los comentarios hechos en la prensa de la época porque de las películas solo quedan algunos fotogramas. Ambas fueron películas realizadas por Colombia Films Company, que era una empresa productora de Cali.

Para 1926 se exhibe *Alma provinciana*<sup>73</sup>, de Félix Rodríguez, quien había tenido una leve experiencia en el campo cinematográfico, participando como extra en alguna producción de Hollywood, cuando aprendió sobre el funcionamiento del aparato y de las técnicas fotográficas mientras vivía en San Francisco (EE.UU.). Produciéndola él mismo, puso en escena una comedia costumbrista en la que:

---

<sup>70</sup> *Cromos*, num.423. Bogotá, (sept. de 1924).

<sup>71</sup> **Suerte y azar**. 1925. Blanco y negro. 35 mm. Silente.

Dirección: Camilo Cantinazzi

Guion: Luis Domínguez Sánchez

Productor: Colombia Films Company

<sup>72</sup> **Tuya es la culpa**. 1926. Blanco y negro. 35 mm. Silente.

Exhibición: 1926 Teatro Moderno (Cali)

Dirección: Camilo Cantinazzi

Guion: Elías Quijano

Productor: Colombia Films Company

<sup>73</sup> **Alma provinciana**. 1926. Blanco y negro. 35 mm. Silente

Exhibición: 13 de febrero 1926 Teatro Faenza (Bogotá)

Dirección: Félix Joaquín Rodríguez

Guion: Félix Joaquín Rodríguez

Argumento /Textos: basado en la obra de Félix Joaquín Rodríguez *Con el nombre de Isabel en los labios*

Productor: FélixMark Film (Félix Joaquín Rodríguez)

(...) los hijos de un gran hacendado estudian en la ciudad. La joven viaja en vacaciones al campo y allí se enamora del encargado de la finca, relación a la que el padre se opone con rudeza. El hermano lleva una vida de bohemio universitario hasta que se topa con una humilde y bella obrera que le hace conocer el verdadero amor. El padre tampoco admite ese romance. Son amores difíciles cuyo desenlace será feliz.

La última producción de los hermanos Di Domenico fue *El amor, el deber y el crimen*<sup>74</sup>, que, para infortunio de ellos, fue todo un fracaso económico. Se exhibió el 1 de agosto de 1926 en Bogotá en el Salón Olympia y se trató de un drama romántico en el que una “joven y bella mujer contraerá matrimonio próximamente. Sin embargo, los planes se complican debido a la atracción que ella empieza a sentir por el pintor que hace su retrato, quien además es boxeador.”<sup>75</sup> En la película se pueden ver los famosos carnavales protagonizados por los estudiantes bogotanos de los años veinte, pero el tema y el tratamiento de la película no resultó ser interesante para los espectadores. Quizás este fracaso económico sea uno de los causantes del freno de las producciones de los Di Domenico en los años veinte.

---

<sup>74</sup> **El amor, el deber y el crimen.** 1926. Blanco y negro. 35 mm. Silente  
Exhibición: 1 agosto 1926 Salón Olympia (Bogotá)  
Dirección: Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico  
Guion: Pedro Moreno Garzón  
Argumento /Textos: Basado en la obra de Gonzales Coutin.  
Producción: Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana –SICLA

<sup>75</sup> Fundación Patrimonio Fílmico. *Colección Cine Silente colombiano.*

La última película de 1926 fue *Nido de cóndores*<sup>76</sup>, de la cual se desconoce completamente su estética debido a que solo se conserva una fotografía del largometraje. Fue exhibida el 23 de noviembre en el Teatro Caldas de Pereira, el 27 de febrero de 1927 en el Teatro Manizales de la misma ciudad y en abril en el Teatro Junín de Medellín. "Se trató de una película en seis partes que muestra el desarrollo de Pereira a partir de una historia de amor, que solo era un pretexto para mostrar el origen, adelanto y progreso de la ciudad de Pereira."<sup>77</sup>

Finalizando el periodo silente en 1928 están *Los amores de Quelif*<sup>78</sup> y *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles*<sup>79</sup>. La primera fue exhibida en el Salón Olympia del Líbano (Tolima) y, aunque no se conserva ni un fotograma, Salcedo Silva indica que quizás se trató de un príncipe que tenía que escoger entre dos mujeres y al escoger a una, la otra se suicida en una laguna. La segunda genera dudas de si realmente existió o no.<sup>80</sup> Supuestamente se trataba de la vida del General Uribe en veinte actos y estuvo dirigida por Pedro J. Velásquez, quien volvió a generar disgusto en el público.

---

<sup>76</sup> **Nido de cóndores.** 1926. Blanco y negro. 35 mm. Silente  
Exhibición: 23 noviembre 1926 Teatro Caldas (Pereira). 27 febrero de 1927 Teatro Manizales (Manizales). Abril 1927 Teatro Junín (Medellín)  
Dirección: Alfonso Mejía Robledo  
Guion, Argumento /Textos: Alfonso Mejía Robledo  
Productor: Sociedad de Mejoras Públicas de Pereira.

<sup>77</sup> Fundación Patrimonio Fílmico. *Colección Cine Silente colombiano.*

<sup>78</sup> **Los amores de Quelif.** 1928. Blanco y negro. 35 mm. Silente  
Exhibición: 1928 Salón Olympia (Líbano-Tolima)  
Dirección: Carlos Arturo Sanín Restrepo  
Guion: Carlos Arturo Sanín Restrepo  
Productor: Sociedad Filmadora del Tolima S.C.

<sup>79</sup> **Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles.** 1928. Blanco y negro. 35 mm. Silente.  
Dirección: Pedro J. Vásquez  
Guion Argumento /Textos: Francisco Gómez Escobar "Efe Gómez"  
Productor: Bolívar S.A.

<sup>80</sup> Álvarez, Luis Alberto. "Historia del cine colombiano"

Una última película, quizás una de las más enigmáticas del periodo silente, no por su circulación y apropiación durante la época, sino por todo el revuelo que causó al ser encontrada a mediados de la década de los ochenta, es *Garras de oro*<sup>81</sup>, de 1926. En una publicación del *Bateo Ilustrado* de Antioquia, la junta de censura de Medellín escribe lo siguiente:

Hemos asistido al ensayo de la película *Las garras de oro* y nos complacemos en afirmar que es una cinta digna de verse. Trata del robo hecho por el presidente Roosevelt a Colombia arrebatándole a Panamá. Está hecha de escenas emocionantes como el escamoteo de la correspondencia del ministro americano hecho en Honda por dos detectives yanquis en unión de un colombiano. Estamos seguros que el público ha de quedar completamente satisfecho con el espectáculo de esta noche en el Bolívar.<sup>82</sup>

A pesar de que se escriba esta crítica positiva sobre la película, se sabe que el film fue censurado en Colombia y algunos países andinos. El contenido del film se ocultó y se evitó hacer comentarios al respecto, tanto que quedó en el olvido hasta que la encontraran en 1986 en un teatro en Cali. El nombre del director resulta ser todo un misterio, pues no se conoce nadie como PP. Jambrina y la productora, Cali Films Company, está registrada únicamente para la realización de este

---

<sup>81</sup> **Garras de oro**. 1926. Blanco y negro. 35 mm. Silente

Exhibición: 1926

Dirección: PP. Jambrina

Producción: Cali Films Company

<sup>82</sup> Bateo Ilustrado. Citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 222.

largometraje. Algunos señalan que se trata de una película *patriótica* de reivindicación nacional puesto que el letrero inicial dice: “Cine –novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea, que hubo la fortuna de ser piedra inicial contra uno que despedazó nuestro escudo y abatió nuestras águilas”.<sup>83</sup> Pero otras fuentes señalan que quizás se trató de una realización extranjera con temas colombianos.

Dentro de los largometrajes producidos durante la década de los veinte, se ve una clara característica común que se convierte en el hilo conductor entre una realización y otra. Este es el carácter costumbrista del cine de la época, tanto que casi se podría denominar, más que cine silente o *edad de oro*, como cine costumbrista colombiano. La clara intención de poner en escena usos y costumbres, la descripción de la vida cotidiana, la nostalgia, el amor a lo rural y el carácter localista de los largometrajes, es una constante a lo largo de las quince películas realizadas durante los años veinte en Colombia.

### *1.5 Relación entre el cinematógrafo y el contexto*

Los largometrajes producidos durante estos años tuvieron una importancia local y regional: en algunas ocasiones, las películas que se exhibieron en Bogotá no fueron vistas en la costa atlántica, y las producidas en el eje cafetero no se proyectaron en la zona andina. Las primeras producciones fueron recibidas con entusiasmo y expectativas, pero a medida que fueron realizándose más películas de ficción colombianas, se fue perdiendo el interés por ir a verlas. Esto se produjo

---

<sup>83</sup> *Garras de oro*. Dir. PP Jambrina. Cali Films Company

debido a dificultades técnicas y un lenguaje cinematográfico limitado, que no permitió desarrollar temáticas interesantes para un público acostumbrado a las proyecciones norteamericanas y europeas.

La llamada *edad de oro* del cine colombiano, que se refiere a las películas del periodo silente durante la década de los veinte, resulta ser una edad sin mucho brillo. “Cuando otras naciones filmaban cien películas al año y en algunos países latinoamericanos se lanzaban anualmente veinte al mercado”<sup>84</sup>, en Colombia se produjeron alrededor de quince films entre 1922 y 1928, y de ellos solo se conservan fragmentos de diez; ninguna está completa<sup>85</sup>. Además, solo tres películas fueron un éxito taquillero y generaron una ganancia económica sustancial.

La financiación de las producciones provino de grandes capitalistas, como Nemesio Camacho y Gonzalo Mejía. Los directores, provenientes de clases altas de burguesías de Bogotá, Cali y Medellín, respondían a los intereses de los inversionistas, como también a la presión ejercida por parte de la Iglesia y de ciertos sectores sociales con una moral conservadora. En la inauguración de la Casa Cinematográfica de Colombia, de los hermanos Acevedo en 1924, entre los invitados de honor estaba el presidente Marco Fidel Suárez y sus ministros, el arzobispo primado Ismael Perdomo, el gobernador de Cundinamarca y el alcalde

---

<sup>84</sup> Martínez. “Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos”, 62

<sup>85</sup> Se conservan sólo fragmentos de las películas, gracias a Patrimonio Fílmico se pueden conocer estos fragmentos por medio de una colección de Cine Silente Colombiano.

de Bogotá<sup>86</sup>. En la primera publicación de *Cine Colombia*, que pertenecía a esta casa cinematográfica, apareció esta nota editorial:

(...) Un regocijo íntimo nos dio la patriótica significación que tiene la ceremonia de este día. Obra patria hizo el ilustrísimo señor Perdomo al impartir la bendición a la nueva industria. Obra patria hicieron el señor Presidente y sus Ministros al apadrinar tal bendición. Colocada la Cinematográfica 'Colombia' bajo auspicios de tan grandes dignidades, la de la Iglesia y la del Poder Civil, será ella una fuente de riqueza; que es más grande el arte mientras más se le dignifica. Será fuente de vida y trabajo honrado para los miles de temperamentos artísticos en que tan ricos somos en este país y que hasta hoy han permanecido ignorados, ahogados, sola y exclusivamente porque no había llegado el momento este en que el ministro de Dios dijera: 'el arte es bueno', y en que el Jefe de la nación dijera: 'hemos de tener arte propio'<sup>87</sup>.

No se trataba, entonces, solamente de una actividad aislada de individuos del sector privado, la Iglesia y el Estado; también se interesaron en la práctica cinematográfica. Este medio estaba demostrando mundialmente su capacidad de transmisión de información y creación de imaginarios, que podía ser aprovechado por los que ejercían el poder para crear representaciones sobre la nación y sobre sus habitantes. A pesar de ello, nunca existió un proyecto a largo plazo en el que

---

<sup>86</sup> Álvarez, Luis Alberto., "Cine colombiano: mudo y parlante", en, *Gran Enciclopedia de Colombia*. (Bogotá: Círculo de Lectores, 1993), 252

<sup>87</sup> *Cine Colombia. Órgano de la Empresa Cinematográfica "Colombia"*, no. 1, Bogotá (mayo de 1924), 1.

se propusieran construcciones de estudios cinematográficos o apoyos por parte del sector público al cine. La inversión en la producción de las películas fue vista en un principio de la década de los veinte como una inversión productiva de capitales, pero los que siempre se vieron involucrados en la práctica pertenecieron al sector privado.

Las producciones que se realizaron durante los años veinte no pueden ser consideradas como una industria nacional debido a que “estaba constituida por brotes individuales sin continuidad, y como en tantos otros sectores, también en el cine era un país más consumidor que productor”.<sup>88</sup> La dinámica del mercado capitalista que se desarrolló durante los años veinte terminó por acabar la posibilidad de probar suerte en la producción cinematográfica.

Para 1927, la compañía de los hermanos Di Domenico vendió sus equipos, cámaras, teatros y películas, cedió sus derechos de distribución y los acuerdos contraídos con las productoras mundiales a una nueva empresa de Medellín llamada Cine Colombia. Siendo los laboratorios de los hermanos Di Domenico los únicos en el país, los Acevedo también se vieron obligados a detener la producción del cine de ficción. Estos últimos se dedicarán a la filmación de pequeños documentales y noticieros que serán famosos durante la década de los treinta, y aún existen fragmentos de sus películas que pueden ser consultados con facilidad.

---

<sup>88</sup> Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 243

La empresa Cine Colombia no compró la compañía de los Di Domenico con un fin de producción cinematográfica. Al contrario, decidieron eliminar los pequeños brotes de un incipiente cine, eliminando toda posibilidad de competencia al establecer un monopolio contundente en el sector cinematográfico. Cine Colombia se dedicó a distribuir y exhibir únicamente películas extranjeras y, junto con el auge del cine norteamericano, plagaron las salas existentes con material proveniente de Estados Unidos. Ya para 1930 recibían fuertes críticas. En *El Bateo Ilustrado* se publicaba lo siguiente:

*Cine Colombia. Tercera Descarga.* Si el cine es, como tanto se afirma y como debe serlo, cátedra de cultura artística donde el público aprecie las distintas manifestaciones de arte, habremos de confesar que Cine Colombia ha venido reduciendo el horizonte cultural a su mínima expresión tanto en arte musical como cinematográfico.

Hace cinco años la empresa podía barajar en su stock todo el arte europeo, el sentimiento latino representado por las casas italianas, alemanas y francesas, productoras de cintas donde el mayor esfuerzo se congregaba a levantar el arte por sobre todo, libre de pomposas escenas de colorete y mucho personal inútil, libre de ofuscante victroleo y de mistificaciones absurdas de sincronización y de garrulería desentonadas. Italia, Francia, y Alemania se disputaban a los públicos para ganárselos merced a la fuerza emotiva de sus producciones, y el público de Medellín perseguía con ahínco el puesto en tales alternativas. Pero las retumbantes réclames de nuestro

norteamericano abrieron el apetito de la empresa inicial, y poco a poco fueron emplazando los films latinos para cederle íntegro el puesto al celuloide de Hollywood. Menos mal, todavía, si aquellas empresas poderosas que han venido disputándose la supremacía cinematográfica invadían los mercados simultáneamente y podíamos aún elegir y alternar entre las producciones de Paramount, de Artistas Unidos, National Pictures, y otras tantas que han logrado hacer arte, aprovechando el talento de los artistas que les iban de Europa. Pero había que llevar las cosas al extremo máximo y no dejar que el público se recrease viendo las maravillas de las casas competidoras americanas, sino americanizarse rotundamente privilegiando el lienzo con las cintas de la Metro para que el público coma el mismo plato pésimo de yantar artístico, trague entero cuando le den, con la misma monotonía de los almuerzos caseros y las tertulias familiares. He aquí como en fuerza de no tener talento, Cine Colombia redujo el arte cinematográfico en Medellín a una sola cosa, y por ello a su más mínima expresión: Metro Goldwin Mayer.<sup>89</sup>

El capitalismo emergente, que había permitido la realización de las primeras producciones, acabó también con los pequeños brotes de iniciativa de producción cinematográfica. No fue solamente el surgimiento de la empresa Cine Colombia; el público ya se estaba involucrando con las producciones de Hollywood y mostraba un fuerte entusiasmo por estas películas. No es que el cine francés e italiano se

---

<sup>89</sup> *El Bateo Ilustrado*. Noviembre 29 de 1930, citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*.

hiciera de lado de un momento a otro, sino que conscientemente capitalistas interesados en la inversión de la distribución del cine de EE.UU. se encargaron de cerrarle el paso a otras producciones. Consistió en una especie de circularidad entre la invasión del cine norteamericano, el monopolio de la distribución en Colombia y el gusto creado en el público que no era compatible con las producciones locales.

Ya para finales de los veinte, con todo este empuje capitalista, resultaba más barato comprar y exhibir una película norteamericana, además que aseguraba un éxito de taquilla, que pensar en una producción propia. Algunos habían probado suerte y no les había ido muy bien, por lo que ahora le quedaba libre el camino al cine de Hollywood en las salas colombianas.

La relación existente entre industria, lenguaje y narrativa inciden directamente en las prácticas y la forma de construcción de representaciones. El cine que se produjo en Colombia durante los años veinte estuvo mediado por el crecimiento económico, el interés por mostrarse y representar. La forma en la que el país se fue modernizando económicamente se expresa en el cine en cuanto a la forma como es contado y lo que se quiere mostrar: regiones prósperas con burguesías fundadas en hábitos católicos y también progresistas, así como habitantes con ansias de crear un sujeto para ser mostrado y exhibido. Estas ideas, que quizás no llegaron a concretarse en niveles masificadores debido a la limitación de la circulación del material, crearon o reforzaron ideas sobre los tipos sociales, como el campesino, el patrón, la madre, el enfermo.

De esta manera, se ve que el cine pudo tener una relación directa con las prácticas sociales urbanas que estaban inscritas en proyectos de modernización que venían *desde arriba* bajo una ideología conservadora, ya fuera mediante la financiación, la distribución y exhibición, el contenido o la censura. El cine silente entra a relacionarse profundamente con las formas de hacer cotidianas las expresiones políticas que venían *desde arriba*. Con el cinematógrafo se estaba promocionando una actividad que creaba representaciones en torno al otro y, asimismo, era posible imaginar otras regiones del país u otros países del mundo a través de las imágenes en movimiento. En los films proyectados, ya fueran italianos o franceses, y, después de 1922, norteamericanos o colombianos, se cuidaba muy bien qué era lo que estaba viendo el espectador. El arte era controlado para instruir a la sociedad y reforzar las representaciones conservadoras de los ciudadanos con películas moralizantes. El cine estaba creando representaciones a partir de las imágenes y, a su vez, las representaciones sociales le daban contenido de verosimilitud a la práctica cinematográfica.

La relación circular de las representaciones se ven en distintos aspectos dentro de los films y el contexto de la época, la creación e ideas en torno a la realidad y cómo debía ser el mundo social afectaron fuertemente la producción de los films y, a su vez, la realización de estos afectó la forma en cómo se percibía la realidad. En el siguiente capítulo se podrá ver cómo es esta relación entre realid[ades] y cine, cómo esa relación no es mecánica sino completamente dinámica y circular.

## 2. EL CINEMATÓGRAFO Y LA REALIDAD

“Allí también podemos admirar (...) un caballo que salta hacia atrás  
o un edificio que se reconstruye por si solo en segundos.”

*El Gráfico de Bogotá, 1925.*

El cine para los años veinte ya había revolucionado la forma en la que se percibía el mundo pues, a pesar del teatro de luces y linternas mágicas, por primera vez se pudieron ver imágenes en movimiento de personas, lugares, animales, objetos; del mundo social que nos rodea. Creaba una sensación de estar viendo la realidad directamente transmitida por un aparato *moderno*, de estar apreciando el *registro* del mundo en otro tiempo y espacio del que había ocurrido. Era casi como atrapar un momento en el cinematógrafo que se reproduciría cada vez que se quisiera.

Esta sensación que creaba, y crea, el cinematógrafo es una ilusión mediada por el lenguaje empleado, la coherencia narrativa y el carácter de verosimilitud de lo que se está proyectando. ¿Es acaso el mundo *real* un caballo saltando hacia atrás? ¿O lo es un edificio desplomado que vuelve a reconstruirse? Son tan *reales* como un caballo galopando o un edificio construido. Estos elementos, un caballo o un edificio, que se extraen como ideas del espacio en el que los seres se relacionan, entran a ser captados por un aparato que simula estar reproduciendo sus acciones. Las ideas entran a construir una nueva realidad, una realidad visual que es exhibida y por consenso es dada de sentido, pero estas ideas no son las

imágenes en sí, sino una captura de ellas. Y tampoco es que *las imágenes en sí* existan por sí mismas, pues nos llevaría a una idea platónica del mundo. Son imágenes del mundo material que son cargadas de sentido, representadas en el lenguaje y en constante cambio; son imágenes dinámicas. Entonces las imágenes reproducidas en el cinematógrafo no *son* la realidad; por ende no pueden ser su registro o reproducción, sino que son una producción creativa realista inspirada en los objetos del mundo social y cultural. Pensar el cine como registro es caer en la idea de que se trata de una actividad mecánica, negándole su carácter creativo y artístico, y obviando los factores que interceden en su producción.

El caballo saltando hacia atrás y el edificio reconstruyéndose por sí solo en segundos pone en evidencia el carácter de ficción y creación que tiene el cine, pero si fuera un caballo o un edificio también lo sería debido a la puesta en escena y el proceso creativo durante la filmación y montaje. El cine, el producido en los años veinte en Colombia, no es un *registro* de la nación o una reproducción de eventos sociales, sino que es una puesta en escena dramática intercedida por los intereses de quienes lo producen.

Aunque sean ficciones creadas a partir de imágenes en movimiento, escenarios, diálogos, narrativas y lenguajes, éstas crean representaciones sobre el mundo social. Estas representaciones se manifiestan por medio de, y, a su vez, son influenciadas por, las prácticas y discursos sociales. Se trata de una relación recíproca y circular entre las representaciones creadas en el cine y las representaciones que se plasman en el cine sobre el mundo social. Y, al

mencionar *representación*, no se está hablando de una relación mecánica entre objeto y sujeto, sino que es una práctica que utiliza objetos para darle sentido al mundo: las representaciones transforman y son transformadas<sup>90</sup>. El cine transforma y crea representaciones y, a su vez, el sentido que se construye para interpretar el mundo transforma el cine.

Por otro lado, se puede decir que lo que hace creerle al espectador que el cine es un registro de la realidad es la creación de la ilusión de que el cine y el ojo humano ven de formas iguales. La imagen crea una ilusión de que existe un objeto por fuera de ella, que se produce a través de la técnica articulada con retórica para que la imagen pueda legitimarse a sí misma, haciéndole ver al espectador una ficción en la que se cree que el cine ve como el ojo. La imagen no es una apariencia o copia de lo real, por más de que los creadores estuvieran obsesionados con ello durante los primeros años del cine,<sup>91</sup> sino que es por sí misma y crea la ilusión de una realidad por fuera de ella. El cine crea y produce ficciones a partir de la percepción e ideologías de los sujetos que se encuentran detrás y frente a las cámaras.<sup>92</sup> Se trata de un arte que utiliza una técnica específica para crear y representar; crea ficciones a partir de las representaciones del mundo social y, a la vez, estas ficciones se convierten en representaciones de lo real.

---

<sup>90</sup> Chartier, Roger. *El mundo como representación*. (Barcelona: Gedisa, 1992)

<sup>91</sup> Bazin, André. "Montaje Prohibido". *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2008)

<sup>92</sup> Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. (Barcelona: Paidós, 1986)

En el capítulo que se despliega a continuación, tengo como objetivo relacionar estos aspectos de la realidad y las representaciones-prácticas con las producciones cinematográficas de los años veinte en Colombia. Teniendo en cuenta el contexto histórico y la relación entre industria, narración y lenguaje, puede hacerse un análisis e interpretación del cine visto como algo más que una narrativa, contenido temático o registro. Se trata de una práctica mucho más compleja en la que se plasma el problema de la percepción de la realidad y creación de discursos, como también de representaciones. Éstas, que a su vez incidieron en la forma de la creación del cine silente de los veinte, en parte reafirman valores pues no son imágenes inocentes, están cargadas políticamente y mediadas por ideologías y lenguajes que crean una forma de mostrar, u ocultar, *algo*.

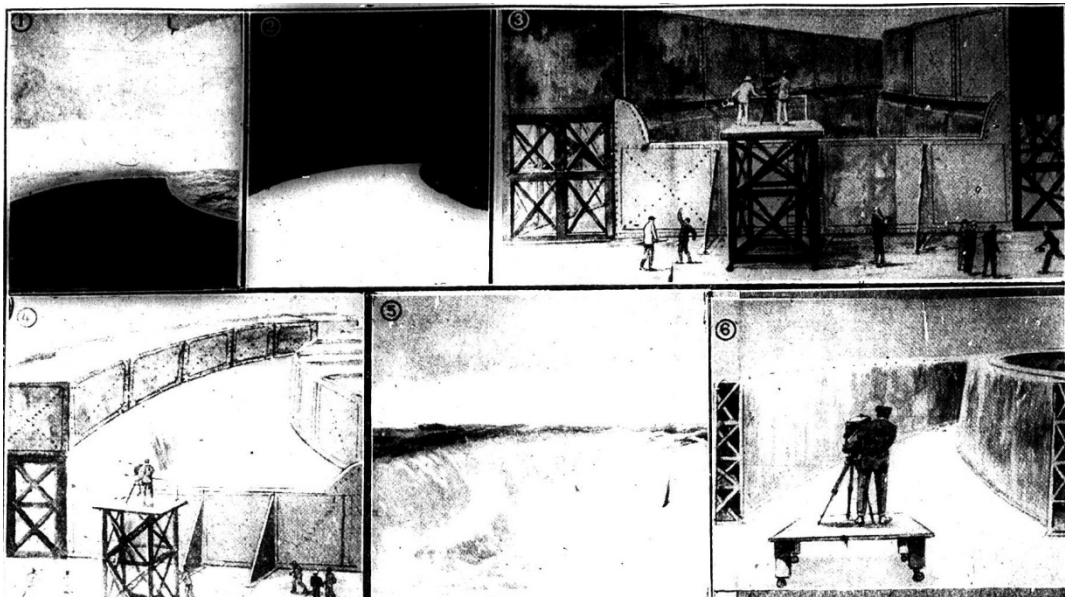
La percepción de que en el cine se creaban situaciones de ficción es evidente en publicaciones de los años diez y veinte del siglo XX colombiano; por ejemplo, se encuentra en *Los secretos del cinematógrafo* (artículo publicado en el Gráfico de Bogotá). Allí se dice que “la ilusión es perfecta respecto a hechos que en la vida ordinaria serían por completo imposibles”.<sup>93</sup> Esta ilusión, que puede ser llevada más allá que simplemente para entender los efectos especiales, es una ilusión que crea verosimilitud. Aunque el artículo intenta explicar una escena “de cómo una casa americana ha logrado reproducir fielmente en la pantalla el maravilloso milagro del paso del Mar Rojo por los hebreos”, se introduce un problema de la

---

<sup>93</sup> Anónimo. “Los secretos del cinematógrafo”. *El Gráfico de Bogotá*, vol. 16, no. 721 (feb 1925): 2

pregunta por la realidad, que trasciende el efecto especial. El problema radica en crear una imagen verosímil, no es un problema de qué tan fiel es la representación del mundo social sino de qué tan verosímiles pueden ser las situaciones que recrean los personajes en pantalla.

El cinematógrafo es el arte de la ilusión: grandes monumentos, encantadores paisajes, bellos plenilunios y espeluznantes hazañas que allí vemos no son otra cosa que construcciones de cartón, telones habitualmente dispuestos, efectos de luz y artificios más o menos ingeniosos de los directores y artistas.<sup>94</sup>



<sup>94</sup> Anónimo, "Los secretos del cinematógrafo", 2.

De cómo una casa americana ha podido reproducir fielmente en la pantalla el maravilloso milagro del paso del Mar Rojo por los hebreos.<sup>95</sup>

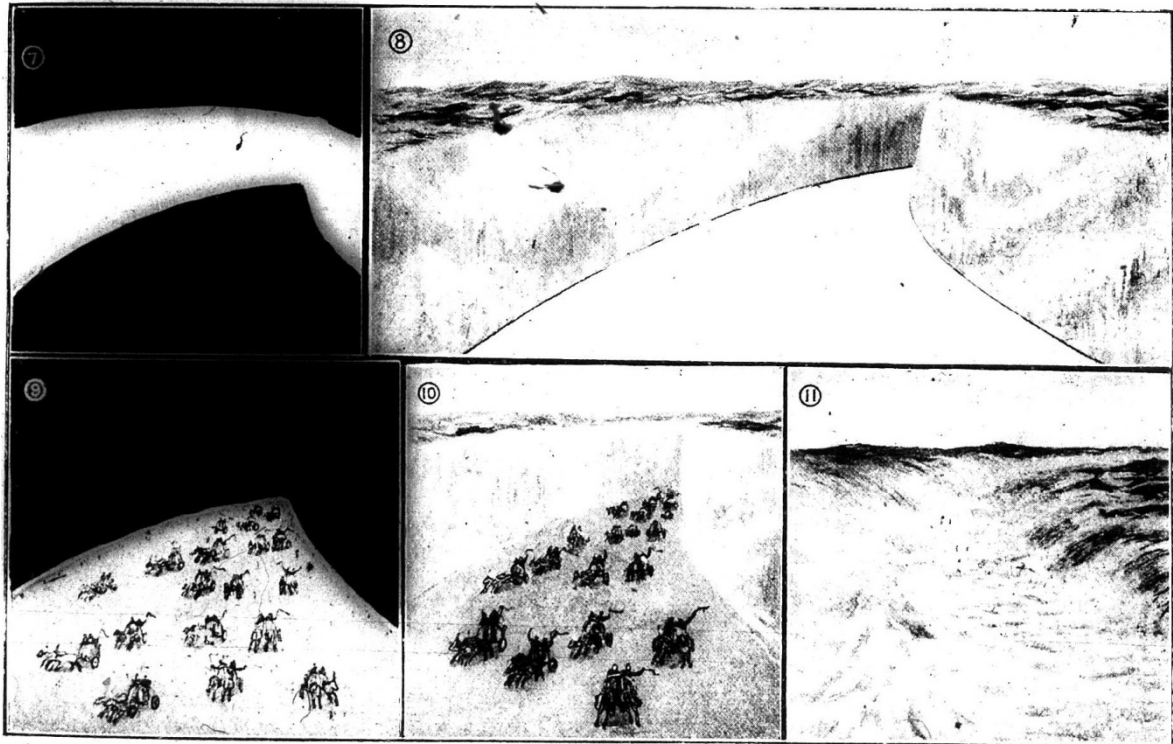
La pregunta por la identificación del espectador con las imágenes que está viendo no debe basarse en un análisis de las imágenes como registro de la realidad sino como construcción de *verdades* y de situaciones verosímiles. Si algo en la narración resulta ser inverosímil para el espectador, el hilo conductor, así como el interés del espectador, se perderá. En este caso, el cruce por el Mar Rojo resultó ser lo suficientemente creíble para que los espectadores crearan un sentimiento de identificación con el film. La puesta en escena de este episodio bíblico se representó en el cine y, a su vez, genera una representación de lo que pudo haber sido la *hazaña* judía por el Mar Rojo, vista desde los años veinte. Una puesta en escena de dicho episodio varía según el tiempo y quién lo produce, y no por las ventajas técnicas únicamente, sino por el lugar de producción y procedencia de quien lo está creando.

Esta representación se hace evidente, por lo menos en el artículo, mediante el uso de adjetivos para describir la escena: fielmente y maravilloso milagro, y por medio de la circulación de la cinta, los comentarios y su utilización como imagen del hecho histórico, hacen evidente la creación de una representación en torno a un supuesto pasado por medio del cine. Además, se debe tener en cuenta que esta *explicación* del funcionamiento del cinematógrafo fue publicada por la famosa

---

<sup>95</sup> Anónimo, "Los secretos del cinematógrafo"

revista *El Gráfico de Bogotá* que tenía una amplia circulación durante la tercera década del siglo XX colombiano.



El interesante proceso reproducido aquí en dibujos esquemáticos demuestra que el cinematógrafo es el más complejo arte de la ilusión.

Esta construcción tanto de *pasados* como de *presentes*, por medio del cinematógrafo, está directamente relacionada con la situación política del lugar de producción de los films. Durante la última década de la Hegemonía Conservadora, se produjeron diferentes films que, a pesar de que ellos no estuvieran directamente relacionadas con políticas estatales, sí se vieron influenciadas en la forma de representar a los sujetos y hacerle creer al espectador que ciertas

situaciones se desarrollaban como *normales*. La sumisión y obediencia del campesino, los paisajes y la tranquilidad del país, la armonía y *buen vivir*, se fueron transmitiendo indirectamente como valores desde el cine con un fuerte carácter costumbrista. Estos valores hacen creer que todos estos films producidos durante la década de los veinte en Colombia hacían parte de una unidad llamada *cine colombiano*.

El propósito de este capítulo no es analizar con detalle cada uno de los films que se produjeron durante la última década de la Hegemonía Conservadora. Lo que se intenta plasmar a continuación son una serie de reflexiones sobre algunas de estas producciones visuales con el interés de examinar el cine como documento histórico. En un primer momento, se encontrarán los largometrajes *María y Aura* o *las violetas* y se relacionarán con la influencia de la estética europea en la construcción del gusto cinematográfico en el país, lo cual le exige a los realizadores producir un film sobre paisajes y melodramas colombianos con una estética particular. En un segundo momento, se reflexionará en torno a la puesta en escena de la élite y el campesino, seguido por un breve comentario alrededor de la construcción de una imagen del país a partir del cine, para finalizar con el tema de la censura y la instrucción a través del cinematógrafo.

Es importante tener en cuenta que la estructura utilizada en las películas producidas durante estos años fue la narrativa clásica, pues facilitaba el entendimiento de las imágenes en movimiento. Esta narrativa empleada para la producción cinematográfica está inspirada en la dramaturgia clásica aristotélica y

consiste en: un **inicio**, donde hay un equilibrio entre el individuo y el mundo; si no se interviene en este punto, nada cambia (lo que define el género es si este equilibrio es positivo o negativo); un **punto de giro**, en donde siempre hay una fuerza exterior que desequilibra la relación entre el individuo y el mundo, y en donde el individuo debe actuar inmediatamente para recuperar el equilibrio. Esta fuerza exterior siempre está relacionada con el pasado, convirtiendo la relación pasado-presente como algo traumático.

Después de haberse producido el punto de giro, viene la **acción**, que se define en términos del objetivo a realizar como también del conflicto en sí mismo. Las acciones unidas causalmente hacen que el conflicto desaparezca, produciendo el segundo punto de giro y, con ello, la intensidad dramática más alta, donde se produce la **catarsis** (equilibrio afectivo y conocimiento de tipo corpóreo). El equilibrio final será, entonces, diferente al inicial porque hay un proceso de conocimiento. El personaje a través de la acción elimina o “soluciona” su relación traumática con el pasado, este personaje clásico siempre interioriza la fuerza exterior para volverlo motivación individual.

También se manejan criterios de cohesión basados en el pensamiento aristotélico y puestos de manifiesto en *La Poética*, para lo que se plantea una teoría orgánica basada en la causalidad, la necesidad de las acciones y la verosimilitud. Se trata de un orden orgánico de lo natural puesto que el criterio de la observación de lo real no parte de las prácticas empíricas sino de principios de composición de los seres vivos en la naturaleza, del orden de los organismos vivos. El propósito del

drama clásico, y por ende la narrativa clásica en el cine, es la restitución de un orden y, por ello, se puede denominar como teoría orgánica. Esta forma de contar la historia en pantalla permite operar un lenguaje de fácil comprensión utilizando el montaje continuo y la simulación de lo real, transmitiendo una idea lineal y clara en torno a las situaciones puestas en escena.<sup>96</sup>

Las consecuencias políticas del cine se encuentran entonces más en un aspecto técnico-formal, de lenguaje y narratividad, que en los contenidos o las temáticas de las películas. Se trata de un modelo de pensamiento inmerso en un sistema de producción capitalista, así que el lenguaje está relacionado con la narración al generar un estímulo fisiológico que da el sentido de las cosas y no hay que pensar el significado de los símbolos y las situaciones sino que éstas ya están dadas. También existe una relación entre narración e industria en la que el espectador se entrega visualmente al producto fácilmente gracias a la simple comprensión del contenido narrativo. Y, finalmente, una relación entre lenguaje e industria en el que se busca la optimización del producto: más películas baratas en menos tiempo, esto se produce gracias al montaje; no toca rodar las películas linealmente sino

---

<sup>96</sup> Estas reflexiones en torno a la narrativa clásica y la dramaturgia aristotélica salen de diversos debates y conversaciones de clases teóricas del cine en la Universidad Javeriana de Bogotá. *La Poética* de Aristóteles nos sirvió como punto de partida para comenzar el curso de Teorías del Cine como para finalizarlo, puesto que permite comprender la estructura narrativa de una gran producción cinematográfica. La narrativa clásica no es una forma de hacer cine que haya sido dejada a un lado o 'superada' por otros postulados, se sigue utilizando y es quizás la más usada durante la historia del cine. Las clases vistas que me permitieron desarrollar el análisis para este escrito son: Teorías del Cine a cargo del profesor Juan Carlos Arias en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Javeriana (2010), Cine Independiente a cargo de la profesora Catalina López de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Javeriana (2010), Documental e Historia a cargo del Profesor Manuel Kalmanovitz de la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana (2011).

que se graban pensando en la optimización y eficiencia del film, y luego con el montaje y la edición se edita la estructura narrativa.<sup>97</sup>

La aclaración en esta parte teórica referente al cine sirve para reflexionar acerca de cómo se estaba pensando el cine durante la década de los veinte en Colombia, y de ésta manera crear un vínculo entre la pregunta por el cine y el contexto sociocultural de la época. El cine es político y a través del estudio de él se pueden rastrear formas de pensamiento, ideologías, legitimaciones, discursos políticos, comportamientos sociales, etc. El que se utilice en las películas de la década de los veinte en Colombia una estructura del cine clásico puede sugerir unos posibles consensos en torno a la interpretación del tiempo, la sociedad, el espacio y, por ende, la historia.

### 2.1 *María y Aura y las violetas. La representación de la novela romántica: éxito de taquilla*

La primera película realizada en Colombia durante la década de los años veinte fue *María*. Como señalé en el capítulo anterior, se trató de una adaptación de la popular obra literaria *María* de Jorge Isaacs. A los ojos de los productores, esta temática resultaría ser todo un éxito debido a la fama y gran acogida que había tenido la novela romántica años atrás<sup>98</sup>. La realización del film tenía como objetivo

---

<sup>97</sup> El implementar un lenguaje clásico implica una cantidad de consecuencias que, a simple vista (y especialmente a nosotros como historiadores), no nos parecerían visibles, pero al ahondarse en la crítica de cine y en la historia del cine se puede hacer un acercamiento a la fuente no sólo como un documento que refleja la realidad, sino que también tiene una discursividad y una estrategia para crear prácticas de apropiación.

<sup>98</sup> Aunque la idea original fuera de un ex fraile franciscano, Antonio J. Posada, Alfredo del Diestro y Máximo Calvo consideraron la filmación una gran idea debido al éxito de la novela. Salcedo Silva,

principal convertir a imágenes en movimiento la novela, es decir, *mostrar* las descripciones narradas por Isaacs. Alfredo del Diestro, director de la película, afirma:

A fines del año veintiuno nos fuimos al Paraíso y durante 6 meses filmamos ceñidos al texto del autor. Tomamos cada escena de los lugares señalados por él sin apartarnos un punto de la romántica descripción<sup>99</sup>.

Con una breve adaptación para la actividad cinematográfica se realizó *María*, según las crónicas de quienes estuvieron involucrados<sup>100</sup>. *María* cumplió ser lo que prometía, una adaptación de las descripciones de la popular novela de Isaacs y, debido a su verosimilitud y facilidad narrativa, tuvo una gran acogida entre los espectadores. Pero resulta curioso que si se compara la estética utilizada en la película, se asimila muchísimo a la usada en las producciones cinematográficas francesas e italianas, así que ¿qué tipo de procesos de identificación y apropiación podían crear estas imágenes con un público local? Ya había sido considerada la *María* de Isaacs como una novela *a lo europeo* sobre una historia desarrollada en el Valle del Cauca, pues la *María* de Calvo y del Diestro no se alejó mucho de esta idea. La adaptación de la novela sugería una fuerte influencia estética europea para ver los paisajes y las situaciones entre los personajes. Esto se hace evidente mediante el maquillaje, las posturas y las expresiones. Martínez, en su *Historia del cine colombiano*, señala que:

---

Hernando. "Entrevista a Máximo Calvo". *Crónicas del Cine Colombiano*. (Bogotá: Carlos Valencia, 1981), 67-76

<sup>99</sup> *En busca de María*. Dir. Luis Ospina y Jorge Nieto. Cine Colombia.

<sup>100</sup> Salcedo Silva, "Entrevista con Máximo Calvo", 67-76.

La copia no se limitó a la escogencia del argumento, a la concepción dramática y a los valores, sino que invadió el campo de la estructura de la imagen. Por las fotografías que se conocen de las películas de la época, al compararlas con las películas italianas y francesas de entonces, se puede apreciar la copia en la organización de la escenografía, en la disposición y expresiones corporales de los actores (sobre todo de las actrices), en la concepción teatral del espacio.<sup>101</sup>

La utilización de esta estética europea es lo que ayuda al éxito taquillero. Más que la adaptación de la novela, es cómo ésta fue manejada y puesta en escena. Se podían ver las formas del cine europeo de la primera y segunda década del XX en el cine colombiano de la tercera década, y este no solamente llenaba de contenido los gustos desarrollados por el público durante la corta tradición cinematográfica, sino que también llenaba de contenido la forma de ver paisajes, situaciones de conflicto moral y dramas sentimentales. Se crea una representación del espacio a partir de una estética particular ya identificable y definida, y ya no se trataban de piezas literarias únicamente, sino por medio de un aparato que proyecta representaciones sobre la realidad. Así empieza a desarrollarse una representación visual en movimiento sobre paisajes y situaciones aparentemente cotidianas, claro, en algunos sectores de las zonas urbanas del país que tuvieron acceso al film.

---

<sup>101</sup> Martínez Pardo, Hernando. "Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos". *Historia del cine colombiano*. (Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978), 61.

Los sistemas de apropiación y de creación de estética se vieron representados en las modas que se empezaron a adoptar paulatinamente en espacios culturales de las urbes del país. En las revistas ilustradas empiezan a aparecer ideas sobre la belleza y las costumbres propias de la era del progreso y están directamente relacionadas con formas de vestir empleadas en el cine y la manera en la que los actores se veían. Un ejemplo de ello es una publicación en el *Gráfico de Bogotá* en el que se titula un breve artículo “Mujeres hermosas”<sup>102</sup> y se exponen las fotografías de dos actrices, una norteamericana y una francesa. La implicación que tiene este tipo de calificativos y estéticas está directamente relacionada con la producción cinematográfica y la circulación de los films: se estaban creando formas y gustos en la sociedad urbana del país influenciados directamente por las imágenes en movimiento.



---

<sup>102</sup> Ver Anexo de “Mujeres Hermosas”

Se puede decir que el éxito se debió a identificaciones que sintió el público con el film, pudo causar sentimientos nostálgicos que le crearon valor agregado o generar nuevas representaciones sobre el espacio. Aunque no se puede definir la estética del film como *colombiana* o registro de la sociedad de los años veinte, la película generó altos niveles de apropiación, tanto que aún se recuerda la película como una de las más exitosas en la historia del cine colombiano. Es una verdadera lástima que solo se conserven algunos segundos del largometraje.

Resulta curioso que el film solo produjera ganancias sustanciales en Colombia. En el documental dirigido por Luis Ospina y Jorge Nieto titulado *En Busca de María*, que intenta reconstruir una memoria del film, se dice que las ganancias de la película se generaron únicamente en el territorio colombiano, así que, a pesar de que se empleara una estética de las películas extranjeras, se había creado una especie de codificación y lenguaje entre los locales, pues así lo demuestra su respuesta en taquilla. Esta razón quizás se debe a la exitosa mezcla que hicieron los directores y productores del film de una combinación entre una de las piezas literarias más populares de finales del siglo XIX y comienzos del XX en Colombia, y el gusto y sentimiento de emoción frente a una estética propia de las películas que circulaban por los teatros durante la segunda y tercera década del siglo XX colombiano.

Las ganancias del film fueron realmente considerables para sus directores. En palabras de Máximo Calvo:

Todos los colombianos de aquella época saben que “María” fue la primera película de largometraje filmada en el país y que tuvo grande acogida tanto en Colombia como en los demás países donde se exhibió. Para darle una idea práctica del éxito comercial, le cuento que la película me produjo a mí, que solamente era dueño de la cuarta parte de las acciones, cuarenta mil pesos limpios, como se dice, de polvo y paja, y teniendo en cuenta que en aquel tiempo el peso colombiano estaba a la par del dólar, pues en realidad lo que gané fueron cuarenta mil dólares.<sup>103</sup>

Las críticas que aparecían en revistas y periódicos no estaban centradas de todo en la producción, sino más bien se concentraban en la historia y en la fidelidad de la puesta en escena según las descripciones de la novela. Cuenta Eduardo Castillo, periodista, crítico, cuentista y traductor de la *generación del Centenario*, en el *Gráfico de Bogotá*:

Nada elogiosas son las opiniones que he oído, en boca de personas cultas e inteligentes, acerca de la filmación del inmortal libro de Isaacs, hecha recientemente en Cali por un grupo de jóvenes artistas colombianos. Por lo menos, afirmase que, en conjunto, la parte teatral de la película ha agradado poco. Pero, a juzgar por algunas de sus escenas culminantes publicadas en diarios y revistas, hay en ella un elemento de belleza que puede redimirla de sus lunares y deficiencias: la variedad y esplendor de los paisajes reproducidos. Toda la naturaleza paradisiaca del Valle del Cauca,

---

<sup>103</sup> Salcedo Silva, “Entrevista con Máximo Calvo”, 67-76.

con sus soledades nemorosas en que las palmeras despliegan sus abanicos verdes, sus corrientes cristalinas y sus horizontes ilimitados que, en las tardes rosas del verano, raya el vuelo blanco de las garzas, está aprisionada en la cinta. Y aprisionados están asimismo la casa solariega y los parajes encantados que consagró el idílico sublime, lo cual basta para darle a esta creación del arte mudo – la primera que se hace en nuestro país – un valor artístico superior al que tienen muchas afamadas películas que nos llegan de Europa y Norte América.<sup>104</sup>

En este sentido, el largometraje no era apreciado como pieza cinematográfica sino por lo que se estaba mostrando. Con un fuerte toque costumbrista, la película fue apreciada como una exposición de paisajes y costumbres del territorio, aunque hiciera parte de una descripción de una novela literaria. El largometraje fue valioso en el sentido de identificación y apropiación, tanto como por ser la primera producción en largometraje de ficción colombiana, como por ser una adaptación del famosísimo libro de Isaacs. En el artículo realizado por Eduardo Castillo se encuentra, tras unas reflexiones sobre *María*, una contundente conclusión que puede cerrar esta idea en torno al primer largometraje colombiano:

Y ahora, el cinematógrafo completará su gloria dándoles a conocer, a quienes en lueñas tierras hayan leído el libro sublime, los lugares en que el poeta colocó la acción de su obra. La pantalla mágica les mostrará,

---

<sup>104</sup> Castillo, Eduardo. "La María en el cinematógrafo". *El Gráfico de Bogotá*, vol. 13, núm. 634, (mar 1923).

objetivados en visiones precisas, desde la piedra gigantesca en que los dos enamorados leyeron el postrer episodio de *Atala* hasta la antigua casa solariega en que una noche de trágicos augurios, Efraín y María sintieron pasar sobre sus cabezas, el aleteo del ave fatídica. Y ¿quién sabe? Acaso haya en Colombia – y fuera de ella – muchos seres ingenuos y sensibles que, poco exigentes en materia de arte teatral, hallarán admirable la cinta hecha en Cali y llorarán con sus episodios de amor y dolor. ¿Por qué no? Después de todo, los que más sienten, en este mundo paradójico, no son precisamente los cultos finados.<sup>105</sup>

Este primer largometraje de la década supuso ser una promesa para abrir puertas para un cine local, y creó emociones entre los aficionados y productores que creyeron en el sueño de generar una industria cinematográfica sólida en Colombia. También creó una idea de que el cinematógrafo servía más que para realizar una puesta en escena: servía para exhibir paisajes, comportamientos, descripciones e instrucciones sociales. Las producciones que siguieron a *María* no estuvieron dirigidas desde instituciones estatales u oficiales para indicar que se trató de un ejercicio explícito realizado desde los poderes del Estado, pero sí estuvieron guiadas por intereses del sector privado con claras ideologías con respecto a la forma en la que debía ser la sociedad, los comportamientos adecuados en un país en modernización y lo que definitivamente debía ser ocultado.

---

<sup>105</sup> Castillo, E. “La María en el cinematógrafo”.

La película *Aura o las violetas*, producida por SICLA, compañía de los hermanos Di Domenico, tuvo su inspiración en el éxito de *María*. Guiados también por una adaptación de una novela tomaron el texto de Vargas Vila para realizar el largometraje, aunque no con tanta facilidad como se realizó la adaptación de Isaacs. El dinero, los directores, las locaciones y los equipos necesarios estuvieron listos, aunque se demoraron en conseguir los actores. “Los prejuicios sociales impedían que las jóvenes de la época participaran en una actividad que, como el cine, era considerada de dudosa reputación”<sup>106</sup>, así que no se trataba únicamente de un problema de financiación o producción.

De esta manera, el cine no solamente irrumpía en la cotidianidad, la entretención y el ocio, sino que también chocó con construcciones culturales en torno a los oficios. La actuación resultaba ser un quehacer cuestionado por los sectores conservadores de la sociedad debido a una construcción social que veía a estos personajes como gente de calle, desvergonzados, bebedores, promiscuos, o simplemente, que no seguían en su totalidad el canon del comportamiento católico esperado.

Nuestro primer problema fue el de encontrar artistas, pues por ese tiempo existía el prejuicio de que las actrices y los actores, los ‘cómicos’, eran gentes de costumbres muy poco honestas [el] hecho de presentarse profesionalmente en un escenario y por afinidad en una película era muy

---

<sup>106</sup> Álvarez, Luis Alberto. “Historia del cine en colombiano”. *Nueva Historia de Colombia*, vol. VI. (Bogotá: Planeta, 1989)237-268.

mal mirado. Por eso, los concursos que se hicieron para seleccionar artistas colombianos que pudieran actuar en 'Aura o las violetas' no dieron buenos resultados. (...) <sup>107</sup>

A pesar de ello, existieron personajes queridos y respetados por el público, pero siempre se trataban de actores extranjeros. Para el caso de la realización de *Aura o las violetas*, se recurrió a una actriz extranjera, Isabel Von Walden, para que interpretara al personaje principal, ya que no se pudo contar con la participación de una actriz local debido a los prejuicios en torno a la actuación. Caso similar ocurrió en *María*, en el que la protagonizó la hija de inmigrantes en Colombia debido al problema de conseguir actrices para el film.

A pesar de la problemática que existía en torno a la búsqueda de actores, los Di Domenico siguieron empeñados en la realización del largometraje. Resulta curioso que hayan escogido *Aura o las violetas*, del polémico escritor Vargas Vila, pues éste se había hecho protagonista por su abierta crítica al sistema de gobierno del partido-Estado conservador, por haber combatido en las filas del liberalismo radical durante la guerra civil de 1885 y por el precio que el presidente Rafael Reyes había puesto a su cabeza. ¿Cómo fue que terminó una pieza literaria del opositor Vila en una adaptación del cine silente de los años veinte? La respuesta no es compleja: los productores de la cinta estuvieron buscando un éxito literario comparable con *María* y lo más cercano que encontraron fue *Aura*. La adaptación se realizó de forma muy sencilla y con el consentimiento de Vargas Vila, aunque

---

<sup>107</sup>Salcedo Silva, "Entrevista con Máximo Calvo", 67-76.

después se produjo un pleito entre el autor y los productores debido a las ganancias de la película. El escritor colombiano sintió que su pago no correspondía a las ganancias del largometraje, así que decidió imponer una acción legal.

## 2.2 Bajo el cielo antioqueño y Madre: *la elite y el campesino*

Para el caso de *Bajo el cielo antioqueño*, realizada por la empresa de los Acevedo, no resultó contar con las mismas problemáticas que los dos anteriores largometrajes. Los productores de la película provenían de las clases altas antioqueñas y el dinero, en gran medida, de Gonzalo Mejía y Nemesio Camacho. Los actores no tuvieron que pasar por *castings* o entrevistas, sino que los protagonistas y actores de la película se trataron de los mismos propietarios de las locaciones (fincas, quintas, haciendas) y de los inversionistas del proyecto.

Más que una puesta en escena de *lo antioqueño* o una demostración sobre lo que sucedía en Antioquía en los años veinte, se trata de un largometraje con un claro interés comercial. La imagen es tratada como *lo que se quiere mostrar*, se realizan impresionantes tomas sobre los cafetales, construcciones de la época y alusiones a productos regionales. La preocupación de los productores y director radicaba en cómo comunicar el paisaje y la modernización regional y, a su vez, la forma en la que se interpretaban las relaciones sociales de la época. Mientras las clases *altas* eran puestos en fiestas, clubes, autos, viajes por el Río Magdalena, los

campesinos eran mostrados como seres humildes, obedientes, trabajadores y sumisos.

Estas imágenes quizás recuerden aquellas ilustraciones de la Comisión Corográfica en la que la elite era representada en momentos de ocio, en espacios letrados, mientras los campesinos y las negritudes eran representados en momentos de trabajo y desempeñando oficios determinados. De una forma similar, se presentan los personajes en *Madre*, producción manizaleña inspirada en una novela en el que el campesino es puesto en escena ya sea trabajando o con sus herramientas de trabajo, con animales como gallinas, perros, ganado o cerdos, y en su mayoría descalzos. Otra forma de distinción se hace mediante el empleo de los intertítulos, cuando habla el narrador o un personaje de *elite* se utilizan las palabras y conjugaciones de manera adecuada, mientras que cuando habla el campesino y la gente del campo se emplea un léxico regional; por ejemplo: *andá pues*, *antiayer*, y en ocasiones verbos mal conjugados.

La forma de puesta en escena es una clara manifestación de una representación en torno al campesino que venía construyéndose desde tiempo atrás con una clara manifestación durante la Comisión Corográfica, pero también en la pintura y literatura costumbrista. Por ello se puede decir que estas películas pertenecen a un estilo de costumbres, porque se ven puestas en escena las representaciones sobre el *otro* y, a su vez, esta forma de exposición de un tipo social genera una representación con respecto a la realidad.

### 2.3 Los leprosos y la imagen de un país

Otras dos producciones cinematográficas de la época, *La tragedia del silencio* y *Como los muertos*, no tuvieron éxito taquillero pero sí desataron una pequeña polémica debido al tratamiento del tema de la lepra. Ambas, melodramas sentimentales con toques costumbristas, tocaron el tema de la lepra como causante de acción en la narración del largometraje. Aunque las películas no causaron mayor sensación a nivel de exhibición y crítica, generaron opinión en cuanto a que se “consideró que un protagonista con lepra podría dañar gravemente la imagen del país en el exterior e incluso producir bajas en el precio del café”<sup>108</sup>.

Con estas manifestaciones, se pone en evidencia la fuerte influencia que pueden tener las representaciones creadas y puestas en escena en el cine. En este caso, el ser leproso generó temor debido a la imagen que posiblemente se proyectaría fuera del país. No se trata, entonces, únicamente de qué tanto se puede poner en escena la sociedad de los años veinte colombianos, sino cómo estas imágenes pueden incidir y afectar la construcción visual e ideológica de aquello que se quiere mostrar.

### 2.4 Censura

El cinematógrafo no fue una práctica que se presentó de igual forma para todos los grupos sociales. A pesar de que deambuló por diversas zonas del país estuvo

---

<sup>108</sup> Álvarez, Luis Alberto. “Historia del cine en colombiano”, 237-268.

restringido a las zonas urbanas y su asistencia requería poder adquisitivo o ingenio para entrar sin pagar. Los teatros tuvieron que ir adaptándose a las necesidades del momento, pues en un comienzo operaban con muchas complicaciones. Las pantallas se ubicaban de acuerdo al criterio del propietario, los controles a la entrada dependían de la seguridad de turno que, en ocasiones, no podía contener a las oleadas de personas, los apagones eran constantes y el peligro de las cintas inflamables que amenazaban con acabar el espectáculo con un gran incendio era eminente.

En el Salón Olympia de Bogotá, por ejemplo, el telón donde se proyectaban las imágenes no se encontraba a un extremo de la sala sino que estaba ubicado en la mitad del teatro. Esto hacía que se pudiera ver la proyección *al derecho* al estar sentado frente al telón, y al revés si se encontraba en sentido contrario a la proyección. Estas imágenes que se proyectaban al revés eran las vistas por los grupos sociales o individuos con poco poder adquisitivo. Además de esta distribución del teatro, también había una ubicación denominada *gallinero* en la que el lugar de observar la proyección se encontraba lejísimo de la pantalla.

Debido a esta distribución del teatro, se estructuraron los precios para el espectáculo: se trataban de salas grandes con sillas y puestos para cientos de personas. Las proyecciones al derecho eran vistas por personajes *importantes* o adinerados que se sentaban a disfrutar del espectáculo, mientras que los de *al revés* se idearon formas de ambientación de estas imágenes. Había una especie de *traductores* que se especializaban en leer los letreros que aparecían al revés,

y, en algunas ocasiones, simulaban los sonidos de las proyecciones para deleite del público.<sup>109</sup>

En distintas ocasiones, se pueden encontrar *quejas* sobre el comportamiento del *gallinero* y de aquellos que *vulgarmente* asistían a las proyecciones:

Lo que no es tolerable, lo que no es propio, lo que no es decente ni otra cosa que se le parezca, es que haya esa especie de gritos y palabrotas con que algunos saludan la aparición de determinadas escenas.<sup>110</sup>

Esos *algunos* a los que se refiere esta publicación en *El Correo Liberal* son aquellos que se encuentran detrás del telón o arriba en los puestos del gallinero. En otra oportunidad se exhorta incluso a las instituciones del Estado para que ejerzan presión sobre el comportamiento de estos *algunos*:

(...) Se suplica al Sr. Jefe de la Policía que reprima severamente la algaraza del insoportable gallinero, y que impida la colocación de venteras de comestibles en la Agencia de Expendio. ¿Quién ha otorgado tal permiso? El Teatro no es la plaza de toros ni de mercado.<sup>111</sup>

A pesar de que estas manifestaciones en la prensa se produjeran a comienzos de siglo XX, fueron quejas que permanecieron durante décadas frente al comportamiento en el teatro. Ciertos personajes intentaban crear un comportamiento determinado para recibir el invento de la burguesía, los *modales* y

---

<sup>109</sup> Martínez Pardo, Hernando. "Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos", 23-24.

<sup>110</sup> *El Correo Liberal*. Medellín: 1913, marzo 23. Citado por: Duque, Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia / El Áncora Editores, 1992), 65.

<sup>111</sup> *La Patria*. Medellín: 1903, marzo 9. Citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 65.

formas *adecuadas* de proceder eran requeridas por los intereses de las clases altas. ¿Qué se podría pensar de la plaza de toros y del mercado? Que son sinónimos del desorden y *lo popular*, que era necesario crear una forma de conducta digna de la modernización en curso. Esta presión iba acompañada por un ansia de progreso y *civilización* en el que el comportamiento de la *plebe* debe ser controlado. Este tipo de presiones recuerdan la fuerte lucha en contra de la chicha o la distribución de manuales. Se decía que el país debía estar a la altura del desarrollo que se estaba produciendo en el momento.

Un caso concreto ya entrado el siglo XX fue el que se narra a continuación:

Anoche hubo en el Circo [teatro de Medellín,] una prolongada rechifla, debido a que el público del tendido del sol [o gallinero] no le gustó el desenlace de la película “Soborno”, pues los espectadores como que esperaban la terminación total como lo anunciaba el programa y se disgustó al ver que no resultó. (...) pero no creemos, ni nadie cree que tenga siquiera nociones elementales de buena crianza, que sea la manera de protestar lanzando silbos y gritos tan salvajes y estridentes como los que lanzó aquella noche el pública del sol en presencia de todas las damas que había en el tendido de sombra. (...) En vano, apareció repetidas veces en el lienzo la inscripción de la Sociedad de Mejoras Públicas, que dice: “Los silbos y los gritos no son propios de los pueblos cultos”. El pueblo, sobre todo el pueblo menudo, es decir, los chiquillos y algunos que aun cuando de

edad mayor continúan siéndolo, redoblaron sus gritos y su desapacible desorden.<sup>112</sup>

Esta manifestación de disgusto fue publicada en el *Sol* de Medellín de 1918, que seguía siendo un problema quince años después de las primeras publicaciones comentadas anteriormente. El Circo era un lugar de proyección del cinematógrafo en el que los *puestos caros* eran los que recibían sombra, y los que soportaban el sol eran los *baratos*. Este espacio abierto de proyección fue escenario de grandes manifestaciones de desencanto y rabia, y, por otro lado, de euforia y *desorden*.

En este comentario publicado, se pueden ver claramente conceptos indicativos de una expectativa de comportamiento social que llevarán a un posible *progreso* aprovechando la modernización del país, pero estas expectativas en la formas de actuar estaban guiadas por un ideal conservador. La elite, con apoyo del Estado, presionaba a los sectores *populares* para modificar sus costumbres, con el fin de poderse mostrar como un *país civilizado*. De allí el señalamiento a la *buena crianza* que se basaba en la obediencia, la discreción, la religión, la sumisión, a los que estaban ubicados en lugares menos privilegiados del teatro.

Es constante el señalamiento a estos grupos de personas como salvajes y populares y con ello se pretendía crear una idea de tipos sociales, o caracterizaciones de los *malos* hábitos y de lo ejemplar. Siguiendo esta lógica, el *desorden* y los *gritos* son para los salvajes que no pueden comunicarse

---

<sup>112</sup> *El Sol*. Medellín: 1918, junio 26. Citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 104.

empleando el lenguaje debidamente, tanto oral como corporal, como lo hacen las personas *bien educadas*.

También se pone en evidencia, y este será un argumento constante en los actos de censura, la protección o el aislamiento en el cual se pretendía mantener a la mujer. La figura de la mujer era vista, por los sectores más conservadores influyentes de los años de la Hegemonía Conservadora, como *algo* para proteger y cuidar. La mujer pertenecía al hogar, a la familia y a la casa, y no podía ni debía estar expuesta a los comportamientos inadecuados y a los *vicios* de la sociedad.

A pesar de que el argumento de censura para muchos largometrajes en exhibición de la época de los veinte fuera el *proteger a la mujer*, no se puede generalizar que las mujeres eran sumisas y obedientes a la autoridad masculina. Un ejemplo de ello puede ser la figura de María Cano y el movimiento sindicalista de la época que, a pesar de que no fuera una actitud generalizada e impactante como luego lo fue décadas después, se puede leer como una contestación a la forma de percibir a *aquellos* trabajadores y a las mujeres. Sin embargo, se siguen encontrando ejemplos en los que se percibe a la mujer como un *objeto* a cuidar:

Se nos ha informado que a los ensayos de las películas se les permite la entrada a señoras y señoritas. Ya que éstas, inocentemente, aceptan la invitación que para asistir a los ensayos les hacen los empresarios, debería éstos abstenerse de invitarlas. Es un contrasentido que damas respetables

vayan a ver el ensayo de una película, cuando ese ensayo se hace con el exclusivo fin de saber si ellas pueden ver las películas.<sup>113</sup>

El espacio del cinematógrafo seguía siendo considerado como un lugar masculino en el que las mujeres debían estar acompañadas o asesoradas para no *perturbarse* con las imágenes reproducidas. Los sectores conservadores y, en especial, el clero esperaban a que los públicos asistieran a películas previamente aprobadas por dichas autoridades, como por ejemplo:

El nuncio apostólico, los obispos y altas autoridades eclesiásticas han presenciado los ensayos de la película denominada 'El milagro de Santa Teresita del Niño Jesús' y aplauden esta obra y la recomiendan como un verdadero lenitivo para las tribulaciones del espíritu. La empresa Di Domenico la exhibirá próximamente y de seguro que con tan eficaces recomendaciones tendrá un gran éxito.<sup>114</sup>

Aunque es evidente que la asistencia a las películas no siempre estuvo mediada por la presión del clero y los sectores conservadores, sí suponía ser de gran apoyo comercial el que una institución avalara el ensayo de una película. Esto le daba autoridad a la película para exhibirse como el *visto bueno* de los sectores conservadores. La censura entonces no se daba de una forma directa únicamente. Los productores se veían privilegiados económicamente al exhibir este tipo de cintas pues eran las que ellos buscaban en el mercado de la exhibición.

---

<sup>113</sup> *El Sol*. Medellín:1914, septiembre 23. Citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 103.

<sup>114</sup> *Correos de Colombia*. Medellín, abril 1927. Citado por: Duque. *La aventura del cine en Medellín*, 139.

## 2.5 Garras de oro

Fue en este contexto en el que logró salir a exhibición, en tan solo un par de oportunidades, la cinta *Garras de oro*. Sin correr tanta suerte, como quizás la pudo tener *Como los muertos* y su puesta en escena del hombre leproso, este largometraje fue sacado completamente de circulación por una orden superior de censura.

La puesta en escena de la película no logra trascender en el análisis y a veces, por la forma de tratamiento de la historia, pareciera que no se hubiera producido en el país. Se aleja de los demás largometrajes del cine silente colombiano por no tener una característica costumbrista y por el empleo de un lenguaje no utilizado en la cinematografía del momento. Existen varios análisis de *Garras de oro* y no quisiera repetirlos<sup>115</sup>, pero sí señalar su importancia en cuanto objeto directo de censura en las producciones colombianas. Junto con *El Drama del Quince de Octubre*, que recreaba el asesinato del general Uribe Uribe, esta producción que ha sido determinada como caleña fue retirada de circulación porque caricaturizaba la imagen del Tío Sam y el asunto con Panamá a comienzos de siglo XX.

De esta forma, se puede hacer un breve esbozo por la relación entre lo representado, las representaciones que se crean, el cine y la realidad. La relación entre cine y realidad no está dada entonces porque se pongan en escena o no situaciones que están sucediendo en el mundo social, sino por las ideologías y

---

<sup>115</sup> Recomiendo el estudio de: Buenaventura, Juan. "Colombian silent cinema: The case of Garras de Oro". (Tesis de Maestría), (Bogotá: Universidad Javeriana, 1983).

representaciones que enredan a la producción cinematográfica. La *realidad* no está en ningún momento reflejada o registrada en estas imágenes en movimiento, ésta está siendo creada, imaginada y representada a partir de la utilización de la imagen y el discurso.

En el siguiente capítulo, tomaré un ejemplo concreto de la historiografía para compararlo con mi método de utilización del cine para realizar historia. No se trata de un resumen del contenido y de la narrativa de las películas, sino entender su lugar de producción, narratividad, lenguaje, intereses, circulación y públicos.

### 3. UN ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO

Existen diversos trabajos en la historiografía que han tenido como propósito estudiar el cine de los años veinte, pero realmente han sido pocos los que analizan el cine en relación con la sociedad. Como he señalado anteriormente, los escritos concernientes al periodo del cine silente han sido, en su mayoría, artículos para enciclopedias, resúmenes de contenido, anécdotas o relatos historicistas acompañados de una biografía sobre un personaje *ilustre*. Creando una distancia frente a estas posturas que estudian el cine únicamente por su contenido narrativo y descriptivo, se encuentra el estudio realizado por López Díaz, que pretende establecer una relación entre cine y nación, entablando un diálogo entre tal tipo de producción y las ciencias sociales.

El ensayo *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad* propone principalmente estudiar el cine como documento para estudiar los años veinte colombianos y, mediante un análisis guiado por el concepto de nación, encontrar rasgos de la nación colombiana plasmados en las imágenes en movimiento. En otras palabras, López Díaz busca encontrar en las producciones cinematográficas registros y reflejos de la sociedad colombiana durante la década de los veinte del siglo XX.

Con el fin de establecer un diálogo con la autora, se presenta a continuación una metodología de análisis del texto a manera de reseña, esto con el fin de enriquecer el conocimiento en torno al cine y su relación con el mundo social, así como la utilización del cine como objeto de estudio. En un primer momento, se encontrará el lugar de producción con el fin de ubicar contextualmente el trabajo y a la autora, seguido del tema principal y el objetivo de *Miradas esquivas*. En un segundo momento, propongo un breve resumen de los capítulos, seguido de observaciones en torno a la metodología de trabajo y la utilización de las fuentes. Para finalizar, se propone una breve crítica y proposición ante el tema para generar un debate historiográfico fructífero.

### 3.1 Lugar de producción, temática y objetivos

La autora Nazly Maryith López Díaz es graduada de la Universidad Nacional de Colombia de Ciencias Políticas y es cineasta de la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños en Cuba. Fue ganadora de un premio Coral en Festival del nuevo Cine Latinoamericano en 2007 y fue Primer Premio de Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre Cine Colombiano en 2005 otorgado, por la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Cinemateca Distrital de Bogotá. Actualmente trabaja en la postproducción de su último trabajo rodado en Alemania.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Referencias tomadas de: <http://www.myspace.com/mujeresaudiovisual/blog> ,  
<http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=2702> ,  
<http://www.cubacine.cult.cu/muestra joven/bisi/bis7113.htm>

Teniendo una formación en ciencias sociales y cine, la autora muestra un interés por desarrollar un estudio de la sociedad mediante la utilización del cine como fuente para hacer un análisis de aspectos políticos de la vida humana. Para ello, introduce una investigación en la que se centra en el estudio de la producción de largometrajes durante la década de los veinte en Colombia y su relación con los valores sociales y morales de la época, presentándose como objetivo el buscar la relación entre la creación artística y la idea de lo nacional. Para explicar esta relación López Díaz señala que:

Así como en el cine la pantalla atrapa y materializa la existencia impalpable de los reflejos y rayos luminosos lanzados al espacio por un proyector, la nación genera un espacio en el que confluye la comunidad, la cual se imagina, idealiza y proyecta, recogiendo en sí las imágenes mentales, creencias y representaciones a través de las cuales una colectividad social y política se autodefine. En esta relación ambivalente se encuentran cine y nación para relevarse mutuamente y manifestar que así como en el cine se refleja una época, la idea de lo nacional pervive en la creación artística de un país.<sup>117</sup>

En otras palabras, la autora quiere decir que el cine registra una época y, con ello, quedan capturadas las ideas que tenga la sociedad sobre un objeto, situación, sujeto o concepto. Las ideas de lo nacional quedaron, entonces, capturadas en las

---

<sup>117</sup> López Díaz, Nazly Maryith. "El cine y la nación", en, *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006, 19.

imágenes en movimiento y mediante el estudio de dichas imágenes se puede explicar el imaginario social en torno a lo nacional. Para ello, plantea utilizar el concepto desde E. Renan en el que se entiende que la nación como las “interrelaciones de tipo social, cultural, étnico, político y económico legal, que permiten dentro de una comunidad estrechar lazos emotivos entre sus miembros”<sup>118</sup> para afirmar que la nación es un sentimiento construido diariamente influenciado por un pasado en común y esperanzas colectivas. Y para entender dicha idea de nación en las imágenes en movimiento, lleva a la autora también a utilizar a Baczkó para interpretar las representaciones del poder y la sociedad usando los imaginarios sociales entendidos como invenciones permanentes que se hacen para legitimar un orden, percibir diferencias y crear identidad.<sup>119</sup>

### 3.2 *El contenido*

Teniendo diferentes interrogantes como: ¿qué imaginarios movilizan las comunidades?; ¿qué rasgos culturales tienen las representaciones de las colectividades regionales?; ¿qué símbolos identifican a la macrorregión?; y ¿qué percepciones se tienen acerca de la idea de nación?, López Díaz comienza el texto con el fin de preguntarse por el cómo se representan los colombianos. No se trata de una pregunta por la representación como se ha venido trabajando a lo largo de este escrito debido a que no se maneja el concepto desde la historia cultural o desde la definición que he venido analizando, sino que López Díaz

---

<sup>118</sup> López Díaz. “El cine y la nación”, 22.

<sup>119</sup> López Díaz. “El cine y la nación”, 23.

entiende la representación como *la puesta en escena* de algo. Entonces, al preguntarse cómo se representan los colombianos, está preguntándose cómo se está registrando o reflejando a los colombianos en determinado espacio, en este caso, el cine.

Con el fin de desarrollar este interrogante, comienza el texto haciendo un breve recuento de los primeros años del cinematógrafo en Colombia, mencionando algunos de los pioneros exhibidores que luego terminarían por convertirse en productores. Señala que el lenguaje no fue del todo cinematográfico en las primeras producciones sino más de corte teatral, que los argumentos buscaron narrar historias locales con alta tendencia romántica y costumbrista debido a la influencia de las novelas que tomaron como inspiración.

El texto continúa enunciando características generales de los años veinte, como la bonanza del café, los dineros que se le otorgaron al país por la pérdida de Panamá, la industrialización, el crecimiento de ciudades, la colonización en el campo, las luchas sociales y conflictos obreros, la moda excéntrica, los nuevos hábitos y diversiones, como el cine. Otra característica, según López Díaz, es la creación de una idea de lo nacional a partir de la institución y “mistificación de la historia oficial, el pasado y los héroes”, del reconocimiento del carácter local a través del arte costumbrista en la literatura y las bellas artes y que, además de la institucionalidad, la nación se visibilizó desde la cotidianidad. Esta *visión* de la nación a través de la cotidianidad es el cine, pues López entiende la práctica como

una crónica de la época que permite entender cómo la sociedad se miró a sí misma y construyó una idea de nación colombiana.

Resulta difícil todavía afirmar cuántos largometrajes se produjeron durante la década de los veinte, pues existen largometrajes sin datar, algunos que se pueden encontrar referenciados durante los años veinte que no se sabe si se llegaron a realizar y casos excepcionales como el de *Garras de oro*, que fue encontrada en un viejo teatro en Cali en la década de los ochenta. Patrimonio Fílmico Colombiano enumera dieciséis, yo quince, al dejar *Manizalez City* por fuera de mi análisis ya que se encuentra más cerca a la producción documental y propagandística, y López señala la existencia de catorce.

De estos largometrajes, los menos mutilados de la época, *Bajo el cielo antioqueño*, *Alma provinciana* y *Garras de oro*, son escogidos por la autora con el fin de realizar el análisis de la construcción de nación colombiana a partir de las imágenes en movimiento. Pero, además de ser los más completos, pues se reconstruyeron a partir de diferentes copias, son, en palabras de López Díaz, “las más representativas del género silente argumental que abarcó de los años 1922 a 1928”.

A medida que se adentra en el texto, la pregunta por cómo se representan los colombianos empieza a direccionarse hacia una pregunta por la idea de nación. La pregunta por la representación es, entonces, una pregunta por la creación de nación que quedó plasmada en las imágenes en movimiento. Esta primera parte

introdutoria finaliza con este cuestionamiento por la *idea de nación* y una breve explicación sobre la metodología de investigación.

Titulando la segunda parte del texto “Tres miradas distintas a la idea de nación colombiana”, la autora es explícita con lo que vendrá a continuación: tres largometrajes que *reflejan* la idea de nación por medio de diferentes aspectos. El primer largometraje a analizar es *Bajo el cielo antioqueño* y la idea de nación desde lo regional y territorial. Teniendo como propósito el estudio de la idea de nación a partir de lo social, toma *Alma provinciana* y finalmente analiza *Garras de oro* para estudiar la creación de idea de nación a partir de los *símbolos patrios*.

### 3.3 *Bajo el cielo antioqueño*

López comienza el análisis de este largometraje (realizado en 1925 por Arturo Acevedo) teniendo como lentes interpretativos el territorio y la región como formas de creación de nación en cuanto se realiza una apropiación de dicho espacio. Según López Díaz, el que el título sugiera una ubicación geográfica específica está referenciando una puesta en escena de lo *antioqueño*, es decir, una reproducción de la sociedad antioqueña durante los años veinte.

En la intención de *exhibir el presente* por parte de los Acevedo, dice López Díaz que el territorio toma protagonismo al ser incorporado como parte de la narración. El espacio y tiempo en el que ocurren los hechos es decisivo para comprender las ideas que surgieron en torno a la nación y la forma como se plasmaron en la narrativa del largometraje. Las acciones de los personajes toman sentido debido al

entorno en el cual están ambientadas, las escenas en las que se muestra a los personajes interactuando con el entorno, como el camino hacia Medellín, los valles y montañas, las haciendas cafeteras, la navegación por el Río Magdalena, etc. “constituyen la forma como la identidad con el territorio se revela y da sentido a toda la puesta en escena de los valores sociales que se reproducen”, al mismo tiempo que se produce espacialización del territorio y procesos de identificación con el entorno<sup>120</sup>. Por procesos de *identificación* también se refiere a los encuentros entre *razas* y la caracterización de la moral católica en la que se equipara el hombre de bien con el hombre católico.

Por medio de diferentes ejemplos encontrados en la película, López Díaz va señalando puntos de interpretación de la sociedad antioqueña. Se pueden encontrar una referencia hacia la Iglesia y la instrucción que “evidencia el apego moral inminente”, la separación entre los grupos sociales en una pirámide social creada por las costumbres; mientras la elite va al Golf, al Club, a los Bailes, los subalternos son representados en lo ausente o en función de la elite, como bailando bambuco para entretener.

Además de la diferenciación entre elite y subalterno, encuentra aspectos de caracterización de lo antioqueño a partir de rasgos religiosos puestos en escena, como la compasión, las virtudes y la simbología.

Así las cosas, podría inferirse, en el contexto posregeneracionista y la hegemonía conservadora, que más aglutinante en la idea de nación fue la

---

<sup>120</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*, 30.

religión que el Estado y sus símbolos. (...) Sin embargo, es posible que los ciudadanos de entonces no se percibieran especialmente bajo el poder del estamento eclesial, en su concepción de lo político y el Estado. Lo religioso podía estar tan fundido que fuera indistinguible, por lo que no es extraño que a la idea de nación en Colombia de entonces correspondiera una imagen mental de lo religioso.<sup>121</sup>

De esta forma, López busca encontrar ideas sobre la historia colombiana y la idea de lo nacional en la puesta en escena de *Bajo el cielo antioqueño*. Toma ejemplos particulares para realizar generalizaciones en torno a procesos más grandes; por ejemplo, toma las puestas en escena de lo religioso, crucifijos, alusiones a Dios, la figura del padre como autoridad, para hacerse una idea de la sociedad antioqueña de la época. Esta forma de análisis es empleada en diversas ocasiones durante el capítulo. En otra oportunidad señala que:

La noción de lo correcto e incorrecto evidencia una mirada desde lo político que determina una forma de ciudadanía en que el poder del padre, sustituido por el Estado, observa, contiene, castiga, mientras los ciudadanos sólo les resta acatamiento, so pena de ser presas de la justicia, ya divina, ya humana.<sup>122</sup>

Esta conclusión sale de una serie de escenas en las que se muestra una dicotomía entre la acción *correcta* y la acción *incorrecta* según la narrativa de la

---

<sup>121</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 35

<sup>122</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 37.

película y puesta de manifiesto en una conversación entre una vieja mujer y la joven protagonista. Señala más adelante que “dentro de la lógica de la sociedad que retrata *Bajo el cielo antioqueño*, en que los valores religiosos se entremezclan con los ciudadanos, la intención moralizante y de algún modo intimidatoria se hace palpable segundo a segundo. (...)”<sup>123</sup>

La mirada de nación que se presenta en *Bajo el cielo antioqueño*, según López Díaz, “se concreta por medio de la reafirmación del grupo social en sí y en sus tradiciones marcadamente católicas en continuo intercambio con el referente territorial”<sup>124</sup>. La película es considerada por la autora como una *radiografía social* de los años veinte antioqueños por reflejar las contradicciones de una sociedad en cambio.

Concluye este primer análisis de la segunda parte del texto señalando que la construcción de la idea de nación en esta película se hace por medio del territorio, de la oposición de *lo regional a lo otro*. “La *común-unidad* que permite la identidad dentro del conglomerado se refuerza en la convicción de la diferencia frente al otro, de la elite como grupo referencial en el interior de la sociedad paisa, y de la antioqueñidad respecto a la colombianidad”<sup>125</sup>. Mediante la puesta en escena de costumbres, se caracteriza la región como apegada a lo tradicional en cuanto a lo

---

<sup>123</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 39.

<sup>124</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 42.

<sup>125</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 45.

religioso y en proceso de modernización por las alusiones a la industria y progreso, según narra la autora.

### 3.4 *Alma provinciana*

Comienza el análisis del largometraje, el mejor conservado de la época silente gracias a la esposa del director José Félix Restrepo, puesto que cuidó las copias de la cinta durante cincuenta años con un pequeño resumen de la temática de la película seguido de una introducción en la que se hace explícito el propósito del estudio de este apartado del texto: rastrear la idea de nación que se construye desde lo social a partir del paralelo de las costumbres de la provincia y la ciudad.

El mantener la provincia en el anonimato, es decir, que no se referencie un lugar específico del territorio colombiano durante el film para ubicar a la provincia, lleva a López Díaz a pensar que no puede utilizar las mismas categorías que en *Bajo el cielo antioqueño* para analizar la idea de nación, sino que debe recurrir a otra forma de interpretación de la película.

El que no sea la cinta por sí sola la que lleve a relacionar la aparición de ciertas actividades económicas con la región, conduciría a descartar lo territorial como lugar referencial desde donde se plantea la identidad, y por tanto la exclusión en la construcción de la idea de nación a través del filme.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 48.

De esta manera, continúa el estudio haciendo un resumen sobre algunos de los eventos presentados en el largometraje, tales como la puesta en escena de actividades de trabajo en la provincia y, en la segunda parte de la película, actividades en la ciudad de Bogotá. Según López Díaz, el largometraje no tiene como objetivo caracterizar los lugares geográficos sino que describe las actividades que los personajes desarrollan dependiendo del lugar en el que se encuentran y de su condición social. “La película no pretende hacer distinciones del modo de vida de la ciudad y la provincia: tan dura o gratificante puede ser la una como la otra (...) de este modo, en *Alma provinciana* las costumbres de ciudad y campo son presentadas sin calificativos desventajosos en uno u otro sentido”<sup>127</sup>

El material a interpretar de esta película es la diferenciación de clase y cómo las relaciones amorosas se tornan *difíciles* cuando se trata de una interacción rico – pobre. Según López Díaz, aquí es cuando se puede “definir una puesta en escena de la idea de nación que involucra lo social y sus jerarquías como una forma de percibirse (...) en un orden social establecido (...)”<sup>128</sup>. Estas diferenciaciones se pueden ver en la puesta en escena de las costumbres populares, tales como las serenatas románticas, las caminatas por el parque Centenario y de la Independencia, los carnavales estudiantiles, las corridas de toros y las bodas campesinas.

---

<sup>127</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 50.

<sup>128</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 50.

Dichas *costumbres* se convierten, entonces, en espacios culturales donde se producen las diferenciaciones de clase en diferentes sentidos, uno de ellos en cuanto a la caricaturización de los participantes de las prácticas para lograr su diferenciación; otro, el lenguaje (habla), que se emplea porque se generan distinciones en los intertítulos cuando habla un campesino; y, finalmente, la forma en la que interactúan los personajes, indican su procedencia social. López Díaz utiliza un ejemplo de una escena de *Alma provinciana* en la que en un matrimonio campesino se acercan dos personajes ajenos a la provincia y no se sienten identificados con lo que está sucediendo. En un gesto de cordialidad, los campesinos realizan una famosa danza *torbellino* para entretener a los dos individuos extrañados. “La actitud frente a la representación comporta una mirada alejada que no incorpora lo popular, sino que lo percibe ajeno, a pesar de la horizontalidad de la puesta en escena”<sup>129</sup>

Continúa el análisis con una breve comparación entre *Bajo el cielo antioqueño* y *Alma provinciana* en cuanto a que esta última no trata la idea de autoridad de la misma forma que en la película de los Acevedo. Mientras en la *puesta en escena de lo antioqueño* se privilegia la obediencia, en el film de Félix Restrepo se crea una situación en la que la evasión a lo instituido “no lleva a todos los males”. Aunque esto no quiere decir que la película esté incitando a la desobediencia social, sino simplemente “(...) es una forma distinta de asumir la moral, la honra y

---

<sup>129</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 52.

el buen nombre, que se aúna a la visión de la autoridad figurativa y obvia<sup>130</sup>  
Renglones más adelante, con más ejemplos de escenas de la película, se señala que la autoridad en este caso no está relacionada con lo divino sino que se fundamenta en el factor monetario.

La puesta en escena de lo religioso no está en un nivel privilegiado, sino que se utiliza a manera de decorado a lo largo de la narrativa. El nombramiento de Dios suele ser algo coloquial y afirma la autora que esto se debe a una ruptura con la tradición del poder establecido y con la autoridad católica que se da por estos años. Así mismo, se produce una puesta en escena de los principios morales y prejuicios sociales de la época por medio de la interpretación de una discusión entre un gamonal y el mayordomo de la finca.

Se plantea en el argumento del análisis que, al no estar el castigo ligado a lo divino sino a la justicia humana, se abre la posibilidad de cambiar el orden establecido; sin embargo, el final de la cinta termina por darle la razón al *statu quo*. Las dos parejas enamoradas, una hija de un zapatero con un hijo de un gamonal y un humilde provinciano con la hija del mismo gamonal, resultan exitosas cuando la zapatera resulta con parentesco de la familia gamonal y el joven de la provincia con una nueva situación monetaria. Un melodrama costumbrista que resulta tener un final *feliz*. La conclusión de López Díaz ante el argumento narrativo de la cinta es que “(...) vulnerar la autoridad no conduce a todos los males, pero tampoco a

---

<sup>130</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 52.

cambios fundamentales, ya que los actos emancipatorios no trascienden el plano de las relaciones jerárquicas que cuestionan.”<sup>131</sup>

Este segundo análisis concluye con la interpretación de la cinta como una inclusión en cuanto a lo diverso porque la idea de *común-unidad* está basada en cuanto a la aceptación de lo diferente. Según López Díaz, se trata de una conciencia nacional más amplia.

### 3.5 *Garras de oro*

El último largometraje a analizar es *Garras de oro*, datado en 1926. Comienza el análisis siguiendo la misma estructura que los dos anteriores: una pequeña reseña del tema de la película seguido por un comentario acerca de la misma. De acuerdo con la autora, la creación de la idea de nación está construida de una forma *más directa*, puesto que se hace una referencia a los símbolos patrios instituidos: bandera e himno. Esto se hace con el fin de realizar un proceso de “(...) sentido de pertenencia en el plano ideológico, sin ahondar en las realidades particulares de la cultura, modos de vida y costumbres del conglomerado.”<sup>132</sup> La identificación se da por medio de la oposición al otro, haciendo un llamado a la justicia y soberanía de los pueblos.

Se realiza un resumen de la cinta con algunos comentarios con respecto a los intertítulos afirmándose que se trata de un llamado a la memoria para *no olvidar* el suceso ocurrido con EE.UU. durante la situación con Panamá. El personaje del

---

<sup>131</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 64.

<sup>132</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 68

político, presentado como alguien que poco le importa lo propio, el pueblo y la soberanía, es una referencia directa, según la autora, a la sociedad bipartidista en guerra y a los intereses monetarios sobre el canal interoceánico. En la puesta en escena de disgustos con publicaciones de prensa, se pone de manifiesto “en el contexto histórico de los años veinte una mirada inconforme como conglomerado frente al poder, la credibilidad del Estado, los gobernantes y transparencia de la política colombiana.”<sup>133</sup>

A pesar de que las referencias a los *símbolos patrios* se hagan de manera evidente, se hace de una forma superficial a la *colombianidad*, de “(...) ahí que paradójicamente *Garras de oro* sea la película que menos se acerque a la idea de nación que se maneja en (...) [el] ensayo, aunque refleja su época en cuanto exalta los valores patrios a través de la emblemática nacionalista.”<sup>134</sup>

Concluye el breve análisis diciendo que la parte central del relato es el establecimiento de la diferencia con respecto al otro por medio de la *heráldica patriota* y que en el film el concepto de *patria* reemplaza el concepto de *nación* y utiliza una comparación entre el pensamiento de Eduardo Santos y Ernest Renan para justificarlo<sup>135</sup>. Sin embargo, concluye diciendo que *Garras de oro* es un reflejo

---

<sup>133</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 73

<sup>134</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. 75

<sup>135</sup> Dice: “La similitud existente entre el pensamiento de Eduardo Santos y el de Ernest Renan así lo demuestra: ‘Es la patria un conjunto de mil cosas materiales y espirituales; algo que es la restante de muchas causas diversas que convergen a un mismo fin y terminan por envolver a determinada parte de la humanidad dentro de un medio espiritual y físico, que tiene sus rasgos característicos, y entre ellos uno de los mas importantes es el de la comunidad de recuerdos: los grandes hechos que un pueblo ha llevado a cabo sirven más para unirlos que las paralelas de hierro o que la unidad de la legislación’ (Eduardo Santos, “Soberanía nominal”, 1914). ‘Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que no forman una sino a decir verdad, constituyen esta

de una idea de nación radicada en la incertidumbre e incredulidad del conglomerado.

El estudio de este ensayo, *Miradas esquivas a una nación fragmentada*, finaliza con unas cortas conclusiones en las que se afirma que existen líneas referenciales a lo largo de las cintas. En estas, hay un acercamiento a la *idea de nación* a través de una forma *cotidiana*, manifestándose por medio de las actitudes, costumbres, formas de vida, miedos, omisiones y creencias, que se distancian de la institucionalidad. Las *ideas* encontradas por López Díaz esbozan la nación misma de forma caótica y fragmentada: en primer lugar, por medio del territorio y la puesta en escena de los valores religiosos en las que se da una “idea de nación que se construye desde la región” y la oscilación entre lo tradicional y moderno; en segunda instancia, por la organización social y la puesta en escena del poder instituido, donde las “jerarquías económicas determinan las relaciones dentro de la sociedad”, planteando la posibilidad de cambio y ruptura con la tradición y el impulso modernizador; y en un último momento, de la asociación con el poder constituido y sus representantes “frontalmente cuestionados”, reflejando un Estado débil y una nación incapaz de gobernarse.

Así, la autora concluye que el cine silente de los años veinte colombianos se caracterizó por crear una mirada distante de lo popular debido al lenguaje

---

alma, este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa...En el pasado, una herencia de gloria y de pesares que compartir; en el porvenir, un mismo programa que realizar; haber sufrido, gozado, esperado juntos, he ahí lo que vale más que aduanas comunes y fronteras conforme a ideas estratégicas’ (Renan)”

empleado en donde las jerarquías sustentan lo establecido. “Las escenas de costumbres que forman [los largometrajes] son dignos de registrarse por la cámara, por el ojo impersonal del lente, que no es más que la prolongación de la mirada de la sociedad que presentan y representan las cintas”<sup>136</sup>. Las puestas en escena de las películas de este periodo del cine colombiano son para la autora un *reflejo* del pensamiento de la época por acción u omisión debido a que se presentan referencias a la modernización del país como también al ignorar los conflictos sociales y las manifestaciones de lo popular.

### 3.6 La metodología

Para la metodología de estudio, López Díaz propone encontrar referentes que supongan ser de autorreconocimiento como colectivo en torno a lo religioso, lo territorial, la organización social y sus símbolos, que en conjunto se acercan a una idea de nación colombiana. Se trata de un estudio que propone analizar la narrativa de tres películas para rastrear lo que se considera como *nacional* (mitos, emblemas y representaciones del poder y la sociedad), mientras se busca en la puesta en escena alusiones a los símbolos que referencian lo perteneciente a dicha nación (banderas, escudos, monumentos, etc.). Mediante la construcción de un relato histórico de los años veinte, la autora intenta encontrar características en las películas que reafirmen su construcción de la historia durante este periodo.

Es realmente problemático para la investigación que se realiza, tanto la que se está leyendo como la de López Díaz, que solo se cuente con pequeños

---

<sup>136</sup> López Díaz. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*, 85.

fragmentos de las películas o incluso con solo el recuerdo de ésta, pero el que queden tres largometrajes ligeramente completos no quiere decir que sean los más importantes de estos años o de la década de los veinte. La escogencia de las fuentes pudo haber resultado arbitraria, además de señalarlas como *las más representativas del período silente*. De *Garras de oro*, por ejemplo, se puede decir que fue el más limitado debido a una orden de censura que los sacó de las salas de exhibición nacionales, y solo se tiene prueba de un ensayo de exhibición y una proyección en Cali, y de *Alma provinciana* y *Bajo el cielo antioqueño* no fueron las películas con mayor circulación y exhibición, como lo fueron *Aura o las violetas* o *María*.

### 3.7 La interpretación

La problemática que presenta la utilización de fuentes de López Díaz es que no tiene en cuenta la circulación, apropiación, representación, materialidad o públicos de éstos discursos que ella está estudiando. Da por hecho que por haber sido puestas en escena por las elites, se produjeron apropiaciones y, por ende, representaciones y públicos. Esto resulta problemático porque la autora está intentando trabajar la configuración de la nación desde un punto de vista en el que se le da lugar a la diferencia y al *otro*, pero en su utilización y manejo de fuentes pareciera que los subalternos no tuvieran prácticas, representaciones o voz. El proceso de creación de imaginarios resulta mucho más complejo y multidireccional que la mera producción de la elite; los procesos sociales son más complejos.

El sentido no está construido únicamente por el discurso. Éste, al igual que las representaciones, está construido a partir de las prácticas. La representación se crea en dos momentos: por un lado, en la relación entre el objeto y el concepto; y, en otro momento, en la forma como el concepto se convierte en símbolo. Al tomar únicamente la parte discursiva y limitarlo a un grupo social, se están dejando las materialidades y prácticas sociales, , imposibilitando la generalización del estudio. Para interpretar la creación de sentido que está hecha socialmente, es necesario relacionar las fuentes con los conceptos, es decir, el lugar de producción y el mundo conceptual, y por otro lado, con la circulación y las prácticas. Al asumir el discurso como constructor de sentido, se está dejando de lado las prácticas y la materialidad de las fuentes.<sup>137</sup>

El cine para estos años ya era una práctica extendida mundialmente y creaba influyentes representaciones sobre lo social y lo afectivo, pero el público colombiano, influenciado más por la proyección y exhibición de cintas extranjeras, poco se interesó por las producciones colombianas. El negocio no fue rentable y los argumentos no gustaron del todo al público, las primeras películas tuvieron rentabilidad debido a la novedad y la curiosidad, pero competir con el cine extranjero, que ya había desarrollado otro gusto y *gag* fácil de digerir, para el público resultaba inútil. Por esto resulta tan difícil sustentar que estos tres largometrajes crearon o reprodujeron, de manera amplia, ideas de determinado

---

<sup>137</sup> Hall, Stuart. "The work of representation", en, *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: SAGE publications, 1997.

grupo social. Se trató de un experimento con el novedoso aparato mediado por una formación conservadora, católica y moralista.

Lo problemático que resulta el interpretar el cine únicamente como registro quedó plasmado en el capítulo anterior; sin embargo, acá se puede emplear mi análisis con un ejemplo específico. Al igual que todas las fuentes, que deben ser entendidas como producciones de sujetos determinados provenientes de grupos sociales diferentes y creadoras de representaciones de la realidad mas no reflejos de la realidad *en sí*<sup>138</sup>, el cine debe ser interpretado y visto como una práctica que genera realidades y representaciones mas no registra la *Realidad*. Al estar afirmando, López Díaz concluye diciendo que el cine es como una crónica que permite visualizar cómo la sociedad se miró a sí misma y construyó una idea de nación. Más que crear una idea de nación, me atrevo a decir que se trató de una forma de manifestación de imaginarios que obedecieron más a lógicas regionales y búsqueda de identidades a nivel local y no a escalas nacionales. A pesar de que el cine sea una producción social, ésta pertenece a un grupo específico que no puede hablar por los demás seres que componen una sociedad. Se trataría, entonces, de una representación creada por un grupo social determinado ante valores, comportamientos, formas de pensamiento y prácticas dentro de un contexto determinado.

---

<sup>138</sup> De Certeau, Michel. "Introducción", en *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

El cine no es el reflejo o muestra de cómo la sociedad se interpreta a sí misma, obedece al lugar de producción de quienes están en el proceso de producción. No es lo mismo la idea del campesino, por poner un ejemplo, entre una persona de elite de la ciudad o de las zonas rurales, o entre las elites mismas dentro de una misma ciudad. La puesta en escena varía en cuanto cambian las subjetividades de la persona que está accionando la cámara.

La práctica cinematográfica, además, requiere de un estudio metodológico para poder ser interpretada en un sentido amplio si se quiere relacionar con la disciplina histórica, quedarse en la narrativa supone obviar el lenguaje y la industria que también componen la práctica. La ideología dentro del cine, a veces explícita y otras implícita, no puede ser comprendida únicamente por la parte narrativa o si no con la simple lectura del guion se podría realizar una interpretación de este. Sino que es necesario estudiar los significados de las imágenes en movimiento, la forma de montaje y la manera como se muestran las situaciones. Se trata de un verdadero reto pues, además de trabajar con fuentes dinámicas, se necesita ahondar en la teoría cinematográfica para ofrecer un panorama general sobre las imágenes en movimiento y su relación con el contexto histórico.<sup>139</sup>

Por otro lado, resulta complejo interpretar que estos largometrajes crearon una *idea de nación*, primero porque los films no estaban reflejando la situación de una época sino que estaban poniendo en escena situaciones cotidianas vistas desde

---

<sup>139</sup> SORLIN, Pierre. *El cine, reto para el historiador*.  
[http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier1.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf) (consultado en mayo de 2010).

los ojos de los productores, y segundo porque los productores quizás estaban en busca de caracterizaciones locales y cotidianas, más no de un relato nacional.

La puesta en escena de campesinos, grupos sociales de elite, políticos, como también costumbres, conversaciones y situaciones sentimentales no implica necesariamente una construcción de nación sino que puede corresponder a un interés de querer mostrar y poner en escena el entorno que rodeaba a los productores. Los primeros creadores de cine se interesaron por documentar las situaciones que ocurrían próximos a ellos<sup>140</sup>, sentían la necesidad de documentar situaciones cotidianas. En Colombia, se produjeron estas experimentaciones tardíamente si se compara con el desarrollo de América Latina, puesto que en Europa en los años veinte se producían vanguardias cinematográficas y en EE.UU. se encontraba el fenómeno de Hollywood, que no pueden ser comparables con el caso local. Las cámaras tardaron en llegar y la experimentación con ellas se produjo ya entrada la segunda década del siglo XX. Tanto los experimentos como las primeras producciones fílmicas tuvieron como propósito exponer paisajes y representar costumbres sociales a nivel local.

En el análisis de *Bajo el cielo antioqueño*, por ejemplo, se dice que se trata de una puesta en escena de lo antioqueño en la que se encuentra una *radiografía social* de la historia de Colombia, que construye una idea de nación en torno a lo regional por oposición a otro. Creería que se trata de una forma de manifestación de autoreconocimiento por parte de los productores, de creación de identidad

---

<sup>140</sup> Bazin, André. "Montaje Prohibido". *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2008.

mediante la imagen. Más allá de que si hay o no una creación de nación a partir del largometraje, es pensarlo como una forma de expresión de imaginarios en torno a lo que debería mostrarse del territorio o aquello que querían construir a partir de la puesta en escena.

Estas miradas hacia la región permiten identificar el pensamiento de un grupo de elite, pero no por ello se tratan imágenes que reflejan el mundo social de la época. Para complementar esta interpretación, sería necesario, además, hacer un estudio sobre el contexto histórico y la construcción de región a partir de las elites en la que se observen los discursos, representaciones y manifestación de dichas proposiciones en torno a la sociedad.

Una idea de nación construida desde la estructura social y la diferenciación de clase es lo que supuestamente refleja *Alma provinciana*. ¿Cómo puede la diferencia de clase crear una idea de nación? ¿Cómo puede pensarse la diferencia de clase en los años veinte colombianos? La diferencia de clase sí puede crear ideas de nación y un ejemplo de ello puede ser la Rusia soviética, pero hablando concretamente del caso colombiano, la diferenciación de clase creó más identidades sobre asociación que ideas en torno a identificación con el territorio y una comunidad imaginada. Además, la distinción entre los grupos sociales que componen una sociedad se da en cuanto a la apropiación e identificación con los oficios e interpretación de la sociedad, no se da simplemente porque se emplee una forma de habla diferente o porque uno sea zapatero y el otro, gamonal. Lo que genera esta forma de identidades es la creación de tipos

sociales y de imaginarios en torno a los oficios. Mientras que el *rico* se representa en discusiones, tertulias y pasatiempos, y el campesino o los *pobres* se representen realizando oficios y en formas de trabajo, no quiere decir que se esté creando una idea de nación a partir de la diferenciación, sino que se trata de distinciones relacionadas con la procedencia y las prácticas.

Finalmente, en *Garras de oro* se propone que a través de los símbolos patrios se crea una idea de nación y esto supone ser un reflejo de la época en cuanto a la exaltación de valores patrios a través del emblema nacionalista. En este punto, López Díaz parece acercarse a una forma de interpretación de la realidad a partir del cine, pero se trata de suposiciones debido a que no se conoce el lugar de producción del film. Inclusive, se ha llegado a pensar que no fue filmado en Colombia<sup>141</sup>; sin embargo, puede ser una referencia directa a los símbolos recién instituidos y a la idea de que para hacer referencia al país es necesario acudir a estas imágenes creadas por la institucionalidad con el fin de crear identidad nacional.

---

<sup>141</sup> Referencia a la tesis de grado que hace esta afirmación.

## Conclusiones

En un primer momento, se realizó un recuento histórico de los años veinte del siglo XX colombiano para ubicar contextualmente la aparición de los primeros largometrajes de ficción del país. El análisis realizado con los procesos sociales permitió llegar a ciertas conclusiones en torno a la relación entre historia y cine, y más concretamente entre industria, narración, lenguaje y sociedad. La contextualización también permitió pensar por qué se desarrolla en Colombia esta práctica durante esta década y no antes o después, entender la producción fílmica dentro de un marco social posibilita estudiar el cine en un sentido interdisciplinar.

Para comprender la práctica cinematográfica fue necesario hacer un acercamiento a las teorías del cine y, a pesar de que no haya profundizado en el tema, un breve matiz que creó una idea para esta investigación, me permitió llevar el análisis de las imágenes en movimiento a una interpretación más allá de una simple descripción o análisis narrativo. Para ello fue necesaria primero la ubicación de las fuentes dentro de un contexto histórico problematizado, es decir, que comprendiera el proceso de esta década en su complejidad y diferentes estructuras. Ya fuera desde un ámbito económico, político, social y cultural, la pequeña introducción que se hizo sobre la década de los años veinte colombianos permiten ubicar las producciones dentro de una materialidad que le da sentido a la producción.

Es en este momento en el que se pueden empezar a relacionar el cine y la historia, el cine más que una película y la historia más que una narración de sucesos; se trata de un diálogo entre dos prácticas que interactúan de forma dinámica con sus complejidades. La imagen reproducida en el cinematógrafo, o la imagen proyectada, no puede ser entendida como la historia de un contexto determinado, por ello es necesario problematizar la imagen y entenderla como ideología, como un discurso. Las teorías del cine y la crítica cinematográfica permiten estudiar el cine desde su componente filosófico y estético que van más allá de la producción de un filme, como quise expresar anteriormente el cine no es hacer películas, y la histórica estudiada desde proposiciones realizadas desde la historia cultural permiten pensar la disciplina.

El segundo eje de análisis fue el estudio de la relación entre cine y realidad, éste es producido de forma dinámica y las imágenes no son un simple registro o reflejo de la realidad. Las producciones cinematográficas de los años veinte colombianos no intentaron poner en escena la colombianidad, como tampoco supuso ser un registro mecánico del contexto social del momento. La intención no fue recrear situaciones o contextos históricos, sino crear situaciones de ficción según una estructura narrativa clásica con un contenido católico y moralizador. Estas producciones pueden ser interpretadas como representaciones que tienen una relación con el mundo social a través de las prácticas y formas de hacer que tienen que ver con la producción y circulación de las películas.

Un director o un equipo de realización cinematográfica no pueden *reflejar*, o haber registrado, el complejo pensamiento de la elite. A la vez, los realizadores podían crear representaciones de lo real a partir de ficciones narrativas que evidentemente tienen su lugar de producción y su contexto de creación pero afectan la comprensión del mundo social. Estas ideas de que el film mostraba lo real fueron posibles debido a la creencia de que el cinematógrafo *registraba* la realidad, que se presentaba lo real tal y como es, y lo que se pretende acá es demostrar que era un proceso más complejo. El cinematógrafo no registra, sino que proyecta imágenes en movimiento conectadas por una narrativa inventada (de ficción), creada por los realizadores para lograr una conexión de imágenes de forma congruente y verosímil.

Hay una relación directa entre cine silente y realidad, entre las representaciones y el mundo social en que son producidas y en el cual circulan relación que se produce a partir de la relación de éstas y prácticas concretas. Las representaciones manifestadas por algunos sectores de élite son producto de determinadas prácticas cinematográficas y, a la vez, estas prácticas son pensadas a partir de las representaciones que ellas mismas crean. Se trata de una relación circular que configuró imaginarios en torno a lo colombiano, la moralidad, las regiones del país y el progreso. La intención nunca fue representar situaciones o contextos reales, sino crear situaciones de ficción según una estructura narrativa clásica. A pesar de que no se intentara conscientemente instruir a una sociedad a

través de imágenes en movimiento, se logró propiciar la creación de imaginarios en sectores de los públicos urbanos de ciudades colombianas.

A pesar de que no se trate de una producción cinematográfica unificada y que las cintas e imágenes se encuentren fragmentadas o perdidas, se logró hacer una interpretación de la historia teniendo el cine como documento principal. Quedan temas abiertos como la relación de la utilización del cinematógrafo y las fiestas patrias, o los procesos de identificación de los públicos con el cine extranjero proyectado durante la década de los veinte. Son un sinnúmero de temáticas que pueden surgir observando las películas del periodo silente.

## BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Luis Alberto. "Historia del cine en colombiano", en, *Nueva Historia de Colombia*, vol. VI. Bogotá, Planeta, 1989, pp. 237-268.

Álvarez, Luis Alberto. "Cine colombiano: mudo y parlante", en, *Gran Enciclopedia de Colombia*. Bogotá, Círculo de Lectores, 1993.

Arango Espitia, Juan Carlos. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. <http://www.cubacine.cult.cu/muestrajoven/bisi/bis7113.htm> (consultado el 8 de enero de 2012).

Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona Paidós, 1986.

Arrazola, Liliana, Villa, Nora, Vollert, Stefany. *Memorias de los pioneros del cine mudo colombiano*. Bogoá, Tesis Pregrado Comunicación Social Pontificia Universidad Javeriana, 1991.

Bazin, André. "Montaje Prohibido". *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2008.

Buenaventura, Juan G. *Colombian silent cinema: The case of Garras de Oro* [Tesis de Grado]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1983.

Colmenares, Germán. "Ospina y Abadía: la política en el decenio de los veinte", en, *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá Planeta 1989.

Castro-Gómez, Santiago. "Introducción", en, *Genealogías de la colombinidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobiernos en los siglos XIX y XX*. Bogotá, Universidad Javeriana, 2008.

Carrillo Hernández, Adriana, MORA Forero, Cira Indés. "Los Acevedo". Recuperado de

<http://www.cinematcadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN2.pdf>. en mayo de 2010.

Cinemateca Distrital. "Balance Argumental". *Cuadernos de cine colombiano*, no. 1.

Cinemateca Distrital. "Acevedo e hijos". *Cuadernos de cine colombiano*, no. 2.

Cinemateca Distrital. "Extranjeros en el cine colombiano I". *Cuadernos de cine colombiano*, no. 7

Cortés, David Humberto. *Reflexiones sobre el cine silente colombiano*.

Recuperado de <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/222.htm> en mayo de 2010.

Chartier, Roger "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen". *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996. Pp. 73 – 99.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.

De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. México Universidad Iberoamericana, 1993.

Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia- El Áncora Editores, 1992.

E. Castellanos. "Propósitos". *El Kine*. serie 1ª, no. 1. Sincelejo (15 febrero de 1914)

El'Gazi, Leila. "Abril 13 de 1897. Cien años de la llegada del cine a Colombia", en, *Revista Credencial Historia*, edición 88, abril 1997. Recuperada de

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2005/republica.htm> noviembre de 2010.

Ferro, Marc. "Ficción y realidad en el cine. Una huelga en la vieja Rusia". <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Ferro.htm> (consultado el 18 de agosto de 2010)

Galindo Cardona, Yamid. "Reseñas: Nazly Mayirith López Díaz. Miradas esquivas a una nación fregmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad". *Historia y Sociedad*, no 16, Medellín: Colombia, (Enero-Julio 2009), 189-225.

Garay, Alejandro. "La Exposición del Centenario: una aproximación a una narrativa nacional". [www.museodebogota.gov.co/.../centenario/Garaycorregido.doc](http://www.museodebogota.gov.co/.../centenario/Garaycorregido.doc) (consultado el 14 de noviembre de 2011)

González Herrera, Catalina. *Cine silente: imágenes cinematográficas en el fortalecimiento de la nación colombiana*. Recuperado de <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/221.htm> en mayo de 2010.

Hill, Stuart (2007). "The work of representation", en, *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres SAGE publications, p.p. 13-74.

Ibars Fernández, Ricardo, López Soriano, Idoia (2006). "La historia y el cine", en, *CLIO*, no. 32. España Universidad de Zaragoza.

López Díaz, Nazly Maryith (2006). *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá Alcaldía Mayor de Bogotá.

Martínez Pardo, Hernando. "Capítulo I: 1900-1928 Los Comienzos", en, *Historia del cine colombiano*. Bogotá Librería y Editorial América Latina, 1978.

Melo, Jorge Orlando. "De Carlos E. Restrepo a Marco Fidel Suárez. Republicanismo y gobiernos conservadores", en, *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá, Planeta, 1989.

Mora Forero, Cira Inés. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003.

**Moreno, Jorge Alberto, TORRES, Rito Alberto (¿?).** *Cronología de la llegada del cine a Colombia (1897-1899)*. Recuperado de <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/040.htm> en mayo de 2010.

Nieto, Jorge. *Tiempos del Olympia*. Bogotá, Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

Ospina, Luis. "El fracaso de una ilusión", en, *Kinetoscopio*, vol. 62, 2002. [En línea recuperado de [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=431:una-historia-comun-y-particular-del-cine-colombiano&catid=30:documentos&Itemid=60](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=431:una-historia-comun-y-particular-del-cine-colombiano&catid=30:documentos&Itemid=60) noviembre de 2010.

Palacios, Marco. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Norma, 2002

Patrimonio Fílmico Colombiano. *¡Acción! Cine en Colombia. El cine silente o la Colombia idealizada (1916-1937)*. [http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/accion\\_cine\\_en\\_colombia-cap2.pdf](http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/accion_cine_en_colombia-cap2.pdf) (consultado en mayo de 2010).

RANCIERE, JAQUES, "Introducción", en, *La fábula cinematográfica*. Paidós, Barcelona, 2005.

Rojas Romero, Diego. "Cine colombiano. Primeras noticias, primeros años, primeras películas", en, *Revista Credencial Historia*, edición 88, abril 1997. Recuperada de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2005/republica.htm> noviembre de 2010.

Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. España Ariel Historia, 1997.

Rodriguez Ruiz, Jaime Alejandro. "Novela colombiana"

[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/manual/sigloxix/xix03.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/manual/sigloxix/xix03.htm) (consultado el 07 de enero de 2012).

Santa, Carlos. "Los primeros años del cine colombiano. ¿Cómo quedamos reflejados?", en, *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2003, pp. 154-162.

Salcedo Silva, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá, Carlos Valencia.

Salcedo Silva, Hernando. "Influencias sobre el cine mudo colombiano", en, *Cinematografía*, No.2, vol.1, octubre 1977, pp. 32-38.

SORLIN, Pierre. *El cine, reto para el historiador*. Recuperado de [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_20/dossier1.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier1.pdf) en mayo de 2010.

TAMAYO, Camilo (ene-jun 2006) "Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia, 1900-1960", en, *Historias de la Comunicación | Signo y Pensamiento*, no. 48, vol. XXV, pp.39-53.

Torres del Río, César. *Colombia siglo XX. Desde la Guerra de los Mil días hasta la elección de Álvaro Uribe*. Bogotá: Grupo editorial Norma, 2010.

TORRES, Rito Alberto (¿?) El Teatro Faenza: "una obra para el corazón de Bogotá". Recuperado de <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/131.htm> en mayo de 2010

URIBE Celis, Carlos. *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*. Bogotá, Ediciones Alborada, 1991.

Cintas y videos:

*La tragedia del Silencio*. Dir. Arturo Acevedo, 1923

*Como los muertos*. Dir. Vicente Di Doménico y Pedro Moreno Garzón, 1924

*Aura o las violetas*. Dir. Vicente Di Doménico, 1924.

*Alma Provinciana*. Dir. Félix Rodríguez, 1924

*Bajo el cielo Antioqueño*. Dir. Hermanos Acevedo y Gonzalo Mejía, 1925

*El amor, el deber y el crimen*. Dir. Pedro Moreno Garzón, 1925

*Madre*. Dir. Samuel Vásquez, 1926

*Garras de oro*. Dir. JJ. Jambrilla (seudónimo), ca. 1926.

*En busca de María*. Dir. Jorge Nieto y Luis Ospina. Cine Colombia, 1985.

Páginas web:

[www.patrimoniofilmico.org.co](http://www.patrimoniofilmico.org.co)

[www.reflector.unal.edu.co](http://www.reflector.unal.edu.co)

[www.proimágenescolombia.com](http://www.proimágenescolombia.com)

[www.cinematocadistrital.gov.co](http://www.cinematocadistrital.gov.co)

## ANEXOS

Anexo 1:

E. Castellanos. "Propósitos". *El Kine*. Serie 1ª, no. 1. Sincelejo 15 febrero de 1914

El título y subtítulos de esta hoja parece que dejaran claramente explicados su tendencia y objetivo. Réstanos, sin embargo, hacer algunas otras explicaciones. EL KINE no será, exclusivamente, órgano de nuestra Empresa comercial. Nó. »*No solo de pan vive el hombre.*« Al par que haga propaganda de ella, velará por los intereses de toda la Comarca y, de un modo especial, por la de Sincelejo, hospitalario pedazo de tierra colombiana, donde, hace más de un lustro, plantamos nuestra tienda de peregrinos. Será una nota más en el gran Concierto de la Prensa nacional; como un eslabón nuevo de esa inmensa cadena de oro que úne grata a todos los pueblos civilizados del planeta y les permite a pesar de las distancias el intercambio de ideas y la fusión de sus esfuerzos en beneficio del progreso humano.

Una de las más bellas manifestaciones de inteligencia y de potencialidad inventiva es, sin duda, el Cinematógrafo, obra maravillosa y científica, hija del centro poderoso del *Brujo* del "Menlo Park". Gracias a este mágico aparato nos transportamos en un segundo de Sincelejo a París, de París a Berlín, de Berlín a Moscou al Polo, etc., etc. Nos familiarizamos con los personajes más importantes del orbe y admiramos los más afamados artistas de la ópera, del drama y la

comedia. El mar, el ferrocarril, el aeroplano, los campos de maniobras de los grandes ejércitos de Europa, y mil y mil cosas que muchos de nuestros lectores no han visto jamás, el Cine los pone a su vista, tal cual son su efecto.

El es Escuela, en fin. El enseña. El instruye. El moraliza. Así los han entendido los Gobiernos de todos los países civilizados de América y Europa. De allí la generalización de tan instructivo pasatiempo a tal extremo que a la fecha, es rara la población de alguna importancia que no la cuente entre sus diversiones favoritas, de allí también nuestros esfuerzos en el sentido de dotar a esta ciudad de un Salón que concuerde con su creciente desarrollo y con su reconocida cultura.

Conseguido, en parte, nuestro propósito, nos ocuparemos del ensanche y mejoramiento del *Salón*, a medida que las circunstancias lo vayan permitiendo. Hoy por hoy, le agregamos a la presente publicación en las condiciones que expresamos al principio. Nos alegraríamos mucho que correspondieran a nuestros propósitos y sirviera de algo a nuestros favorecedores y al público en general.

Anexo 2:

E. Castellanos. "Excelencia del Kine". *El Kine*. Serie 1ª, no. 3. Sincelejo 1 de marzo de 1914

El Cinematógrafo está llamado a desempeñar en Colombia una misión benéfica, verdaderamente oportuna y susitará la carencia de elementos didácticos que en nuestro pueblo se hacen sentir cada día más. En efecto, el obrero que por fuera mayor se ve precisado a permanecer lejos de todo contacto con la mas rudimentaria enseñanza, recibe al presenciar una representación del Kine, la más inolvidable lección que de modo altamente objetivo le transmite el insuperable aparato. Hemos sido testigos de la impresión que en una familia de labriegos ha causado la vista moralizadora de un cuadro en donde aparece, por ejemplo, la crueldad ejercida por los niños por causa de un padre habituado al alcohol. El padre como que se incorpora dentro de sí y al recordad que él ha estado en momentos cercanos a este acto de barbarie se avergüenza, y ruborizado, con la mano trémula aprieta las manecillas débiles del niño y al oído le dice: (no vayas a imaginar qne pudiera yo hacer igual cosa primero me mataría). Sublime huella que ya no se borrará de aquella inculta imaginación por más que el vicio hubiera de apoderarse algún día de su voluntad. Servicio inmenso, con que el prodigioso aparato está prestando a la sociedad un concurso inapreciable, haciendo de

colaborador en la alta obra de formar y corregir aquéllos seres que no tienen más acercamiento al cultivo intelectual que éste.

El Jefe del Departamento de Agricultura de los Estados Unidos, anunció a todos los Estados que ya están listas las películas educacionistas para hacerlas actuar en todos los centros urbanos y rurales obligatoriamente, por lo menos una vez por semana, durante la temporada. Esto solo ha despertado una verdadera revolución en los procedimientos de enseñanza, y el modo como el Gobierno se sirve de él, es como sigue:

Un tren sale para toda una comarca en una fecha determinada, y los jefes políticos de aquel lugar están obligados a tener reunidos en el punto prefijado a todos los individuos mayores de 12 años que esté por la naturaleza de sus estudios en urgencia de saber Agricultura. En uno de los carros está organizado el aparato educador, y en una hora se ha llenado a aquellas gentes el recurso para mejorar sus cosechas yéndose posteriormente a sus heredades a poner en práctica lo que acaban de ver objetivamente.

Por todo esto las empresas cinematográfica no imiten gasto ni esfuerzo para darle al invento todo el desarrollo que como dijo Edison, vendrá a sorprender al mundo con resultados que nadie aún ha logrado preveer.

Las Empresas que como las de Teatro Escorial se preocupan por traer a esta Ciudad todas las películas modernas que por virtud de su costo inicial y su reciente introducción al mercado del mundo casi serían inalcanzables para

nosotros, a menos de que una compañía poderosa las ponga a nuestro servicio, afrontando para tal objeto ingentes sumas, merecen, desde luego la más decidida simpatía tanto del público, como del Estado, porque viene a ser colaboradora de la alta labor reformadora e instructorista de la cual ya hoy día nadie puede sustraerse sin menoscabo de su vida misma.

Los Cinematógrafos han transformado en cuando dice relación con las diversiones. Pero aún falta la transformación que él hará con el contingente que prestará a las ciencias y el arte en sus múltiples formas de adaptación y vulgarización que hará despertar nuevos caminos y orientaciones que, como dijo Edison, nadie hasta ahora capaz de preveer.

Colombia esta en los presentes momentos, y debido a su atraso en una rara situación respecto de todos los inventos con que hora por hora la sabia Europa asombra al mundo. Su atraso puede convertirse prontamente en civilización, puesto que para adaptarse los otros descubrimientos no requieren pasar por la época que necesariamente han tenido que atravesar los viejos países para llegar a dominar, como al presente dominan, la electricidad, el automóvil, el aeroplano, y el cinematógrafo sino que todos aquellos ingeniosos inventos nos vienen a prestar servicios cuando ya están en absoluto estado de perfección y por consiguiente tan solo necesitamos sentarnos a la mesa, pues la comida ha sido preparada allá.

He aquí lo que la compañía del Kine está haciendo. Sirviéndonos por bajo precio la comida intelectual y recreativa que en las grandes fábricas y con los grandes

cerebros del siglo puesto a su servicio, nos están preparando en New York, Londres y París.

Empero, en donde mayor caudal de cultura traerá el cinematógrafo, como queda dicho, en Colombia será en nuestras clases inferiores de la sociedad en donde por razones que todos conocemos, la educación e instrucción está en un grado estacionario que parece necesitar urgentemente del servicio del Kinematográfico.

Anexo 3:

Anónimo. "El Cine en la Escuela". (Del *Cine Universal*, Cali) Publicado en *El Kine*. Serie 1ª, no. 4. Sincelejo 10 de marzo de 1914

En Inglaterra se piensa seriamente en instalar cinematógrafos en las escuelas. Para enseñar ciertas ciencias como la historia y la geografía se vienen empleando desde tiempo inmemorial láminas de diversas clases, y en los últimos años se adoptó en no pocos colegios la linterna mágica, pero su campo es muy limitado.

Con el cinematógrafo la enseñanza será más fácil y agradable. Supongamos, por ejemplo, que los niños están estudiando el mapa de una región cualquiera. En lugar de la lámina coloreada, el cinematógrafo los hará recorrer rápidamente el país. Si hay alguna ciudad importante, el profesor les hará notar los contrastes entre aquella población y la suya, y al llegar a algún punto interesante la máquina se detendrá mientras el maestro da una larga explicación.

El cine dará la idea a los discípulos de lo que son las regiones que desconocen y de sus recuerdos históricos. Cuando los gobiernos adopten en sus escuelas este gran auxiliar de la enseñanza, las casas fabricantes de cintas cinematográficas harán películas históricas reconstituyendo los hechos más famosos de la historia del mundo, que de este modo quedarán grabados indeleblemente en la imaginación de los alumnos, porque a muchos chicos puede resultarles pesada

una lección de historia, pero a ninguno le deja de interesar una vista cinematográfica.

El cine hará una revolución en la enseñanza de las ciencias naturales. Por medio del microscopio se ha hecho ya películas que representan insectos y microbios invisibles, moviéndose en su esfera natural y el tamaño de gatos y perros. No hay estudiante que no sepa la diferencia que existe entre trabajar ante un aburrido diagrama y ver el objeto real en plena vida.

#### Anexo 4:

Roberto Mirue. "Alrededor del Cine". *El Kine*. Serie 1ª, no. 6. Sincelejo 29 de abril de 1914

El Cine, este buen amigo Cine, fecundo en enseñanzas móviles, llenas de sentimentalismo, de gesto trágicos y de elegancias refinadas, no es otra cosa entre nosotros que un oasis espiritual. Aquí donde se vive vida burguesa, absolutamente burguesa, sin que nada ni nadie interrumpa gratamente la honda, la profunda, la infinita monotonía del ambiente, una proyección cinematográfica vale tanto como valdría en Madrir el paso de una artista gloriosa. Ante un programa del *Pathé* o del *Universal*, los espíritus se transforman: ciertos rostros agrios que vemos por ahí, cual si exteriorizaran dramas íntimos, como dijo *Rigadín* una noche memorable, tórnase amables y dulces. Las muchachas de la *élite*, cansadas de tocar el mismo piano, de ver el mismo novio, de regar las mismas flores, de asomarse a la misma reja, viejo confidente que les guarda muchas historias dolorosas, muchas esperanzas desvanecidas y muchas ternuras inefables, sienten en sus ojos tristes el incendio del entusiasmo. Y hablan de las partituras importadas por Raúl, el pianista fino y frágil como un *Nocturno* de Chopin; del maestro Santos, que pone el corazón en arco *virtuoso*; de la flauta sollozante, del cornetín alegre y del rumor marino que juega en la caja sonora del

contrabajo... Hablaran de las películas de los refinamientos de París, de los jarrones de Sévres, de las orfebrerías alemanas y del *confort* envidiable de los buenos hermanos de Europa. ¡Cuántas nostalgias se agitarán con violencia en esos espíritus hechos para la resignación silenciosa y para el deseo irrealizable!

Las hijas del suburbio, de rostro melancólico y melancolizante, sienten también, alma adentro las exquisitas fruiciones del Cine. Ellas no saben de Jules Claretie, ni de Zola ni de Dumas. Qué van a saber las pobrecillas! Pero, de cara al espejo diminuto, cuajado de rosas, de lirios o de claveles de calcomanía, canturriando alguna copla ponen en sus cabelleras la gracia de un lazo azul o rojo; echan sus polvos baratos en la polvera humilde para afinar el cutis, visten trajes domingueros, se dan el último toque en los labios húmedos con cascarrilla o papel camrín, y salen cual brazos de mar, cotentuchas y parlanchinas, en busca de Brokate o del *Pathé*.

Los viejos verdes – que son idénticos en todas las latitudes – y que estuvieron a punto de quedarse olvidados en esta charla, experimentan, como las de los dos grupos anteriores, cambios sustanciales en su mundo interior... El Cinematógrafo los enloquece. Desde temprano peinan sus canas, sacan sus chisteras, cepillan sus fluxes, y a los últimos Antares del sol se dirigen al teatro, hablando de cosas feas y haciendo reminiscencias del siglo de oro de la literatura... Ante una actriz elegante, se derraman sus entusiasmos: aplauden, admiran, meten bulla y reconstruyen allá, entre las brumas grises y medio esfumadas del tiempo muerto, los paisajes idílicos de sus triunfos amorosos.

Los ricos de metálico, y aquellos que gastan el capital intangible de las ideas y de las cláusulas armoniosas y coloridas, todos los que, en cualquier modo, vegetan y sienten en esta querida villa colonial, gustan del Cine como de cosa exótica e insustituible. Es que él – aparte de ser fuerza civilizadora – ofrece derivaciones que consuelan. Sale úno a la calle, por ejemplo, después de ver unos cuantos metros de cinta, adormilado y tal – que dijera *Luis del Alba* – con ánimo de pagar tributo al colchón biando. (El sueño también tiene su prosa, y una prosa ruda, inmisericorde, martirizante.)

El Cinematógrafo, *ahí donde lo ve usted*, lector amigo, será nada menos que el drama, la novela, el cuento y el periódico del porvenir: y quizá sea también como cátedra de propaganda científica. «Joly y Commandon – dice la revista *Universal* – han hecho ante una Sociedad de Biología, y en presencia de considerable concurso, demostraciones sorprendentes. Sobre una película han logrado fijar el completo mecanismo de la formación de las células vivas. Este extraordinario resultado, cuya importancia se concibe, lo obtuvieron experimentando con sangre de tritón. Pero tres meses los animales fueron sometidos a rigurosísimo ayuno y luego alimentados hasta la saciedad durante diez días. Una gota de sangre fue micro-cinematografiada. Toda la actividad vital de los tritones se había concentrado en la regeneración de su sangre, y la película registró esta gestación con una claridad admirable. Los espectadores, maravillados, pudieron ver por propios ojos formarse los glóbulos sanguíneos, luego escindir-se, en una palabra, la serie de fenómenos, aun misteriosos, que constityen el proceso de la

fabricación de la materia viva. Para la Biología francesa es una importante victoria, fértil en felices consecuencias.»

Ojalá que la virtud disolvente de nuestro medio, admita por cuantos se agitan en él o se han agitado en alguna época, no actúe sobre lienzos compasivos que se iluminan en el *Universal* y en el *Pathé*. Ellos suavisan, con suavidad de seda, la murria de nuestras noches estrelladas, siempre iguales, cansadas siempre en que el bostezo largo y constante es la única recompensa de la fatiga diaria. Conviene no olvidar que entre nosotros todo perece: las compañías de Zarzuela se desorganizan, las rosas del lirismo se funden bajo besos incendiarios, las cosas del alma pasan, pasan como alondras viajeras, dejando tan sólo en el aire azul los ritmos gloriosos de su música triunfadora.

Anexo 5:

Anónimo. "Ciencia y Cine". (De *Olympia*, Panamá) Publicado en: *El Kine*. Serie 1ª, no. 6. Sincelejo 29 de abril de 1914

La ciencia se ha servido ya y contunuará sirviéndose del cine como instrumento de investigación y de experimento. Ya las instantáneas fotográficas habían servido de medio para verificar la exactitud de algunos escorzos de caballos en el friso del Partenón; las cronofotografías del naturalista Marey sobre el vuelo de los pájaros, han dado indicaciones preciosas para la construcción de las alas de los aeroplanos. El doctor Morge ha podido cinematografiar, para sus estudios sobre la mudez, los movimientos de los labios, de la lengua y de los músculos todos de la boca en la pronunciación, reproduciendo así artificialmente la emisión de vocales y consonantes. Pero no es eso solo; otros estudiosos han podido seguir y fijar sobre la película el desarrollo de una planta y el reventar de un capullo. Más si el campo de las aplicaciones científicas es infinito y se habrá de ensanchar cada día más, no es menos vasto el de las aplicaciones sociales. El cine puede despertar emociones y pensamientos: puede excitar el patriotismo, la caridad, la fraternidad humana; puede, en suma, infundir valor para las buenas obras y empresas generosas. En Rumania se ha publicado la historia cinematográfica de la independencia de aquel país; una parte del ejército vistió el uniforme turco y se dejó, con más o menos voluntad, vencer por otros soldados con uniforme nacional: los actores que representaban las partes principales, obtuvieron como premio condecoraciones, y de este modo fue preparada una conmovedora lección de

historia para los niños de las escuelas. Para evocar la grande empresa de Colón, se usaron en los Estados Unidos las caravelas reconstruidas en 1892 con motivo del IV centenario. Sabido es que la ciudad de París posee una *biblioteca* de películas conmemorativas de los más importantes acontecimientos y de las mayores solemnidades de la urbe.

## **Anexo 6:**

Castillo, Eduardo. “La María en el cinematógrafo”. *El Gráfico de Bogotá*. Vol. 13, núm. 634, marzo 1923.

Nada elogiosas son las opiniones que he oído, en boca de personas cultas e inteligentes, acerca de la filmación del inmortal libro de Isaacs, hecha recientemente en Cali por un grupo de jóvenes artistas colombianos. Por lo menos, afirmase que, en conjunto, la parte teatral de la película ha agradado poco. Pero, a juzgar por algunas de sus escenas culminantes publicados en diarios y revistas, hay en ella un elemento de belleza que puede redimirla de sus lunares y deficiencias: la variedad y esplendor de los paisajes reproducidos. Toda la naturaleza paradisiaca del Valle del Cauca, con sus soledades nemorosas en que las palmeras despliegan sus abanicos verdes, sus corrientes cristalinas y sus horizontes ilimites que, en las tardes rosas del verano, raya el vuelo blanco de las garzas, está aprisionada en la cinta. Y aprisionados están asimismo la casa solariega y los parajes encantados que consagró el idílico sublime, lo cual basta para darle a esta creación del arte mudo – la primera que se hace en nuestro país – un valor artístico superior al que tienen muchas afamadas películas que nos llegan de Europa y Norte América.

La *María* de Isaacs! Era yo un niño – tenía once años apenas cuando la leí por primera vez. Pero esa lectura iluminó mi alma, aún no abierta a la vida con un resplandor de insólita poesía, y la perfumó de maravillosa tristeza y de exaltado

lirismo. Poder mágico del arte! El idilio narrado por el cantor vallecaucano me hizo llorar de amor antes de haber amado y de saber lo que era el amor. De entonces acá he leído muchos libros de arte alquiturado y sutil casi podría decir como el poeta sibilino: » *La chair est triste, hélas! Et j'at lu tous les livres*«. Pero a pesa de todo, la novela de Isaacs no ha dejado de ser mi breviario sentimental. Siempre que siento necesidad de purificar mi alma, de recobrar mi prístina fe en la divina virtud del amor, torno a leer el idilio inmortal en el mismo viejo perdido para mi estas páginas de su fragancia de antaño y de su potencialidad emotiva. Hay quienes aseguran que este es un libro para los quince años, para la edad en que el corazón está fresco y los sentidos inocentes. De mi sé decir que jamás he podido recorrer sus últimos capítulos sin sentir el estremecimiento de las emociones profundas.

Son muchas las obras similares a *María*. Muchas las novelas en que los gemelos divinos, – el Amor y la Muerte, – van de la mano, y en que el himno epitalámico se rompe en un singulto de agonía. *Atala, Graciela, Inocencia, Pablo y Virginia*, ofrecen ejemplos de idilios truncados por la segur de la Intrusa. Pero ninguno de esos libros, con ser la obra de excelsos artistas, está vivificando por una emoción tan *poignante* como la que perfuma las páginas de la novela colombiana. Y esto se debe quizás a que en aquellos el arte del escritor está demasiado visible. Chateaubriand y Lamartine, singularmente se complacen en los largos periodos oratoios y en las exclamaciones teatrales. En el libro de Isaacs, por el contrario, no hay literatura. El artificio se halla, en toda la novela, tan diestramente oculto, que

nada amengua la impresión de verdad, de cosa vivida, que sus páginas producen. Dijérase al recorrerlas, no ya que son un espejo en que se copian aspectos de la vida real – según la fórmula stendhaliana- sino un cristal transparente a través del cual se contempla esa misma existencia. Ilusión portentosa que sólo dan las creaciones máximas de la literatura y que tan avasalladora torna la sugestión emocional difundida en las páginas del libro de Isaacs!

Porque es preciso afirmarlo, digan lo que dijera quienes se dan, en achaques de arte, humos de ultrarrefinados y abstractos de quintaesencias *María* pertenece a las que Goethe llamaba »obras de la literatura universal«. En su periplo triunfal a través del mundo, innumerables seres, de razas y países diversos, han humedecido en llanto sus páginas. Y ahora, el cinematógrafo completará su gloria dándoles a conocer, a quienes en lueñas tierras hayan leído el libro sublime, los lugares en que el poeta colocó la acción de su obra. La pantalla mágica les mostrará, objetivados en visiones precisas, desde la piedra gigantesca en que los dos enamorados leyeron el postrer episodio de *Atala* hasta la antigua casa solariega en que una noche de trágicos augurios, Efraim y María sintieron pasar sobre sus cabezas, el aleteo del ave fatídica. Y ¿quién sabe? Acaso haya en Colombia – y fuera de ella – muchos seres ingenuos y sensibles que, poco exigentes en materia de arte teatral, hallarán admirable la cinta hecha en Cali y llorarán con sus episodios de amor y dolor. ¿Por qué no? Después de todo, los que más sienten, en este mundo paradójico, no son precisamente los cultos finados.