

Discursos, prácticas, historiografía: continuidad y *tableau* en el cine silente colombiano

por Juan Sebastián Ospina León*

Resumen: Con unas contadas excepciones, el cine silente colombiano de ficción emerge en la década de los años veinte con el largometraje. A pesar de que el largometraje conlleva decisiones formales por parte de sus realizadores, como valerse de la edición de continuidad y narrativas lineales, la historiografía local sigue inscribiendo estas películas en un lugar codificado específico de la historia del cine: el de precursoras de otros logros posteriores del cine narrativo. Si bien es verdad que las películas colombianas se valen de secuencias reminiscentes de actualidades y vistas, este artículo cuestiona la postura teleológica que impera en la historia del cine colombiano. Considera que el uso de estas secuencias no sólo estuvo mediado por condiciones precarias de producción sino que fue elección estética. Más específicamente, analiza cómo dos lenguajes cinematográficos, el de continuidad y el *cinema tableau*, conviven en dos films del período, *Bajo el cielo antioqueño* (1925) y *Alma provinciana* (1926). Mediante un análisis estético y de contexto, propone que la presencia de secuencias “primitivas” en estas películas responde a un afán por presentar los rápidos procesos transformativos propios de la modernización en Colombia.

Palabras Claves: cine silente, Colombia, Latinoamérica, lenguaje cinematográfico, modernización.

Abstract: With few exceptions, Colombian silent fiction film emerges as feature-length films in the 1920s. Though feature-length entails certain formal traits such as continuity editing and linear narratives, local historiography insists of labeling these films as the precursors of narrative cinema. Even though Colombian films include sequences reminiscent of views and actualities, I question the teleological stance that pervades Colombian cinema history. I consider the use of such sequences as a stylistic choice rather than predetermined by precarious production conditions. I specifically analyze the way two cinematographic languages, continuity and *tableau cinema*, coexist in period films such as *Bajo el cielo antioqueño* (Under the Antioquia Sky, 1925) and *Alma provinciana* (Soul of the Province, 1926). Based on stylistic and contextual analysis, I posit that the presence of “primitive” sequences in these films responds to an eagerness to present the dynamic transformative processes characteristic of Colombian modernization.

Key Words: silent film, Colombia, Latin America, film style, modernization.

Introducción

El estudio del cine silente se enfrenta constantemente con un desfase entre los discursos y las prácticas. En el caso del cine silente latinoamericano, el investigador sólo puede acceder a sus imágenes en movimiento mediante retazos de celuloide y de publicaciones periódicas. Las contradicciones del retal impiden configurar una narrativa totalizante de la producción, distribución o exhibición del período. Ni se diga de la recepción. Y la amenaza del anacronismo acecha en todo momento, cuando la producción local se coteja con la de otras latitudes y particularmente con la literatura académica que se dedica a estudiar a esta última. Esto no quiere decir que se deba rechazar el análisis formulado allende si es que es de utilidad para el análisis local. Siendo así cabe citar a Tom Gunning, el reconocido historiador al que se le atribuye el término “cinema de atracciones” cuando formuló la comparación entre el “cine de los orígenes” y las preocupaciones de la vanguardia.¹ A partir de dicho cotejo Gunning propuso una mirada otra al cine norteamericano y europeo “preclásico”, liberándolo de su lugar codificado en la historia del cine en tanto precursor de los logros posteriores que alcanzaría el cine narrativo. En otro artículo temprano, Gunning explora las tensiones entre la práctica del quehacer cinematográfico y discursos teóricos para su estudio. Allí concluye que la transformación de la teoría en análisis fílmico radica en el balance entre el discurso y la especificidad de la película cinematográfica.

A pesar del fuerte sustrato saussureano de su artículo —que lo lleva a denominar la película “film text”—, Gunning hace un llamado de atención a la especificidad no sólo histórica sino formal de la película. Ya no hablando de los discursos analíticos, pero de los discursos propios del lugar de producción (por no decir lugar de enunciación), afirma: “formally similar techniques have

¹ Gunning, Tom, “An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film” en John L. Fell (1983). *Film Before Griffith* Berkeley: University of California Press. Y Gunning (1986) “The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, N°8 (3-4), pp. 63-70.

different functions, arise from a different conjunction of discourses, and address their spectators in different ways” (Gunning, 1990: 16). Sin una plena conciencia de la especificidad histórica y contextual del film a analizar, el investigador puede caer en la suposición de que los lenguajes cinematográficos que presenta su objeto de estudio no se acoplan a una práctica dominante de producción cinematográfica preconcebida. En este artículo abordo dicha problemática en la historiografía del cine silente colombiano. Analizo la presencia de lenguajes cinematográficos “anteriores” en el largometraje de ficción de la década de los veinte. Me enfoco en las películas *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo, 1925) y *Alma provinciana* (Félix J. Rodríguez, 1926) porque son los únicos films del período que la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano ha logrado conservar casi en su totalidad. Sin embargo, considero que mis observaciones aplican para el metraje sobreviviente de la década en cuestión. Analizaré, de acuerdo a Gunning, cómo técnicas formalmente similares en efecto tienen funciones diferentes en el cine silente colombiano. Su llamado no está sólo dirigido a la especificidad del film, sino también a la especificidad de otras conjunciones discursivas, de prácticas y de medios de producción. Veremos cómo estas conjunciones implican la convivencia de lenguajes cinematográficos supuestamente incompatibles en el caso colombiano.

El historiador del cine Hernando Martínez Pardo en su libro pionero *Historia del cine colombiano* (1978), una investigación que abarca desde la llegada del cinematógrafo al país hasta la cinematografía de los años setenta, describe el cine silente nacional en términos de copia. En su libro afirma que “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 [y] en la *concepción teatral* del espacio” (Martínez, 1978: 61, énfasis mío), entre otros elementos. Ahora tenemos acceso no sólo a fotogramas, sino también a imágenes en movimiento de varios films. Aun así, las observaciones

de Martínez Pardo perduran en la literatura académica sobre el período. Varios académicos e historiadores consideran el cine silente sobreviviente ejemplos de cine “primitivo” (Salcedo Silva, 1981: 66), “late examples” o de “backward state” (Suárez, 2012: 20-21), limitado por dificultades económicas y por la pericia técnica de sus realizadores con tecnologías importadas, evidente en sus puestas en escena aparentemente teatrales o de vistas. En este artículo cuestiono dicho axioma. Propongo en cambio analizar estas películas en sus propios términos, ajenas al lugar que la historia del cine les ha dado en tanto precursoras de un estilo por consolidarse cuyo modelo sería el cine de continuidad que en otros lugares del mundo se volvió práctica común alrededor de 1917. Siendo así, propongo que la edición de continuidad y la narrativa lineal son características estándar del largometraje silente colombiano; pero un interés por el día a día de la vida moderna y los rápidos procesos transformadores del período explícito en estos films suscitan la irrupción en el flujo narrativo de lo que David Bordwell denomina *cinema tableau*: un lenguaje cinematográfico reminiscente de las actualidades y vistas.² Considero que nociones teleológicas concernientes al desarrollo cinematográfico (cine primitivo, de los orígenes, de transición, de continuidad, “clásico”) presentes en la historiografía del cine deben ser puestas en entredicho; especialmente cuando una práctica específica de producción fílmica local está todavía en vías de cartografiarse.

Contextos

La producción de cine silente en Colombia tuvo lugar principalmente durante la década de los años 20, un período de bonanza económica conocido como *la danza de los millones*. Una afluencia desconocida hasta la fecha de capitales extranjeros se invirtió en proyectos de infraestructura, principalmente en formas

² En inglés Bordwell denomina este lenguaje *tableau cinema*. Fiel a la gramática del español, invierto los términos con miras a enfatizar el carácter adjetival del segundo. El *cinema tableau* es, ante todo, un modo narrativo cinematográfico; no una puesta en movimiento de un *tableau vivant*. Más adelante discuto las características propiamente cinematográficas de este lenguaje.

de locomoción moderna. Diversos intereses económicos intervinieron ciertos territorios, transmitiendo la idea de que ciudades y tierras distantes estaban mucho más cerca que antes. Pero estos mismos intereses ignoraron otras zonas rurales y urbanas, lo que tuvo como resultado la configuración de regiones aisladas que desarrollaron sus propias dinámicas de influencia centro-periferia. Este proceso de modernización desigual generó prontamente críticas en la prensa nacional, dirigidas principalmente al ministro de obras públicas Aquilino Villegas quien supuestamente favorecía su región natal, Antioquia, por encima de las demás regiones del país.³ La prensa de la época ya revelaba así una escisión entre los discursos y las prácticas. Aunque el término “regionalismo” se utilizaba en tono de denuncia por la prensa, Colombia observaba la consolidación de regiones que compitieron, y compiten todavía, por la hegemonía cultural y económica. Dentro de este contexto, diversos procesos desiguales de modernización afectaron directa e indirectamente la producción cinematográfica local en las distintas regiones.

La escasez de metraje sobreviviente, y una tasa de producción más bien baja comparada con la de otras naciones latinoamericanas, complica el análisis del cine silente colombiano. De ahí la necesidad de recurrir a artículos de la prensa periódica para salvar los vacíos que dejaron rollos extraviados. Programas de teatros de la capital registran la producción de vistas de paisajes locales en 1907.⁴ No hay registros anteriores, pero es de especular que los exhibidores itinerantes filmaron vistas propias con miras a enriquecer sus catálogos; sobre todo tomando en cuenta que el cinematógrafo entra al territorio colombiano diez años antes por Colón, actualmente una ciudad panameña.

Las primeras películas de ficción fueron realizadas alrededor de 1915 por los inmigrantes italianos Francesco y Vincenzo Di Doménico. Un anuncio de su

³ Anónimo (1924) “El ministro albañil” *Cromos*, N°428, s.p.

⁴ Ver Rojas, Diego (1997 abril). “Cine Colombiano. Primeras noticias, primeros años, primeras películas”. *Credencial Historia*, N°88, p. 8.

empresa muestra cómo los hermanos se embarcaron muy tempranamente en la realización de películas tanto de ficción como de actualidades. En la lista figuran “*Una notabilidad rural (cómica)*” y “*La hija del Tequendama (4 actos, drama)*” que van acompañadas de “*Procesión de Corpus en Bogotá en 1915*” y “*Procesión Cívica del 18 de julio de 1915*”. El mismo anuncio registra “en ensayo”, “*Dos nobles corazones (drama)*” y un film a todas luces histórico, “*Ricaurte en San Mateo*”.⁵ En noviembre de ese mismo año los Di Doménico exhibieron *El drama del 15 de octubre* del cual sólo sobrevive un fotograma.⁶ Se trata de un film histórico que reconstruye el asesinato del general Rafael Uribe Uribe. La narrativa historiográfica cuenta que el film causó un terrible revuelo moral entre los públicos nacionales por valerse de los acusados del asesinato para reconstruir el crimen. En efecto, la prensa nacional condenó la película y a sus realizadores. Algunas publicaciones buscaron sabotear el film disuadiendo a sus lectores de que fueran a los teatros a donde se presentaba.⁷ Inclusive la gobernación de Cundinamarca, departamento que entonces incluía a la capital bajo su jurisdicción, prohibió la proyección de la película.⁸ Empero, casi diez años después, un artículo que mira en retrospectiva la producción nacional en el periódico de ideología liberal *Mundo al día* registra esta “película documentaria” como “un éxito completo de taquilla en todo el país”. El columnista critica la “imperfecta y primitiva” calidad de la fotografía, pero reconoce que la película sirvió “para transmitir a todo el país el dolor de Bogotá por el crimen de octubre”.⁹ Esta otra mirada a la recepción de la película no ha sido considerada por la historiografía nacional hasta el momento. Esta segunda versión apunta a otra brecha entre las prácticas y los discursos de la época. Si bien muchos periódicos vituperaron la película, aquellos que registra *El Cine Gráfico* de Cúcuta son mayoritariamente de corte conservador. Cabría

⁵ Anuncio (1915, octubre 2) *Olympia*, N°16, s.p. Fieles a la fonética de su apellido, los Di Doménico prontamente adoptaron el acento esdrújulo en anuncios y en sus propias publicaciones.

⁶ *Largometrajes Colombianos en Cine y Video, 1915-2004* (2005). Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

⁷ Anónimo (1916, enero 28), “Consecuentes” *El Cine Gráfico*, Cúcuta, s.p.

⁸ Anónimo (1915, noviembre 14) *El Tiempo*, s.p.

⁹ Anónimo (1924, enero 22) “Los orígenes del cine nacional” *Mundo al día*, p. 7.

preguntarse si en últimas la campaña contra la película fue atizada por una hegemonía conservadora, cuyo caballito de batalla fue el argumento moralista ante un panegírico dedicado a un héroe nacional que, ante todo, fue un adalid liberal. También cabría especular si la campaña de disuasión tuvo un efecto contrario, estimulando la curiosidad del público.

Contadas las excepciones anteriores, el cine silente de ficción emerge en Colombia en la década de los años veinte. Y lo hace de la mano del largometraje. No es de sorprender que el primer largometraje fuera una adaptación de *María* (1867) de Jorge Isaacs, la novela fundacional colombiana. El film era una apuesta segura. Realizado por los españoles Máximo de Calvo y Alfredo del Diestro en 1922, su éxito estuvo en gran parte determinado por la enorme acogida de esa novela en Iberoamérica. Durante los años 20 fue adaptada al teatro en la Argentina alrededor de 1923 y en España a la ópera en 1924.¹⁰ Por si faltara corroborar la popularidad internacional de la obra, ésta ya había sido adaptada al cine en México por Rafael Bermúdez Zatarain en 1918. Francesco Di Doménico también consideró adaptar la novela,¹¹ pero optó en 1924 por *Aura o las violetas*, otro éxito decimonónico del polémico escritor José María Vargas Vila.

La productora de los hermanos Di Doménico, la Sociedad Industrial Cinematográfica Latino Americana (SICLA), fue la más prolífica. De su estudio se conocen los films *Como los muertos* (1925), *Conquistadores de almas* (1925) y *El amor, el deber y el crimen* (1926).¹² Le siguen en productividad

¹⁰ En el *Anuario Teatral Argentino (1924-1925)* figura una teatralización en verso de cinco actos y seis cuadros efectuada por Eduardo R. Rossi y presentada por la compañía Podestá (65-66). En España la opera en tres actos fue compuesta por el catalán Guillermo Serra, (1924, enero 19) *Mundo al día*, p. 2.

¹¹ Anónimo (1919) "Una charla en el auto Fiat" *Películas*, N°18, s.p. Varios artículos en este magazine dan fe del interés del italiano por adaptar la novela.

¹² Este último protagonizado por Mara Meva (o Meba), una actriz italiana "importada" por los Di Doménico para actuar en papeles estelares. Originalmente traída para protagonizar el film hasta ahora desconocido de SICLA "La ráfaga" (1926, febrero 20) *Mundo al día*, p. 1. Mara Meva ejemplifica el intento por configurar un *star-system* local, iniciado por los Di Doménico. Su cuerpo y rostro aparece en publicaciones del mayor tiraje como *Cromos*, *El Gráfico* y *Mundo al*

Manizales Film Company con *Madre* (1924) y el documental *Manizales City* (1925), y Cali Film Company con *Suerte y azar* (1925) y *Tuya es la culpa* (1926). Casa Cinematográfica Colombia, de Arturo Acevedo e hijos, realizó *La tragedia del silencio* (1924) y sería, de todas estas compañías, la única que sobreviviría durante la década siguiente gracias a su noticiario. Otras compañías se consolidaron para producir una sola película. Arturo Acevedo y su hijo Gonzalo fueron contratados por la Compañía Filmadora de Medellín para realizar *Bajo el cielo antioqueño* (1925). Félix Mark Film realizó *Alma provinciana* (1926) y, por último, la elusiva Cali Films produjo *Garras de Oro—Dawn of Justice* (1926).¹³ El listado de producciones y compañías revela el carácter regional de la producción colombiana. Las casas productoras estuvieron asentadas en centros urbanos importantes como Bogotá, Medellín, Manizales, y Cali. Todos ellos bullentes pero aislados. La brecha temporal entre estrenos de un mismo film en diferentes ciudades (más de un mes) corrobora el aislamiento entre circuitos regionales de exhibición. Para mediados de los años veinte el cine norteamericano predominaba en los teatros por sobre las producciones italianas, francesas y, por supuesto, colombianas. Pero vale resaltar que la producción nacional gozó de los mismos horarios en cartelera que la internacional. Para el estreno de *Alma provinciana* en el Teatro Faenza de Bogotá, el film apareció intercaladamente en cartelera durante varios días junto con el estreno de *Amor salvaje* con Rodolfo Valentino a las 20:45, por ejemplo.¹⁴ Entre el doce y el dieciséis de febrero, la primera se presentó en los días pares mientras que la segunda en los impares.

Día. Meva actuó para diversas compañías productoras. Todavía está por realizarse una investigación centrada en esta figura clave del cine silente colombiano, cuya voz brilla por su ausencia pero su imagen pulula en portadas, fotogramas e imágenes en movimiento.

¹³ Para un análisis detallado de *Garras de Oro* y los interrogantes alrededor de su realización ver Suárez, Juana y Ramiro Arbeláez (2009) “*Garras de Oro (Dawn of Justice-Alborada de Justicia)* The Intriguing Orphan of Colombian Silent Films” *The Moving Image*, N°9 (1), pp. 54-82.

¹⁴ *El Tiempo* 12-16 febrero 1926. Puesto que los empresarios cambiaban los títulos de los films arbitrariamente, es imposible saber a ciencia cierta de qué película de Valentino se trataba. Tampoco se puede asegurar si el propio Valentino actúa en el film anunciado. De otra parte, está por indagarse si la distribución interregional de films importados se hacía con la misma tardanza que las producciones nacionales.

Desde la obra seminal de Martínez Pardo antes mencionada, los libros de historia del cine colombiano tienden lentamente a alejarse de la recopilación anecdótica para analizar seriamente el estado de la cinematografía nacional, sus modos de producción y de exhibición. El gran vacío que todavía impera, no sólo para el período silente, es el estudio de la recepción. A causa de las dificultades para recuperar, o acceder a, material para-cinematográfico un estudio de este tipo todavía está por realizarse. Del período que nos atañe, Hernando Salcedo Silva publicó en 1981 *Crónicas de cine colombiano 1897-1950*, una compilación de entrevistas a directores de la primera mitad del siglo XX y breves notas sobre films representativos realizadas por el autor. Once años después empiezan a aparecer investigaciones propiamente dichas que se alinean con la partición regionalista del mapa cultural nacional. Edda Pilar Duque en *La aventura del cine en Medellín* (1992) configura una interesante crónica de la llegada del cinematógrafo, la construcción de salas de cine y la impresión de películas en la zona cafetera, con base en materiales de prensa. En ese mismo año la rigurosa investigación realizada por Leila El'Gazi, Diego Rojas y Jorge Nieto dio como resultado *Tiempos del Olympia*, una microhistoria del Teatro Olympia que conjuga la fascinación despertada por el cinematógrafo en la capital del país con la historia personal de los hermanos Di Doménico quienes forjaron una red de distribución y exhibición que abarcaba desde las Antillas hasta el Ecuador, pasando por América Central, con su centro en Bogotá.¹⁵ El libro se detiene en el punto álgido de esta historia, la década de los años diez, y deja de lado el período de producción y la decaída del negocio de los Di Doménico en los años veinte. Después del año 2000 se aprecia un crecido interés en la investigación del período, lo que no implica en todos los casos una evaluación autocrítica de la metodología académica. *Barranquilla en blanco y negro* (2005) se ocupa del cine silente y parlante en la ciudad costera. Sin embargo, la profusión de fuentes primarias que recopila en sus páginas

¹⁵ La red de los Di Doménico era de tal envergadura internacional que, al igual que Max Glücksmann, se anunciaban como distribuidores para diversas naciones en la prestigiosa revista *Cine Mundial* (Junio 1920, por ejemplo). Agradezco a la colega Rielle Navitski por facilitarme estos anuncios.

José Antonio Nieto Ibáñez carece de un hilo analítico coherente, convirtiendo así su obra en un libro de referencia. Estudios de mayor rigor académico como *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas* (2003) de Cira Inés Mora Forero y Adriana María Carrillo y *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura* (2009) de Juana Suárez, entre otros, han emprendido el análisis de las películas como fuente primaria en contextos específicos. Los marcos teóricos para estas investigaciones se asientan principalmente en analizar la relación del cinematógrafo con procesos de modernización, y la configuración de la nación mediante el cine. Hasta la fecha no se ha publicado un estudio que se detenga en las características formales del cine silente y sus lenguajes propiamente cinematográficos. Los fotogramas han servido, hasta la fecha, como ilustraciones de estudios históricos o de estudios analíticos con un sustrato considerable de teoría literaria.

Las películas

Como ya mencioné, el cine silente de ficción en Colombia emerge de la mano del largometraje. En el debate académico se considera *Alma provinciana* como el único film que se aleja de la cámara fija; es decir, aquella que preserva un sentido de frontalidad propio al uso primitivo del espacio del proscenio, debido a su posición y poca movilidad. Esto implicaría que sólo este film presenta movimientos de cámara y edición que permiten penetrar el espacio escénico y ligan espacios diegéticos adyacentes. Sin embargo, otras películas del período desmienten dicha postura. *Bajo el cielo antioqueño*, un film panegírico dedicado a la sociedad de Medellín y sus procesos de industrialización, inmediatamente cuestiona dicho presupuesto de la historiografía colombiana. El film comienza con un plano medio de Lina, la protagonista, sentada en la rama de un árbol. Con un corte le sigue inmediatamente un plano general lejano de su padre, un hacendado y magnate industrial, bajándose de un automóvil con un vasto paisaje a sus espaldas. Corte de nuevo a Lina, luego a don Bernardo cuando está a punto de entrar en el internado católico al que asiste su hija, y corte de

nuevo a Lina, es tan sólo un ejemplo de edición paralela en el film. Cinco minutos después, vemos otro ejemplo de desglose de la escena (figuras 1 y 2). Una monja le pide a Lina que baje del árbol en una secuencia de plano contraplano, hasta que la muchacha obedece a la solicitud. El primer ejemplo, de edición paralela, denota un “mientras tanto” dentro de una narrativa lineal. El segundo crea un sentido volumétrico de posicionamiento espacial entre personajes y ámbitos adyacentes dentro del espacio diegético. Además, el segundo ejemplo es consecuente con la narrativa lineal motivada por la llegada de don Bernardo al internado. El desgloce escénico y las técnicas narrativas elaboradas muestran cómo *Bajo el cielo* es todo menos un film primitivo.



FIG. 1

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 2

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Estos ejemplos obvios también cuestionan una falacia biográfica en la historiografía del cine en Colombia. Como el director y productor de *Alma provinciana*, Félix J. Rodríguez, tuvo —a diferencia de los demás realizadores en Colombia— la experiencia extraordinaria de trabajar en Hollywood como extra y luego como asistente técnico en la segunda mitad de la década de los diez, se cree que obtuvo la suficiente maestría técnica para elaborar una producción local visualmente distinta a las demás producciones.¹⁶ Tal postura presupone una concepción teleológica en cuanto al desarrollo de la estética fílmica que tiene al cine “clásico”, es decir el cine norteamericano de continuidad, inscrito en su seno. Desde este punto de vista, la producción local

¹⁶ Ver Martínez Pardo (56) y también Torres, Rito Alberto and Jorge Mario Durán (2002). “Recuperación y restauración de nuestra *Alma provinciana*”, *Journal of Film Preservation*, N°65, diciembre de 2002, pp. 53-57.

se ve necesariamente rezagada con respecto a su paradigma foráneo. Sin embargo, otros films además de *Alma* sí presentan técnicas elaboradas de edición, picados, contrapicados y movimientos de cámara, como ejemplifiqué con las primeras secuencias de *Bajo el cielo antioqueño*. Pero como esta misma película, presentan estas técnicas en combinación con el *cinema tableau*. Estos ejemplos revelan cómo la reproducción de ciertos discursos, basados en narrativas o hechos históricos para-cinematográficos, oscurecen el análisis fílmico. Es de notar que académicos que no se enfocan en producciones colombianas sí reconocen el carácter no-primitivo, si se quiere, de estas películas. Ana López, por ejemplo, aunque con otro tipo de acercamiento teleológico, afirma: “instead of rough transitional narratives, the first Chilean, Bolivian, and Colombian fiction films follow very closely hegemonic representational parameters of the era—continuity editing, self-sufficient internal narration, and feature length—yet return to the nationalistic concerns of the earlier era elsewhere [in Latin America]” (65).

Efectivamente, la frontalidad en la composición abunda en los largometrajes colombianos. Volviendo a mi ejemplo en *Bajo el cielo antioqueño*, don Bernardo espera a su hija en la capilla del internado (fig. 3). Enmarcado entre dos monjas, el padre adopta una prominencia narrativa mediante el doble encuadre de la composición. Su posición ligeramente descentrada suscita un sentido de profundidad espacial cuando da pie a que Lina cruce la escena al fondo (fig. 4). La posición de Lina crea todavía otro encuadre, los paneles están enmarcados por las monjas y, a su vez, resaltan la importancia narrativa de la joven. Un corte axial —es decir sobre el eje de la lente— hace una toma más cercana (fig. 5), penetrando el espacio diegético; y, al mismo tiempo, inscribiendo al espectador dentro de dicho espacio virtualmente ilimitado. Luego Lina entra, recatada, por la izquierda y salta a los brazos de su padre (figs. 6 y 7). Un acercamiento sobre gestos de amor filial y paternal cierran la secuencia (fig. 8), conturbando a las monjas al punto de persignarse (fig. 9). La secuencia entera de reunión familiar está cimentada sobre una compleja coreografía entre

actores, posicionamientos de cámara y edición. Mucho más que una composición primitiva, esta secuencia se vale de una tradición cinematográfica específica: aquella del *cinema tableau*, basada en la frontalidad, bloquear y revelar; además de (des)centrar y mover a los personajes entre los límites del encuadre. El *cinema tableau* dirige la atención del espectador sobre elementos narrativos sin recurrir demasiado a la edición. Es un lenguaje cinematográfico que explora las múltiples posibilidades de la toma fija.



FIG. 3

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 4

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 5

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 6

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 7

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 8

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 9

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Vale resaltar que el *cinema tableau* no es teatral. Tiene, más bien, un sustrato pictórico. Según David Bordwell, que retoma a Jean Mitry, el *cinema tableau* explota la “teatralidad pictórica” [painterly theatricality]; o, en otras palabras, explota la tradición teatral filtrada a través de las tradiciones de la pintura (Bordwell 2013). Aunque teatral en la performance actoral, la propuesta visual del *cinema tableau* es propia del cine. Se basa en los principios de la perspectiva monocular, a diferencia del teatro cuya performance diseñada para el escenario presupone y reconoce los múltiples puntos de vista de los espectadores. En el proscenio, el espacio de actuación es amplio y comparativamente pando. De ahí que el director de escena pueda repartir a los actores a lo ancho del escenario y así beneficiarse de las múltiples perspectivas a las que están expuestos sus actores. Al contrario, en el cine sólo hay cabida para una línea visual: aquella de la cámara. A causa de la perspectiva monocular el espacio de actuación constituye una pirámide acostada cuyo vértice está ubicado en la lente de la cámara. Consecuentemente lo que pierde en anchura, lo gana en profundidad. Así, cuando un actor se acerca a la cámara ocupa una mayor parte del encuadre y bloquea o cubre a los actores u objetos que se encuentren detrás de él. En este sentido bloquear y revelar elementos visuales tanto como acercar o alejar la cámara se convierten en técnicas eficaces para guiar la mirada del espectador hacia la información que se desea señalar como relevante en la toma. Por supuesto el espacio de actuación no es piramidal sino más bien un trapecio, ya que la proximidad extrema dejaría a nuestro actor hipotético fuera de foco. Ya para los años diez, algunos manuales fílmicos norteamericanos y europeos advertían a los cineastas sobre esta “línea de trabajo” ubicada aproximadamente a tres metros de la cámara (Bordwell, 2005: 63). Aunque mis investigaciones no han dado con textos similares en Colombia, algunos films revelan una puesta en práctica de estos límites de encuadre y, consecuentemente, revelan una conciencia del espacio de actuación propiamente fílmico. Por ejemplo, en algunas tomas de espacios cerrados en

Alma provinciana se entrevé en la base del encuadre una línea de ladrillos que demarca el espacio de actuación.¹⁷

El *cinema tableau* es compatible con la edición de continuidad, a pesar de las lecturas teleológicas que siguen reproduciendo la noción de cine “primitivo”. Las secuencias con que abre *Bajo el cielo antioqueño* muestran cómo esta película articula exitosamente el cine de continuidad y el *cinema tableau*. *Alma provinciana* no es diferente. El film de Rodríguez no sólo se vale de ambos lenguajes, sino que usa sus contrastes con funciones específicas. Brevemente, *Alma provinciana* cuenta la historia de dos jóvenes, hijos de un gamonal, que no permite que se casen por debajo de su clase social. La hija, María, va a la hacienda de su padre durante las vacaciones. Allí se enamora del encargado, Juan Antonio. Su idilio rural (basado necesariamente en una narrativa lineal y edición de continuidad) tiene sus contratiempos y, en algunas ocasiones, se interrumpe; para dar pie a una detención momentánea del flujo narrativo con base en *cinema tableau*. En una secuencia, María y Juan Antonio conversan amigablemente en el patio de la hacienda. María oye algo (fig. 10), —nótese como el sonido también conecta espacios adyacentes en el cine silente—, y en intertítulos dice: “¿Qué es eso?” Su querido responde: “Son los arrendatarios que celebran un matrimonio. ¿Quieres verlos?”. Juan Antonio los llama desde el borde del encuadre y luego los campesinos entran por la izquierda saludando a María (fig. 11). Un intertítulo expositivo presenta a “los novios campesinos”, seguido por un plano medio de la pareja, completamente frontal (fig. 12). Un grupo de músicos entra también por la izquierda y se mantiene al

¹⁷ De manera similar, en el film documental de propaganda institucional *El Valle del Cauca y su progreso—The Cauca Valley and its Progress* (Colombia Film, 1925) se presentan los estudios de Colombia Film en Cali. Una breve secuencia, literalmente “detrás de cámaras”, registra la filmación de *Tuya es la culpa*, probablemente. Mara Meva, entre otros, actúa frente a la cámara mientras el camarógrafo le da vuelta al mecanismo y un hombre, de espaldas, dirige a los actores. La composición en diagonal revela una concepción piramidal del espacio de actuación que se puede apreciar con la disposición de elementos en el estudio. A la izquierda del encuadre se aprecia la iluminación dispuesta a lo largo de la cara lateral de la pirámide; mientras que a la derecha se puede constatar el límite del telón de fondo y una escalera de mano fuera del ángulo de visión de la lente que registra la acción.

fondo. María invita a los campesinos al centro. Otro intertítulo expositivo indica que “para complacer a la señorita, los campesinos bailan el famoso torbellino”. De ahí en adelante, se presenta el baile entrecortando planos totales de los bailarines y de los músicos (fig. 13 y 14). Después de la danza, los campesinos saludan de nuevo a María y junto con la banda salen por la izquierda. Juan Antonio se queda pensativo y le dice a María “esa gente es verdaderamente feliz”, trayendo de nuevo la historia de los amantes y sus obstáculos. Nótese cómo una nueva lógica presentacional brevemente predomina por encima de la consistencia narrativa. En la secuencia el entrecorte transgrede el primer y segundo plano de la composición inicial. Así, la narración sucumbe temporalmente a la mostración. Es decir, sucumbe a un imperativo presentacional. Muestra.



FIG. 10

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG.11

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 12

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 13

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



FIG. 4

Cortesía del archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

La articulación de continuidad y el *cinema tableau* procura por lo menos dos funciones en *Alma provinciana*. Primero, provee una exploración entre dos lógicas presentacionales que suscitan dos tipos diferentes de actos de expectación. Introducir *cinema tableau* en la secuencia solicita lo que Noël Burch ha denominado una “lectura topográfica” de cada toma, una lectura que escanea la imagen entera con miras a acopiar signos de todas las esquinas del encuadre casi al mismo tiempo (Burch, 1990: 154). Como “leer” u observar una pintura. La secuencia presenta tradiciones locales, la danza del torbellino, se detiene en sus movimientos y distingue personajes mediante elementos visuales. La banda toca instrumentos musicales folklóricos, como el tiple y la bandola, además de otros instrumentos como el violín, la guitarra y la pandereta. La vestimenta le facilita al público reconocer a los personajes y también permite a los personajes distinguirse entre sí. Nótese que los bailarines no usan zapatos. Usan alpargatas. Esto lleva a la segunda función de la secuencia. De acuerdo a la estética costumbrista, el vestido y, en el caso colombiano, la presencia o ausencia de zapatos, son marcadores visuales de clase. Así viole la relación entre primer y segundo plano de la composición, la secuencia también inscribe al espectador dentro del espacio virtualmente ilimitado del film. Sólo que a diferencia de la secuencia de la reunión familiar en *Bajo el cielo antioqueño*, el baile del torbellino no produce este efecto penetrando el espacio diegético. Al contrario, el modo de exhibición altamente presentacional que avasalla la secuencia, alinea al espectador con un tipo específico de mirada. La cámara, tanto como el espectador, está inscrita y al mismo tiempo desligada del ámbito que registra. Este tipo de mirada presupone una posición social elevada mientras que describe las prácticas y tradiciones del día a día campesino como folklorismo pintoresco, propias del costumbrismo. El uso de este lenguaje pictórico en estas películas va de la mano de un proyecto de educación de un sujeto cívico. Se trata de la educación sobre las tradiciones rurales que también constituyen su capital cultural dentro de un ámbito de procesos transformativos acelerados.

Bajo el cielo presenta secuencias similares que registran la industrialización de la región antioqueña en ámbitos urbanos y rurales. El uso combinado de edición de continuidad y *cinema tableau* le permite al espectador ver, entre otros elementos, a la sociedad de Medellín en carnaval, una fábrica de cigarrillos, locomoción moderna atravesando paisajes, escenas bucólicas rurales donde se le rinde a Lina y a su padre la pleitesía propia de la plantación de monocultivo, y los modos de producción del café. Para presentar estos elementos la película detiene momentáneamente el flujo de la narración, intercalando entre dos lenguajes cinematográficos, y construyendo simultáneamente un mundo cuya modernidad tiene características específicas. Por ejemplo, un sorbo de café de la protagonista motiva la presentación del proceso de producción, distribución y consumo del grano —desde el sembrado manual hasta la carga en mula por el monte y la distribución final con camiones a bodegas en un ámbito urbano—, para regresar al deleite del sorbo inicial en la hacienda patriarcal. Con el breve listado arriba sugiero que la experiencia de modernidad en la película denota una tensión donde conviven lo nuevo con las formas de tradición y el pasado tanto en ámbitos urbanos como rurales.¹⁸ No es incongruente que Don Bernardo sea un padre de familia y magnate industrial en la ciudad y al mismo tiempo sea en su hacienda un *pater familias* para su hija y sus empleados. En ambos ámbitos Don Bernardo impone formas de sociabilidad que se basan en una estructura familiar extendida y que reproduce estructuras coloniales de vasallaje. Sin embargo estas mismas formas funcionan como modos organizacionales modernos, modeladas bajo el flujo de capital e intercambio comercial. En este sentido me alejo de una lectura de *Bajo el cielo antioqueño* en términos de la oposición civilización-barbarie (Suárez, 2012: 22), un tropo sin duda alguna muy importante en la literatura y cine latinoamericano, particularmente en el Cono Sur. En cambio, insisto en que la película presenta procesos transformativos modernos concomitantes en ambos espacios. Me

¹⁸ Destaco esta marca de la modernidad con base en los sugerentes estudios de Graciela Montaldo. Ver, por ejemplo, su *De pronto, el campo: literatura argentina y tradición rural* (1993). Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

alineo así con la postura del historiador Miguel Ángel Urrego sobre el período: lo urbano no implicó oposición a lo rural durante las primeras décadas del siglo XX en Colombia (Urrego, 1997: 208). El tema se reproduce en otras películas del período. Para no ir más lejos, la misma *Alma provinciana* presenta el tema de la transferencia de derechos rurales a nuevas figuras de autoridad urbana. Rosa, la bella obrera de una fábrica de textiles, perderá su puesto cuando el hijo del dueño solicita de ella infructuosamente su *droit de seigneur*. La secuencia presenta cómo ciertas figuras ejercen controles extra-económicos sobre la mano de obra en una ciudad con fuerte inmigración rural.

La tensión donde conviven lo nuevo con formas de tradición y el pasado, propia de la experiencia de la modernidad no sólo trae lo rural a lo urbano y lleva lo urbano a lo rural; también presenta nuevas figuras y tipos en la esfera pública. En *Alma provinciana*, por ejemplo, aparecen en breves interrupciones narrativas generalmente de la mano de *gags* cómicos. Esta película se nutre de una tipología que se venía forjando en la prensa periódica del momento, como en las revistas humorísticas *Fantoches* (1926-1932) y *Sal y pimienta* (1926). Particularmente los artículos y caricaturas de esta última revelan una Bogotá en constante estado de cambio. En sus páginas la ciudad se convierte en un espectáculo visual, altamente erotizado, donde los habitantes de diversas clases sociales negocian su lugar y campo de acción en lo privado y en lo público. Se aprecian en *Alma provinciana* tipos como el estudiante que migra a la capital, el policía y la mucama con sus amores esquineros, la hotelera o dueña de pensión, el arrendatario elusivo.

El tipo más interesante bien puede ser el filipichín, un “simpático tenorio”¹⁹ que busca el ascenso social cortejando a las damas de abolengo. A diferencia del de Tirso de Molina, este don Juan está destinado a no cumplir su cometido. Producto de un ámbito urbano en transformación, el filipichín aparenta con su

¹⁹ Portada (1926, mayo 8) *Sal y pimienta*, N° 9, s.p.

vestimenta pertenecer de antemano a la clase a la que aspira ingresar. Pero carece de la competencia lectora necesaria para emular los códigos visuales y maneras que rigen en los altos círculos sociales. A pesar de que invierte en marcadores de elegancia (botines, guantes, bastón, pañuelo), las mujeres lo tildan de “tonto”, “insulso”, “pegajoso y enamorado”.²⁰ *Alma provinciana* nos presenta este tipo mediante el personaje de Julio. En sociedad es otro más de los amigos del protagonista, pero en privado revela la cualidad primera del filipichín: por sus dificultades económicas no puede comprarse la ropa con la que se pavonea, de ahí que recurra a un complicado sistema de tirantes y cordel para vestir con elegancia. En una breve secuencia, mientras Julio se prepara en su habitación para una “cita”, vemos cómo bajo su saco de levita no porta camisa ni chaleco; sólo los puños, cuello y otros retazos que con el complicado sistema logra componer en un aspecto de *dandy* sabanero. El filipichín es producto directo de los cambios en el ámbito urbano. Sobre su persona se explicita un régimen de visibilidad que se ocupa primeramente de la superficie.²¹ Él emula lo inmediatamente apreciable con la vista, aquello que circula en las revistas ilustradas, en el cinematógrafo (por demás, su espacio predilecto para los avances amorosos).²² Quizá de ahí su nombre: ‘filipichín’ para la época denota un tejido de lana estampado.²³ Carente de reverso, el filipichín es en tanto forma continente que se desenvuelve en un ámbito de apariencias cambiantes.

²⁰ Anónimo (1926, mayo 8) “Las damas bogotanas y los filipichines: diálogo en la intimidad de un tocador”. *Sal y pimienta*, N°9, s.p.

²¹ Me apropio de la noción de régimen que Jacques Rancière formula en *Le Partage du Sensible: esthétique et politique* (2000). En términos generales, para el filósofo un régimen del arte constituye en la articulación de tres elementos: formas de hacer acciones y objetos, sus formas correspondientes de visibilidad, y las formas de conceptualizar las primeras tanto como las segundas. Ver, en inglés, la sección “Artistic Regimes and the Shortcomings of the Notion of Modernity” en *The Politics of Aesthetics* (2004). London: Continuum.

²² *Op. cit.* s.p.

²³ *Diccionario de la Real Academia Española de 1925*. Ver *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* en: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

Conclusiones

Ciertamente el cine silente colombiano abunda en *cinema tableau*. Pero éste constantemente conversa con técnicas de edición de continuidad. Con los ejemplos que presenté muestro cómo la edición de continuidad y la narración lineal son características estándar en los largometrajes de ficción colombianos. Sin embargo, preocupaciones con la vida moderna y los rápidos procesos transformativos provocaron la irrupción de otro lenguaje cinematográfico reminiscente de las actualidades y vistas. La irrupción del *cinema tableau* introduce otra lógica presentacional. El encuadre y la composición fungen como guías que suscitan un modo topográfico de expectación. Éste demanda escanear la toma entera para extrapolar elementos significantes de las composiciones visuales (Burch, 1990: 154).

En ámbitos rurales, las tomas presentan prácticas tradicionales como la danza del torbellino. En la ciudad la cámara se detiene sobre escenas del día a día que se nutren de una topología urbana incipiente propia de un ámbito en transformación. También se detiene sobre el paisaje urbano, ajena de las peripecias de los personajes o registrando prácticas propiamente urbanas. Estas supuestas inconsistencias no revelan necesariamente una cualidad primitiva o de transición en estas películas. Ni dan fe únicamente de condiciones precarias de producción con tecnologías importadas. Al contrario, satisfacen la demanda de un público versado en convenciones fílmicas extranjeras, y que está también atento a los cambios locales. Material de prensa describe cómo el público ávidamente consumía largometrajes europeos, seriales norteamericanos y vistas locales y extranjeras. Pero también sugiere conciencia de la elección estética de los productores locales ante la afluencia de lenguajes cinematográficos extranjeros.²⁴ La producción local

²⁴ Un artículo en el periódico *Mundo al día* sobre las películas de los Di Doménico, no sin cierto dejo laudatorio, señala que *Como los muertos* (1925) no se ha “dejado contagiar” “por la manía

buscó satisfacer a su público explotando estos dos gustos cinematográficos y técnicas narrativas. Además de valerse de narrativas locales en otros medios visuales de gran difusión como las revistas ilustradas. En este sentido se puede afirmar que las películas discutidas estética y narrativamente reconocen la competencia lectora del público con respecto a los múltiples registros de lenguajes fílmicos y textuales a escala local e internacional.

Las películas discutidas utilizan dos lenguajes cinematográficos para presentar procesos transformativos en ámbitos urbanos y rurales. Ambos espacios son presentados, no en una relación de oposición, sino en una relación de concomitancia. Las imágenes en movimiento presentan cómo los dos están constantemente atravesados por el flujo de capital y la circulación de bienes. Sin embargo, estos tipos de circulación van de la mano de otros tipos de intercambios y ejercicios de control extra-económicos. La tensión entre estas diversas formas de sociabilidad revelan cómo durante el período la ciudad no significa lo opuesto a lo rural. Al contrario, se aprecia el pasaje de prácticas rurales al ámbito urbano y viceversa como síntoma de una experiencia de la modernidad marcada por la tensión entre lo nuevo, formas tradicionales y el pasado. Esto no niega la emergencia de nuevos actores sociales, producto del momento presente.

Sólo Juan Buenaventura se ha embarcado en una análisis estético de un film colombiano, *Garras de oro—Dawn of Justice* (P.P. Jambrina, 1926).²⁵ Él concluye que *Garras* no puede ser una película colombiana por sus elaboradas técnicas de edición de continuidad. Propone que fue producida en un país extranjero y fue adaptada a una narrativa nacionalista mediante intertítulos y la inserción de metraje local. Su trabajo consiste de una tesis de maestría y consecuentemente el autor mismo reconoce que sus conclusiones son

del efectismo cinematográfico que tanto seduce en Estados Unidos”, por ejemplo. Ver (1925, mayo 25) “Las películas nacionales de la casa SICLA”. *Mundo al día*.

²⁵ Buenaventura, Juan G. (1992) “Colombian Silent Cinema: The Case of *Garras de oro*”. MA thesis. University of Kansas.

tentativas. A pesar del carácter teleológico de su estudio, es un primer intento de análisis formal del cine silente colombiano. La literatura académica no ha realizado todavía un análisis formal riguroso de estos films. Las historias del cine, desde el texto pionero de Martínez Pardo a los análisis críticos más recientes, afirman problemáticamente el carácter rezagado de la producción local. Es tiempo de cuestionar el carácter retardatario del cine silente colombiano y analizar sus películas en sus propios términos.

Bibliografía

Bordwell, David (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, David. "Many Visual Techniques of Contemporary Cinema Have Their Sources in Cinema of 1910s". Disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/01/12/what-next-avideo-lecture-i-suppose-well-actually-yeah/>

Burch, Noël (1990). *Life to those shadows*. Berkeley: California University Press.

Gunning, Tom (1990). "Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time". *Wide Angle*, N°12 (3), pp. 4-19.

López, Ana M. (2000). "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal* 40 (1), pp. 48-78.

Martínez Pardo, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.

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

Suárez, Juana (2012). *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture: Sin embargo Colombia*, New York: Palgrave Macmillan.

Urrego, Miguel Ángel (1997). *Sexualidad, Matrimonio y Familia en Bogotá, 1880-1930*. Bogotá: Ariel.

* Juan Sebastián Ospina León es candidato al doctorado en Literaturas y Lenguas Romances con énfasis en estudios de cine de la Universidad de California, Berkeley. Su investigación se enfoca principalmente en el cine silente colombiano y argentino, y publicaciones periódicas del período.