

## o la Colombia idealizada

## Nuestros palacios

Aunque el incidente de *El drama del 15 de octubre* obligó a los Di Domenico a “hablar pasito”<sup>1</sup> y a medir con otro pulso los alcances de su producción, las rutinas del Salón Olympia siguieron adelante y otros teatros de la capital como el Caldas de 1915, o el Bogotá y el Moderno, ambos de 1918, contribuyeron a consolidar entre el público un ritual en el que gustos y clases sociales se miraban sin mezclarse, gracias a la diferencia de precios y, por tanto, de ubicación en los teatros. La experiencia se repetía en otras ciudades y pueblos del país.

Un cronista de la época ofreció curiosos detalles de las sesiones cinematográficas de la época:

Las empresas de cine han establecido con muy buen acuerdo, funciones diurnas, en un principio consagradas únicamente a los niños; pero a las cuales asisten últimamente toda clase de personas. Estos espectáculos se diferencian totalmente –en cuanto a la actitud del público– de sus similares nocturnos. En estos últimos los asistentes se interesan en el desarrollo de la película, escuchan con atención el programa musical, aplauden con entusiasmo.

En los otros, en los diurnos, es verdad que la chiquillería llega a interesarse y a aplaudir. Pero esos chiquillos no forman ya la mayoría en la clase de público que se congrega bajo la sombra discreta. Un público especial, que tiene otros entretenimientos un poco distintos de aquellos que preocupan a los niños. Uno de estos domingos en la tarde he concurrido a alguno de los salones de cine. Afuera quedaba el bullicio, la actividad, el movimiento. En el salón los concurrentes se inmovilizaban frente al lienzo. Todas las emociones diríanse niveladas bajo la pantalla. Pero pronto la perplejidad, el alelamiento de ese público de cine tuvo para mí su revelación. No eran precisamente los episodios de aventuras quienes determinan ese recogimiento. Delante de mí y a mi lado, y un poco más lejos, y en toda la extensión de la sala, parejas juveniles charlaban muy paso, en la más dulce intimidad.

A veces para que el rumor de la charla no trascendiera, los rostros de “él” y de “ella” permanecían muy juntos. En ocasiones “ella” aparentaba mirar el lienzo, mientras “él” iba descifrándole la leyenda, en voz baja, casi a flor de oído. Y entonces comprendí el recogimiento

1 Donato Di Domenico en: Nieto, Jorge y Rojas, Diego. *Op. cit.*, p. 101.

de esos cines diurnos. En la complicidad discreta de la penumbra, una película de aventuras pasaba por el lienzo y más de una aventura de película pasaba por el salón<sup>2</sup>.

Pero los cines no sólo eran espacios cómplices para *non sanctas* aventuras extra-cinematográficas, como lo certificaron con preocupación o picardía muchos cronistas. Tenían, a su vez, la bondad de favorecer la cultura musical de los espectadores, gracias a los programas con que las orquestas acompañaban las imágenes silentes de las películas. "Uno de los mayores deleites que tienen los caros hermanos centenaristas es el de las buenas orquestas. En todos los teatros las hay admirables, y especialmente la del Teatro Salón Olympia. Tan buena es que hay personas que van sólo por oírla, y por ejemplo el doctor Guillermo Camacho Carrizosa, director de *La Crónica* y hombre que detesta el cinematógrafo, va al salón y se sienta de espaldas al telón, a deleitarse con la música"<sup>3</sup>, escribe un anónimo cronista de *El Tiempo*. Los Di Domenico, como buenos italianos aficionados a la ópera, permitían la introducción de pequeños números musicales que se acoplaban muy bien con los gestos enfáticos y el carácter melodramático que tanto gustaba en las películas. "Había que oír –recuerda Pedro Moreno Garzón, quien trabajó con los Di Domenico– a la salida de la galería (del Olympia), a los artesanos silbando música de Verdi, Rossini, Wagner y demás grandes compositores de ópera."<sup>4</sup>

Mientras el espectáculo cinematográfico parecía complacerse en ser una viva representación de la Colombia tradicional,

Esta fotografía del interior del Salón Olympia, publicada en *Cromas* el 31 de mayo de 1919, deja ver la intensa vida social que se desarrollaba en estos nuevos escenarios de la cultura y el entretenimiento (Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano).



2 Liévano, Roberto. "Se inician los Matinéas", *El Espectador*, abril 19 de 1919. Reproducido en: Martínez Pardo, Hernando. *Op. cit.*, p. 24.

3 *Ibid.*, p. 72.

4 Salcedo Silva, Hernando. "Entrevista con Pedro Moreno Garzón". En: *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981, p. 83.

otras artes iban dando avances hacía una mayor apertura. En el campo de la pintura, aunque a regañadientes, se había aceptado el arte de vanguardia de Andrés de Santamaría. Desde 1915, la revista *Panida* de Medellín caldeó con sus ideas de avanzada la parroquia intelectual, gracias a un núcleo de colaboradores que reunía, entre otros, a León de Greiff, Ricardo Rendón y Fernando González. *Panida* fue el antecedente de Los Nuevos, la generación que en los años siguientes tomó el relevo de los centenaristas; en 1917 nacería *Voces* en Barranquilla, dirigida por el catalán Ramón Vinyes y con ella se abrió un canal de comunicación con el pensamiento universal. En los años veinte serían revistas como *Universidad*, dirigida por Germán Arciniegas en Bogotá, las responsables de traer aires de renovación. Si osáramos comparar estas revistas con sus pares cinematográficas, estas últimas estarían muy a la zaga. La reflexión sobre el cine, por lo que se puede leer en publicaciones como *Olympia, Revista Cinematográfica Ilustrada* (publicada desde 1915 por los Di Domenico), *El cine gráfico* (órgano del teatro Guzmán Berti de Cúcuta y del Gran Cine Pathé, publicada desde 1916) o *Películas* (también de los Di Domenico, y la de mayor permanencia), estaba lejos de adquirir autonomía respecto a los intereses empresariales de sus editores o a la obligación de preservar la dignidad moral del espectáculo.

En esa misma tónica, el cine iba de la postal turística a la piadosa y de la piadosa a la comercial. Cuando se vuelve a saber del regreso a la producción de los Di Domenico, están filmando en 1919 el *Primer Congreso Mariano Nacional (y de homenaje a la Virgen de Chiquinquirá)*. De otro italiano, el fotógrafo Floro Manco, se exhibieron en 1916 *De Barranquilla a Santa Marta* y *De Barranquilla a Cartagena*, y en julio de 1918, en el Teatro Cisneros de la capital del Atlántico, su obra más conocida *El triunfo de La Fe*, que, contrario a lo que su título sugiere, no fue una película religiosa sino publicitaria, encargada por la fábrica de cigarrillos La Fe.

En 1919, en el centenario de la Batalla de Boyacá, una comisión de la Academia de Historia de Colombia estudió el proyecto de una gran película conmemorativa del acontecimiento, que por lo visto nunca llegó a realizarse, a pesar de que estaba en ciernes el entusiasmo que se cristalizaría en el *boom* de largometrajes y productoras que se dio en los años 20, impulsado, sobre todo, por un contexto económico nacional e internacional que se transformaba rápidamente.

El investigador Diego Rojas describe así este momento: "Europa, convaleciente de la guerra [1914-1918], ha cedido cada vez más terreno al dominio estadounidense en materia de exportación cinematográfica. Los países del área latinoamericana acusan este cambio, aunque se empeñan, con denodado esfuerzo, en vencer lo que Paulo Antonio Paranagua llama el 'desfase productivo', con la idea de cautivar sus mercados y a la vez exportar, a través de expedientes nacionalistas y melodramáticos"<sup>5</sup>.

Es al comienzo de la década de 1920 cuando la familia Acevedo (el padre Arturo Acevedo Vallarino y sus dos hijos mayores Gonzalo y Álvaro Acevedo Bernal) empezó a ocupar un lugar central en la escena. Acevedo Vallarino, conocido dentista, hombre de teatro y coronel de *Voltigeros* de las filas conservadoras

5 Rojas, Diego. "Cine colombiano. Primeras noticias, primeros años, primeras películas". En: *Revista Credencial Historia*, Edición 88, abril de 1997. Reproducido en: *Nido de cóndores. Críticos de cine en Pereira*. Memorias del IV encuentro. Germán Ossa (comp.). Pereira: Editorial Papiro, 1999, p. 13.

en la Guerra de los Mil Días, estableció la Casa Cinematográfica Colombia “exhibiendo de manera esporádica filmes italianos, ingleses y franceses de Pathé y Gaumont, cuyos sugerentes argumentos sirvieron de inspiración para abordar, posteriormente, el género de ficción en formato de larga duración”<sup>6</sup>.

### ¡María, tú reinarás!

Pero no fueron ni los Acevedo ni los Di Domenico quienes dieron el salto definitivo hacia el largometraje de ficción. Les correspondió el honor a los españoles Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro. Calvo Olmedo había hecho ya una carrera como director de documentales y noticieros en Panamá, cuando fue contactado por el fraile franciscano Antonio José Posada, quien tenía la idea de llevar al cine la novela *La María*, obra emblemática del romanticismo colombiano y latinoamericano, publicada por Jorge Isaacs en 1867. Del Diestro, actor de compañías teatrales, entró a participar en el proyecto como socio capitalista. Según el crítico de cine Luis Alberto Álvarez “Del Diestro hacía con frecuencia giras teatrales por Colombia y había sido descrito a su llegada a Medellín en 1906 como ‘el mejor cómico que ha venido por estos mundos’, añadiendo que ‘en lo serio y en lo trágico no se conoce actor superior a él’”<sup>7</sup>.

En calidad de codirectores Calvo y Del Diestro se dan a filmar, entre 1921 y 1922, y en plena hacienda El Paraíso del Valle del Cauca, donde ocurren los hechos de la novela, el apasionado pero infausto romance de Efraín



El español Máximo Calvo Olmedo, después de dirigir en Panamá, codirigió en Colombia la película *María* (1922), primer largometraje nacional de ficción. En los años 40 fue productor y director de dos películas más, entre ellas el primer largometraje de ficción sonoro, *Flores del valle* (1941) (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

Guión original de *María*, escrito por el español Alfredo del Diestro. Los productores de los años 20 vieron en el prestigio social y cultural de algunas obras literarias, un gancho seguro para lograr esa misma aceptación para el cine (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).



6 Mora, Cira y Carrillo, Adriana. *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003, p. 30.

7 Álvarez, Luis Alberto. "Historia del cine colombiano". En: *Nueva Historia de Colombia*, Vol VI, Capítulo 9. Bogotá: Planeta, 1989, p. 241.



Un álbum con fotografías como esta, es cuanto sobrevive de *María*, además de unos pocos segundos atribuidos a este filme donde se puede ver un caballo atravesando un río. Fotografía: Máximo Calvo (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

y María con –suponemos– profusión de lágrimas y paisajes que hemos perdido para siempre, pues los escasos segundos que sobreviven apenas dejan ver un caballo que atraviesa un río para perderse luego en lontananza.

*María* muestra una constante de la época: la participación de extranjeros como personal artístico de las películas, debido a los prejuicios contra el cine que impedían a la “gente de bien” participar en las aventuras fílmicas, especialmente si de mujeres se trataba.

La película se estrenó el 20 de octubre de 1922 en proyección privada ocurrida en Buga, donde vivía la actriz protagonista, Stella López Pomareda, y el 11 de diciembre del mismo año se consagró en el Olympia de Bogotá, donde empezó su exitoso recorrido por la geografía nacional. Nada permite, a estas alturas, juzgar los méritos artísticos de la obra. En 1985, Jorge Nieto y Luis Ospina con el documental *En busca de María*, actualizaron la leyenda valiéndose de la tradición oral, de los escasos segundos sobrevivientes, de fotografías y fotos fijas y de otras filmaciones, además de una puesta en escena donde Carlos Mayolo es

Carlos Mayolo como Máximo Calvo en el documental *En busca de María* (Mayolo, Luis Ospina, 1985), que reconstruye las leyendas en torno a la película. Calvo, según una de esas leyendas, lavaba los negativos de la película en una quebrada cercana a la Hacienda El Paraíso. Fotografía: Eduardo Carvajal. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

Stella López Pomareda, protagonista de *María*, tuvo que enfrentarse a los prejuicios de la época, que no veía con buenos ojos la participación de las damas como actrices de cine. Fotografía: Máximo Calvo. (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).



Máximo Calvo y Luis Ospina Alfredo del Diestro. Conmueve saber, por ejemplo, que los negativos de la cinta se lavaban en las cristalinas aguas de un arroyo cercano al Paraíso, así como otras tantas muestras del ingenio e inocencia que hizo falta para realizar esta proeza.

### La era Di Domenico

El éxito de *María* fue el aliciente para seguir soñando, pero ahora con más fundamento, en la “fábrica nacional de películas” anhelada por los Di Domenico desde poco después de su llegada al país. Y eran ellos sin duda los mejor preparados para hacerla realidad. La apuesta siguiente fue por *Aura o las violetas*, obra del popular y polémico José María Vargas Vila, leída y discutida con furor y gancho seguro para la taquilla. La Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, SICLA, de los Di Domenico construyó todo lo necesario para la filmación en estudio, en la parte trasera del Salón Olympia y encargó la puesta en escena y dirección de actores a Pedro Moreno Garzón, mientras el trabajo de cámara corría a cargo de Vincenzo Di Domenico. De los 11 minutos que se conservan de esta película en la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, el investigador Carlos Julio González dice: “El carruaje halado por caballos, los sombreros de copa, los bastones, los guantes en las manos de las mujeres, los velos, las pavas, todo repercute en que a pesar de haber sido filmada durante los años veinte, en ella se vea reflejada una Colombia más parecida a una literatura imitativa de patrones europeos que modelaban las prácticas cotidianas prevalentes en la Colombia señorial de principios de siglo, que a elaboraciones inspiradas en algún tipo de observación sobre la realidad social”<sup>8</sup>.

Realidad social que no planteaba ningún interrogante a los realizadores, a pesar de que, bien que mal, afectaba el desarrollo de sus proyectos. Para *Aura o las violetas*, los Di Domenico enfrentaron el problema de dar con la actriz adecuada para el papel protagónico, en un medio con escasa tradición teatral y mucha tradición de prejuicios. Ya se ha visto que los “cómicos”, como se llamaba a los actores y actrices, eran tenidos por personas poco “honestas”. “En una casa del costado oriental —cuenta Pedro Moreno Garzón— entre calles 24 y 25 se asomaba al balcón de su casa (lo que hacían diariamente señoras y señoritas bogotanas al caer de la tarde), una muchacha muy bonita de rostro suave y dulce, el ideal para representar a Aura. Se llamaba Isabel Von Walden y, al proponerle que si quería trabajar en el cine, aceptó por ser hija de extranjeros y no compartir los prejuicios contra los actores. Encontrar al galán también fue muy difícil pero se encontró a Roberto Estrada Vergara, joven de aspecto agradable, distinguido, ‘durito’ de actuar como una piedra...”<sup>9</sup> *Aura o las violetas* se estrenó en marzo de 1924 en el Olympia de Bogotá y repitió, aunque sin tanto alborozo, el éxito de *María*.

La SICLA produciría tres largometrajes más; dos de ellos, *Como los muertos* y *Conquistadores de almas*, fueron estrenados en 1925 con dos meses de diferencia. El tercero, *El amor, el deber y el crimen*, se exhibió el año siguiente. En

8 González, Carlos Julio. *Cine mudo. Vestigios de una cultura etnográfica de las imágenes del cine mudo colombiano*. Material inédito.

9 Salcedo Silva, Hernando. “Entrevista con Pedro Moreno Garzón”. En: *Crónicas del cine colombiano. 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981, pp. 85/87.

*Como los muertos*, aparecen como directores Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico. El primero de ellos fue también el responsable de adaptar la pieza teatral homónima en que se basó la película, cuyo autor era Antonio Álvarez Lleras, el dramaturgo más famoso de la época. La obra se venía presentando con éxito en los escenarios teatrales del país desde 1916 y todo parecía augurar que su traslado al medio cinematográfico sería un éxito clamoroso. Para garantizarlo, los Di Domenico habían contratado a los actores de teatro Matilde Palau y Agustín Sem. En esta filmación, además, estrenaron unos estudios mucho mejor adaptados que el improvisado solar del Olympia en el que se rodó *Aura o las violetas*. *Como los muertos*, de la cual se conservan menos de 10 minutos en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, es un drama romántico con un protagonista masculino enfermo de lepra y consumido por la desesperación que destruye progresivamente no sólo su cuerpo sino su relación conyugal, hasta llevarlo al suicidio. Fue estrenada en la capital del país en mayo de 1924 en los teatros Olympia, Bogotá y en el recién inaugurado Faenza, pero lo cierto es que el público no respondió con el fervor esperado.

Una de las explicaciones se puede hallar en un comentario muy posterior de Eduardo Mendoza Varela: "El patetismo y las ojeras de Matilde Palau estimularon las primeras colas en las afueras del Teatro Faenza y del Teatro Olympia. Pero un numeroso grupo de gente elevó sus protestas. Los cafeteros, por ejemplo, habían manifestado que la exhibición de *Como los muertos* en el exterior traería la inmediata baja del café [principal producto de exportación], porque su protagonista aparecía señalado con el terrible mal bíblico [la lepra]. Y hubo quienes opinaron que se debía cambiar la enfermedad de don Manuel por cualquier otra menos lesiva para nuestros intereses económicos"<sup>10</sup>. Podemos leer aquí uno de los primeros síntomas de la sospecha, hoy todavía vigente, acerca de la capacidad del cine para influir en la imagen del país en el exterior. Una preocupación que contrastaba con la escasa difusión del cine colombiano en mercados internacionales y con la pelea que algunos intelectuales de la época libraron a favor de la autonomía del arte frente a la realidad.

La siguiente película de la SICLA, *Conquistadores de almas*, exhibida el 20 de julio de 1925 en el Teatro Junín de Medellín, mantuvo el esquema de *Como los muertos*, basándose también en una obra teatral homónima, en este caso del incógnito Ramón Rosales. De nuevo el director fue Pedro Moreno Garzón y el encargado de la fotografía Vincenzo di Domenico. Repitió como actor Roberto Estrada Vergara, el mismo joven "durito" de actuar de *Aura o las violetas*. Un inexplicable silencio cubre a esta película. Su existencia está documentada por una nota de la revista *Cromos* n° 423 de septiembre de 1924, donde al parecer los mismos Di Domenico la acreditan como "la cinta de mejor factura de la industria nacional". Por su parte, Pedro Moreno Garzón en entrevista con Hernando Salcedo Silva, se olvida de mencionarla e incluso la confunde en parte con la siguiente película de la SICLA, *El amor, el deber y el crimen*, que el director menciona en esta ocasión como una adaptación de la obra del doctor Rosales seleccionada por sus "fuertes contrastes dramáticos de tendencia

10 Mendoza Varela, Eduardo. "Hablemos de cine", *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, febrero 3 de 1974, p. 3. Reproducido por: Martínez Pardo, Hernando. *Op. cit.*, p. 50.



socialista” y a la que llama “mi tercera película” y “mi última experiencia cinematográfica”<sup>11</sup>.

La existencia de *El amor, el deber y el crimen*, estrenada el primero de agosto de 1926 en el Olympia de Bogotá, está mucho mejor documentada y sobrevive de ella cerca de media hora. Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico son los directores; este último, como era habitual, se ocupó también de la cámara y la fotografía. Don Pedro elaboró el guión, basado en una obra de González Coutin. El gran suceso de la película fue la contratación para el papel principal de la actriz italiana Lyda Restivo (cuyo nombre artístico fue Mara Meba), quien había sido traída recientemente al país por la Colombia Film Company, sociedad anónima creada en Cali en 1923. La acompañaron Roberto Estrada Vergara y Rafael Burgos, actores habituales en los proyectos de la SICLA.

*El amor, el deber y el crimen* es un drama romántico sobre una joven y bella mujer comprometida en matrimonio, pero cuyos planes se complican por la atracción que empieza a sentir por un pintor (y boxeador) que le hace un retrato. Este conflicto central está amenizado por los carnavales estudiantiles de la Bogotá de los años veinte en los que se involucran los personajes. Un beso “apasionado” y un asesinato, son dos de las novedades de esta película, a la que el público, sin embargo, le dio la espalda. Es posible especular que la fórmula melodramática que había funcionado en *Marta, Aura o las violetas* y *Bajo el cielo antioqueño*, que mencionaremos más adelante, se empezaba a agotar.

### La fiebre fundadora

La naciente fiebre de largometrajes se explica a su vez por el entusiasmo

<>  
Los carnavales estudiantiles de Bogotá y uno de los primeros asesinatos en el cine colombiano, son parte de las imágenes sobrevivientes de *El amor, el deber y el crimen* (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1926) (Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano).

11 Salcedo Silva, Hernando. "Entrevista con Pedro Moreno Garzón". En: *Crónicas del cine colombiano. 1897-1950. Op. cit.*, p. 90.



—y casi podríamos decir feliz irresponsabilidad— con que se fundan nuevas compañías productoras, motivadas por una industrialización en avance que promete una rápida acumulación de capital. En marzo de 1923, por ejemplo, 18 manizalitas fundaron la productora Manizales Film Company, que en los años siguientes producirá el largo de ficción *Madre* y el documental *Manizales City*.

La primera se basa en la obra homónima del escritor de Santa Bárbara, Antioquia, Samuel Velásquez, adaptada y dirigida por él mismo. *Madre* fue filmada en las afueras de Manizales, donde hoy se asienta el populoso barrio Solferino. Allí, en ese ambiente por entonces bucólico, sucede la historia de una joven inocente, que se encuentra al celoso cuidado de su madre y bajo el asedio de dos pretendientes que buscan conquistarla, uno de ellos con la complicidad de la matrona. Cerca de veinte minutos sobreviven de la película. Sus intertítulos dejan saborear un poco el talante humorístico y desenfadado de don Samuel, muy influido por el estilo de Tomás Carrasquilla. “Buenos días mujer divina, fantasmagórica y eléctrica”, saluda el pretendiente favorecido por la matrona pero desairado por la joven; y ésta contesta: “Cómo te va, hombre simplón, rezandero y cándido”. Más que poner en duda la vigencia de unos valores tradicionales, el escritor y director Samuel Velásquez, según Carlos Julio González “los exagera un poco para convertirlos en caricatura que refleja jocosamente la forma de ser de la sociedad de entonces”<sup>12</sup>.

*Manizales City*, por su parte, es un documental filmado con motivo de cumplirse los 75 años de fundación de esa ciudad y en el marco de sus carnavales. En los créditos de la película, Félix R. Restrepo aparece como director. Abundancia de carros en las calles, edificios, reinas y comparsas y en general toda la puesta en escena del progreso, componen el material inicial de la película, rodada en octubre de 1924 y estrenada el 5 de marzo del año siguiente en el Teatro Circo España de Medellín. El 3 de julio de 1925, un incendio borró buena parte de ese

12 González, Carlos Julio. *Op. cit.*

esplendor manizalita tan orgullosamente exhibido. La devastación fue filmada por los mismos productores y añadida al primer metraje de la cinta, como testimonio vivo y "último recuerdo de la bella ciudad que fue", según se lee en el *Diario Colombia*, publicado en Medellín el 25 de agosto, ocho días antes del reestreno de *Manizales City* en el mismo Teatro Circo España.

El 6 de agosto, el Circo España había sido uno de los escenarios del estreno de *Bajo el cielo antioqueño*, aventura en la que se comprometió buena parte de la alta sociedad antioqueña de la década de 1920, con el liderazgo del empresario Gonzalo Mejía. Son innumerables las anécdotas que rodearon el festivo rodaje de esta película, un auténtico sarao al que, cada fin de semana, o tanto como sus ocupaciones se los permitiera, asistían las bellas muchachas y los distinguidos caballeros de una Medellín en plena bonanza industrial. La dirección y el guion habían sido comisionados a Arturo Acevedo Vallarino. Se trataba de un trabajo por encargo cuyo fin era darle forma dramática a la visión del mundo de la clase dirigente antioqueña. La fábula nos muestra a Lina (encarnada por Alicia Arango, la propia esposa de Gonzalo Mejía, quien además de productor fue actor de la película), una agraciada colegiala que, contrariando la voluntad de su amoroso padre, sostiene un romance con Álvaro, joven bohemio que disipa su fortuna. Ante los impedimentos para la consumación de su amor deciden huir de la vigilancia paterna, pero en la estación de tren una mendiga hace a Lina una revelación que la lleva a desandar los pasos.

El argumento, en la más pura tradición de los gustos y exigencias de la época, a pesar del osado final, se sazona con el registro documental del progreso antioqueño, representado en las bellas casas de arquitectura republicana, las fincas y el cultivo del café, los bailes de disfraces en el Club Unión, el Ferrocarril de Antioquia, el viaje en barco por el río Magdalena, el vuelo en el hidroavión de Scadta, el trabajo en las minas de oro, los automóviles, el teléfono, los caballos finos, y todo un riguroso inventario de afirmación social.

*Bajo el cielo antioqueño* permite afirmar, con la investigadora Nazly Maryth López, que "el cine silente de los años veinte se constituye en crónica de una época al permitirnos visualizar sin mediaciones la forma como la sociedad se miró a sí misma y a través de esa mirada construyó una idea de nación colombiana que trasciende las fragmentaciones de que es fruto, para reflejar en las interrelaciones construidas cotidianamente (prácticas sociales y culturales) un referente identitario y cohesivo en torno al cual el tejido social y la organización del Estado han sido posibles"<sup>13</sup>. Para el crítico Guillermo Pérez La Rotta "Quizá el film *Bajo el cielo antioqueño*, en su ingenuidad envolvente y serena, nos indica esa autocomprensión que tenían élites y subalternos desde una visión religiosa: 'Este mundo, y su autoridad emanada de Dios, este mundo y sus jerarquías, está bien así'"<sup>14</sup>.

*Bajo el cielo antioqueño* fue restaurada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano tras un largo proceso que permitió armar el rompecabezas de la

13 López Díaz, Nazly Maryth. *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la cotidianidad*. Bogotá: Alcaldía Mayor / Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Cinemateca Distrital, 2006, p. 28.

14 Pérez La Rotta, Guillermo. "Cultura y moral en *Bajo el cielo antioqueño*". En revista *Kinetoscopio* n° 75. Medellín: Centro Colombo Americano, 2006, p. 58.

cinta y finalmente exhibir la en función de gala del Festival de Cine de Bogotá en 1999. Posteriormente, el mismo año, fue reestrenada en el Teatro Metropolitano de Medellín. Ambas exhibiciones fueron acompañadas por la música compuesta especialmente para la ocasión por el maestro Francisco Zumaqué.

En 1924, y para volver al pasado, Gonzalo Acevedo Vallarino, quien ya lograba los primeros éxitos con sus entregas del *Noticiero Nacional*, dirigió *La tragedia del silencio*, estrenada en julio del mismo año en el Teatro Faenza. El diagnóstico errado de una muestra de laboratorio es el detonante de un melodrama romántico en el que un joven esposo, creyendo ser víctima de la lepra, decide abandonar el hogar. Un estudiante entra en juego para consolar a la desolada esposa. Al final se aclara el equívoco y todo vuelve al punto inicial. De esta película se conservan aproximadamente 20 minutos.

Según Luis Alberto Álvarez, el primero de mayo de 1924, dos meses antes del estreno de *La tragedia del silencio*, los Acevedo sacan a la venta el primer número de la revista *Cine Colombia*, con el propósito de publicar en forma de novela las producciones de la Casa Cinematográfica Colombia. La revista incluye la narración de *La tragedia del silencio* y la partitura musical compuesta para la misma por Alberto Urdaneta, además de imágenes del evento de lanzamiento oficial de la Casa Cinematográfica Colombia —que ya para entonces llevaba, por lo que se puede deducir, varios años operando—. Al “té-coctel” asistieron el arzobispo Ismael Perdomo, el gobernador de Cundinamarca, el alcalde de Bogotá y el entonces presidente Pedro Nel Ospina, quien pronunció

en esta ocasión la célebre frase “hemos de tener arte propio”<sup>15</sup>.

En 1926 es el estreno de *Alma provinciana*, una de las películas mejor conservadas del periodo silente colombiano, gracias sobre todo al empeño con que Clementina Pedraza, viuda del director y productor Félix J. Rodríguez, guardó los 11 rollos de nitrato que la contenían. El doctor

Partitura de *La tragedia del silencio* (Arturo Acevedo, 1924), escrita por Alberto Urdaneta para el acompañamiento musical en la proyección de esta película. Fue publicada el 1 de mayo de 1924 por la revista *Cine Colombia*, que pretendía, entre otras cosas, dar a conocer a los lectores, en forma de novela, las películas de la Casa Cinematográfica Colombia (Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano).

**LA TRAGEDIA DEL SILENCIO**  
*WALSE DE LA SELECCION PARA LA PELICULA DEL MISMO NOMBRE*  
 MUSICA DE ALBERTO URDANETA. PIANO DE DR. ARTURO ACEVEDO

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled 'LA TRAGEDIA DEL SILENCIO' and 'WALSE DE LA SELECCION PARA LA PELICULA DEL MISMO NOMBRE'. Below the title, it says 'MUSICA DE ALBERTO URDANETA.' and 'PIANO DE DR. ARTURO ACEVEDO'. The score is written for Violin and Piano. The Violin part is on a single staff with a treble clef, and the Piano part is on a grand staff with both treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins with an 'Intro' section. A section further down is marked 'P. Delicado'. The handwriting is in dark ink, and there are some annotations and markings throughout the score.

15 Citado por: Torres, Rito Alberto. En: *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*. Op. cit., p. 17.

Rodríguez, santandereano de origen, había sido extra de algunas películas mudas en la década de 1910 en los Estados Unidos, donde adquirió conocimientos básicos del oficio. A su regreso a Colombia se graduó de abogado, fue exhibidor de cine en pueblos de Cundinamarca, Boyacá y Santander y se interesó por el teatro y la pintura. Con apenas 28 años escribió, dirigió e hizo la cámara, el diseño y la escenografía de *Alma provinciana*. En los exteriores de la película se ve la Bogotá de la época engalanada para los carnavales estudiantiles de 1925: la calle Florián, el Capitolio, el edificio Liévano, la plaza del Voto Nacional y el parque del Centenario, entre otros.

*Alma provinciana* es una película que habla sobre las diferencias entre clases sociales y la eventual o posible superación de estas diferencias a través del amor. Para este fin, presenta a María y Gerardo, los dos hijos de un gran hacendado que estudian en la ciudad. En uno de sus viajes de vacaciones al campo, María se enamora del mayordomo de la finca de su papá, relación a la que éste se opone con dureza. Mientras tanto, el hermano lleva una vida bohemia en la capital, pero el encuentro con una humilde y bella obrera le abre los ojos al verdadero amor. Simetría pues de amores difíciles que la película consume felizmente. El esquema es el de una comedia costumbrista que presenta modos de vida y paisajes urbanos y rurales, estableciendo su contraste. "...en *Alma provinciana* —escribe Nazly Maryth López— las costumbres de ciudad y campo son presentadas sin calificativos desventajosos en uno u otro sentido. Al no establecerse 'exclusiones' en cuanto a lo regional, que se convierte más bien en excusa para mostrar el campo y la ciudad, las diferencias en esta cinta se hacen perceptibles a través de las divisiones de clase (...). El lugar de la diferencia, de la exclusión, se da entonces en el encuentro entre ricos poderosos y pobres desvalidos, permitiendo a través de la cinta el reconocimiento de un orden inmutable y la legitimación y perpetuación del mismo"<sup>16</sup>.

*Alma provinciana* ofrece al conflicto de clase una solución idealizada por la vía del amor. No existe una impugnación de otra naturaleza frente al orden establecido. Incluso en las fiestas y celebraciones que la película muestra: matrimonios, carnavales, corralejas, serenatas de despedida o paseos callejeros, los patrones de comportamiento dictados por la pertenencia a un grupo social se mantienen inalterables. La autoridad paterna, valor moral supremo en *Bajo el cielo antioqueño*, como garante del orden y la virtud, se fractura un poco en *Alma provinciana* y permite que de alguna manera los jóvenes se salgan con la suya y se den los primeros pasos para un cambio generacional.

La versión restaurada de *Alma provinciana*, con música compuesta e interpretada por Óscar Acevedo, se estrenó el 12 de octubre de 2001 en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá.

### De allende la mar

La Colombia Film Company, fundada en Cali por empresarios provenientes de la industria y el comercio, logró sacar adelante dos largometrajes: *Suerte y azar*, estrenado en 1925, y *Tuya es la culpa*, en 1926. Tenían entre sus planes adaptar *El alferez real* de Eustaquio Palacios y *Tierra nativa* de Isalás Gamboa.

Como prueba del alto nivel artístico que buscaban en las películas, la sociedad comisionó a uno de sus accionistas, Alfonso Martínez Velasco, para la contratación en Italia de parte del personal artístico: un director, Camilo Cantinazzi; el camarógrafo Silvio Cavazoni y las estrellas Mara Meba y Gina Buzaki. Además se importó, según lo recuerda Hernando Domínguez Sánchez, uno de los accionistas, en entrevista con Hernando Salcedo Silva, "filmadora, reveladora y proyector. Los reflectores fueron de fabricación nacional. También se importó de Italia gran cantidad de material decorativo teatral que sirviera para ambientar: telones, muebles, adornos, vestuario y demás elementos, material que en gran parte se dañó por mal almacenamiento en las bodegas de Buenaventura"<sup>17</sup>.

Para Luis Alberto Álvarez: "Las imágenes conservadas de las películas de la Colombia Film Company revelan un nivel alto en la composición, en la calidad de los decorados, por encima de las producciones de aquellos años en otras compañías"<sup>18</sup>. *Suerte y azar* se basó en un tema escrito por Luis Domínguez Sánchez. Se filmó en los estudios de la Colombia construidos en un extenso lote en Cali, situado en la calle 11 entre carreras 11 y 12. Siguiendo la memoria de don Hernando Domínguez Sánchez, también "se filmaron algunas escenas en los alrededores de Cali, a lo largo del ferrocarril del Pacífico y en Buenaventura. Recuerdo que, aprovechando el lamentable accidente que sufrió la iglesia de La Ermita en Cali, que se quedó sin techo por el terremoto de 1925, se pudieron filmar allí algunas escenas con luz natural"<sup>19</sup>.

Se puede inferir, siguiendo la clasificación de Hernando Martínez Pardo en su *Historia del cine colombiano*, que se trató de un drama sentimental costumbrista, a pesar del sorprendente comentario que trae el *Diario del Comercio* del 25 de agosto de 1925: "La trama de la película aunque no tiene color local, como hubiera sido de nuestro gusto, es algo muy humano que sucede con bastante frecuencia en este siglo lleno de vanidades, de vida de sacrificios inútiles por aparecer disponiendo de una riqueza que se está muy lejos de poseer"<sup>20</sup>.

En *Tuya es la culpa*, estrenada en el Teatro Moderno de Cali (hoy Teatro Jorge Isaacs), en 1926, repite buena parte del personal artístico de la anterior. Cantinazzi en la dirección, Cavazoni al frente de la cámara con dirección de fotografía de Joaquín Salcedo, guion esta vez de Elías Quijano y actuación de este último acompañado de las divas italianas Meba y Bukazi y de Hernando Domínguez Sánchez.

De *Tuya es la culpa*, calificada por Martínez Pardo como otro drama sentimental y costumbrista no se conocen mayores detalles. El mismo *Diario del Comercio*, que reseñó con indiferencia a *Suerte y azar*, dice de *Tuya es la culpa* frases más exaltadas: "Los bellísimos paisajes que se admiran son coplados con gusto de los encantos de la tierra caucana y el de un grupo de gaviotas en

17 Salcedo Silva, Hernando. "Entrevista con Hernando Domínguez Sánchez". En: *Op. cit.*, p. 116.

18 Álvarez, Luis Alberto. *Op. cit.*, p. 247.

19 Salcedo Silva, Hernando. "Entrevista con Hernando Domínguez Sánchez". En: *Op. cit.*, p. 116.

20 Reproducido en: *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004*. Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, 2005, p. 27.

el río Cauca es un efecto sorprendente y que mucho quisieran tener los (sic) las películas europeas"<sup>21</sup>.

Basado en las pocas fotografías existentes de ambos filmes, Carlos Julio González escribe: "se puede afirmar (de *Suerte y azar*) que lo allí acontecido, sucede en paisajes mineros, en ferrocarriles, en las afueras de Cali y Buenaventura y por ello quizá el filme se refiera a personajes no tan influidos por la cultura de élite que definía los patrones de consumo cultural en la época"<sup>22</sup>. Si así fuera no deja de ser contradictorio el comentario del *Diario del Comercio*, a propósito de la ausencia de color local en esta película. Sobre *Tuya es la culpa* el mismo González afirma: "las fotos que sobreviven de sus escenas sí muestran un patrón escénico mucho más relacionado con el de las películas del comienzo de nuestra cinematografía, que imitaban las fórmulas de éxito literarias del momento y que enmarcan ambientes muy señoriales propios de finales del siglo XIX: escenas en interiores, palcos teatrales, cuartos victorianos y salones de clubes muy lujosos"<sup>23</sup>.

Parece que los dos largometrajes de la Colombia Film Company dieron buena rentabilidad en los departamentos del Valle y del Cauca, pero la inexperience hizo que la distribución en otros lugares fuera un fracaso. Así las cosas, la compañía sólo volvió al ruedo con un documental de 1927, *Tardes vallecaucanas*, con paisajes del Departamento y sus principales ciudades.

Sin embargo, algunos especulan que la Colombia Film Company pudo haber estado detrás de la producción de *Garras de oro*, misteriosa película colombiana de presunto origen caleño en cuyos créditos aparece como director un desconocido P.P. Jambrina, con la cámara de Arnaldo Ricotti y la asistencia de cámara de Arrigo Cinotti. El investigador Ramiro Arbeláez plantea la hipótesis de que es Alfonso Martínez Velasco, el accionista de la Colombia comisionado para contratar personal en Italia, el responsable de la película.

Dos décadas después de que Panamá se separara de Colombia con el evidente apoyo de los Estados Unidos, esta película declara abiertamente en su letrero inicial que es una "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".

En el *Boletín Informativo* n° 3 (marzo de 1990) de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el investigador Jorge Nieto refiere una anécdota ocurrida en el estreno en 1985 de *En busca de María* en Cali. Allí, el historiador Jorge Orlando Melo afirmó haber encontrado, en los índices de los libros de correspondencia del Departamento de Estado en Washington, una anotación acerca de documentos que registran esfuerzos para impedir la exhibición en toda América de la película *The Dawn of Justice (Alborada de justicia)*, hecha en Cali en 1926, por ser "injuriosa para Estados Unidos".

Por su parte, la investigadora Edda Pilar Duque en *La aventura del cine en Medellín*, cita una información de *El Bateo Ilustrado* donde se comentó el ensayo de *Garras de oro* en la ciudad: "nos complacemos en afirmar que es un cinta

21 *Ibid.*, p. 29.

22 González, Carlos Julio. *Op. cit.*

23 *Ibid.*

Cine-novela para defender del olvido un precioso episodio de la historia contemporánea", dice el letrero inicial de *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1926). El episodio en cuestión fue la separación del departamento de Panamá, con ayuda de los Estados Unidos. Las condiciones de producción de este filme realizado con gran riesgo político, en comparación con otras películas de la época, apenas empiezan a aclararse (*Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano*).



digna de verse. Trata del robo hecho por el presidente Roosevelt a Colombia arrebatándole Panamá<sup>24</sup>.

*Garras de oro* es sin duda la más arriesgada apuesta de nuestro cine silente en términos estéticos y políticos. Con una clara retórica anti imperialista llena de alusiones a símbolos patrios, la película describe hechos que tuvieron lugar entre 1903, año en el cual se concretó la separación de Panamá, y 1914, cuando se puso en marcha el Canal. Mezcla acontecimientos que tienen lugar tanto en Colombia como en Estados Unidos, sazonados con un episodio romántico entre un periodista norteamericano y una colombiana ("señorita que habla yes y odia a los colombianos"), hija del cónsul del país en Nueva York. El periodista busca pruebas para salir airoso de una acusación de calumnia por un editorial en el cual afirmó que Teodoro Roosevelt, artífice de la separación de Panamá, era indigno para ser reelecto presidente de los Estados Unidos, pues en el episodio referido incumplió un tratado internacional en el que este país se comprometía a apoyar el desarrollo del Canal interoceánico, manteniendo la integridad territorial de Colombia.

La extrañeza de los nombres que aparecen en los créditos, sus abiertas críticas a las costumbres de las clases políticas en un cine como el nuestro que era tímido y complaciente con el poder y sobre todo la calidad técnica y artística de la película, muy por encima del nivel de las otras cintas colombianas del periodo, han permitido que se especule que *Garras de oro* fue originalmente un melodrama extranjero adaptado a las circunstancias requeridas por el caso Panamá.

En los cincuenta minutos que se han recuperado, de un metraje original que se supone duraba un poco más de una hora, aparece una secuencia coloreada a mano, con una bandera colombiana ondeando el viento. Carlos

24 Reproducido en: Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/El Áncora Editores, 1992, p. 222.

Julio González, uno de los investigadores que sostiene que el filme puede ser un melodrama extranjero reeditado, afirma además, en apoyo de su hipótesis: "La utilización del lenguaje de las imágenes es claramente pulido en toda la extensión de la cinta, en tanto películas como *Bajo el cielo antioqueño* y *Alma provinciana* cometen errores crasos en el paso de una imagen a otra dentro de la misma escena. El manejo de la luz y la riqueza de puntos de vista desde donde los personajes observan los hechos relevantes para la narración, contrastan con los ángulos repetitivos y la inmovilidad de la cámara en las producciones nacionales. El hecho de que fuera filmada en dos naciones la hacen fuera del alcance presupuestal de los realizadores colombianos y la nula relación de los actores dentro del filme con otros que pudieran haberlos reconocido como colegas dentro del territorio nacional, agudizan la duda sobre el verdadero origen del filme"<sup>25</sup>.

*Nido de cóndores*, *Los amores de Quelif* y *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia* aparecen como experiencias de producción más aisladas, dentro del contexto de fundación de compañías productoras en los años veinte, que llevarían a buen término más de un proyecto: ese fue el caso de la SICLA, Manizales Film Company, Colombia Film Company o la Casa Cinematográfica Colombia, que después de *La tragedia del silencio* se orientó hacia los noticieros.

*Nido de cóndores*, según la sinopsis recopilada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, es una película en seis partes que muestra el desarrollo de Pereira a partir de una historia de amor que sirve de pretexto para mostrar su origen, adelanto y progreso. Se estrenó el 23 de noviembre en el Teatro Caldas de Pereira. Fue producida por la Sociedad de Mejoras Públicas de la misma ciudad, con guion y dirección de Alfonso Mejía Robledo y cámara del español Máximo Calvo, el mismo de *María*. Queda un único fotograma de la película así como los testimonios de su realización y exhibición.

Ni siquiera una foto, en cambio, sobrevive de *Los amores de Quelif*, exhibida en el Salón Olympia del Líbano (Tolima) en 1928. La película, también referenciada como *Los amores de Keliff*, fue producida por la Sociedad Filmadora del Tolima S.C. y dirigida por Carlos Arturo Sanín Restrepo. Sobre ella, Hernando Salcedo Silva recordaba: "Al tratar de un príncipe (¿seguramente oriental?) en su opción entre dos bellas mujeres, al escoger una, la otra se suicida ahogándose en una laguna"<sup>26</sup>.

*Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia (Camino de gloria)*, sería cronológicamente el último largometraje de ficción del periodo mudo de nuestro cine. Fue dirigida por el actor español Pedro J. Vázquez y producida por Rubén Arcila y Bolívar S.A. La investigadora Irene Castillo de Rodríguez afirma: "Otro español que se hizo presente en nuestro cine fue Pedro J. Vázquez. Buscando reunir el dinero necesario para retornar a España, se asocia con el escritor antioqueño Efe Gómez, y produce *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia*, largometraje mudo, estrenado simultáneamente en el teatro Junín y en el Circo de España, en dos entregas, el 20 y 21 de diciembre

25 González, Carlos Julio, *Op. Cit.*

26 Reproducido en: *Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2004. Op. cit.*, p. 30.



Carlos Schroeder, César Estévez y Gonzalo Acevedo, pioneros de la incorporación del sonido a las películas. En 1937 Schroeder y Acevedo presentaron *Los primeros ensayos de cine parlante nacional* (Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano).

de 1928. La protagonista fue Elena Vásquez, hija de Don Pedro; ella compartió el papel estelar con Gerardo Romero, primo hermano de Don Efe<sup>27</sup>.

La película pudo haber tenido una duración aproximada de tres horas, dividida en dos partes con un total de veinte actos en los que se desarrollaba la vida de Uribe Uribe desde sus heroicas campañas en la Guerra de los Mil Días, como la batalla del puente de Peralonso el 15 de diciembre de 1899, hasta la consolidación de su carrera política en la capital, que culmina con su asesinato en 1914. Esta película corrió la misma suerte que su predecesora, *El drama del 15 de octubre*, en cuanto a su desaparición física, aunque en este caso no fue la indignación por el trato a la figura del general Uribe el detonante del ostracismo, sino la indiferencia frente al valor cultural y patrimonial de las imágenes en movimiento.

27 Castillo de Rodríguez, Irene. "100 años de presencia de España en el cine colombiano". En: *Nido de cóndores. Memorias del IV Encuentro de Críticos de Cine en Pereira. Op. cit.*, p. 36.

### La era Acevedo

En 1924, como se escribió antes, la Casa Cinematográfica Colombia de Acevedo e Hijos empezó a reseñar los hechos más sobresalientes de la vida local en el *Noticiero Nacional*, que apareció en ese momento como directa competencia del *Sicla-Journal*, el noticiero que producía la empresa de los Di Domenico. “A partir de 1927 –afirman las Investigadoras Cira Mora y Adriana Carrillo–, al ser emitido con más frecuencia, el *Noticiero Nacional* circuló ampliamente por las salas colombianas. Los Acevedo continuaron con el rodaje de informativos como una estrategia de perfeccionamiento técnico con fines pedagógicos que les permitiera acumular la experiencia necesaria para llevar a buen término la producción de cintas de ficción (...).”<sup>28</sup> Así, recorrieron el país registrando momentos de la vida pública y política desde los años veinte hasta 1955: fiestas sociales, eventos deportivos, reinados de belleza, manifestaciones, los carnavales estudiantiles, carreras de caballos en el antiguo Hipódromo de La Magdalena, el entierro del general Benjamín Herrera en 1924, travesías en avión, tren y barco, y viajes por el río Magdalena, pertenecen al inventario de imágenes de esta primera década de actividades.



Gran cantidad de eventos sociales, deportivos y políticos fueron registrados por los Acevedo a lo largo de más de dos décadas. El 8 de junio de 1929, una huelga en Bogotá marcó el comienzo del fin de la hegemonía conservadora, y los Acevedo estuvieron ahí (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).

En 1928, la venta de la empresa de los Di Domenico a la naciente Cine Colombia dejaría a los Acevedo como figuras solitarias, que echaron a sus espaldas a través de la vía de supervivencia que representaban los noticieros y los filmes institucionales, los destinos de un cine nacional que, tras el furor del periodo 1922-1928 (18 largometrajes), ingresó a un melancólico receso. En 1929 los Acevedo registraron un momento clave de la crisis de la hegemonía conservadora, las manifestaciones del 8 de junio, exhibido con el título de *Bogotá en pie*. El éxito de este noticiero animó a Cine Colombia, que ese mismo año se asoció con los Acevedo para presentar, hasta 1932, el *Noticiero Cineco*.

Cine Colombia había sido fundada en Medellín en 1927. Inicialmente se dedicó a la explotación de películas en el Circo España de esa ciudad, pero enseguida adquirió la empresa de Belisario Díaz, uno de los primeros empresarios de la distribución en Colombia. En 1928 y por un millón doscientos cincuenta mil pesos, adquirió la totalidad de los bienes de la empresa de los Di Domenico en un episodio legendario para el cine nacional. Según cuentan los descendientes de los Di Domenico, sus primos, los Di Ruggiero, aprovecharon la ausencia

de Vincenzo y Francesco para no sólo vender la empresa a sus espaldas, sino redactar una cláusula que impedía a cualquiera de apellido Di Domenico volver a invertir en el negocio del cine en Colombia (Donato Di Domenico tuvo que apelar al testaferrato para años después operar el teatro El Dorado). Cine Colombia clausuró los laboratorios de los Di Domenico en Bogotá, lo que sumado al cierre del laboratorio de la Colombia Film Company en Cali dejó a la industria nacional del cine sin posibilidades reales de existencia. Para Cine Colombia, cuya expansión en pocos años fue extraordinaria, el cine extranjero representaba un negocio seguro. Lo de finales de los años 20 fue entonces un colofón lapidario para el cine colombiano en ese momento; pero no fue sorpresivo, ya las circunstancias venían fraguando ese fin.

Se pueden aventurar al respecto varias explicaciones. Una de ellas, la más evidente, es de orden tecnológico. La gran industria del cine, que ya para ese momento era un sinónimo de Hollywood, había conquistado la tecnología del sonido y la había exhibido orgullosa en 1927, con *El cantante de jazz*. El cine colombiano tardaría diez años más en hacerse escuchar tras un prolongado periodo de experimentaciones donde sobró la creatividad pero faltaron los recursos (el primer sistema desarrollado a la colombiana fue el crono-fotófono presentado por Carlos Schroeder en 1929). La dificultad de ponerse al día tecnológicamente sin duda debió haber causado un desánimo general en todos los interesados en perseverar en el negocio.

Por otra parte, como se puede suponer por la no siempre positiva respuesta del público a las películas nacionales, la repetición de estructuras dramáticas que imitaban referentes extranjeros, debió haber cansado al público colombiano, y mucho más si se piensa que desde Estados Unidos llegaban no sólo ágiles comedias sino los primeros tanteos de los que años después se consolidarían como grandes géneros cinematográficos. Frente a la inventiva y dinamismo de ese cine, era poco lo que podía motivar en las obras colombianas, salvo el patriotismo o el orgullo de reconocer algún color local en medio de patrones estéticos extranjerizantes.

Otra explicación es de orden económico. Es claro que el mercado nacional resultaba demasiado pequeño para amortizar las inversiones que requería un largometraje, y en cuanto a la alternativa de una distribución internacional o por lo menos regional, ninguna empresa, salvo quizá la SICLA, contaba con una plataforma para hacerla posible. En algunos casos, como lo cuenta Hernando Domínguez Sánchez de Colombia Film Company, incluso la tentativa de atravesar las fronteras del propio departamento (en ese caso el Valle) resultaba complicada. Frente a otras industrias e inversiones de rápida acumulación de capital, el cine ofrecía nada más que riesgos, compensados apenas en parte por la notoriedad y figuración de las películas que ni siquiera era tanta en una prensa embebida en furiosos partidistas. Para colmo, vendría la crisis económica de 1929 en Estados Unidos con sus consecuencias a escala mundial.

Sería pues la radio, cuya primera transmisión data de 1925, el medio llamado a servir de integrador de las masas y de canal de expresión de los sueños y aspiraciones de esa comunidad imaginada que convenimos en llamar nación colombiana. Una comunidad que en gran porcentaje vivía en zonas rurales y era analfabeta.

El Estado inauguró en 1929 la emisora HJN, en cuya programación se incluían notas de interés cultural y entretenimiento y de la cual se hizo un uso pedagógico pero también político. Estamos, pues, dentro de lo que el investigador Nelson Castellanos llamó "La civilización del iletrado o el proyecto ilustrado de radiodifusión en Colombia"<sup>29</sup>, que para él abarca el periodo 1929-1940 y que coincide, poco más o menos, con el silenciamiento de nuestro cine de ficción.

### La república liberal o el cine como propaganda

En 1930, la política nacional da un giro que años atrás se hubiese imaginado imprevisible. Un partido conservador, dividido en dos corrientes encabezadas por el poeta Guillermo Valencia y el general Alfredo Vásquez Cobo, facilita el ascenso al poder del líder liberal Enrique Olaya Herrera, quien gobernó dentro de una coalición que incluyó a miembros de los dos partidos tradicionales.

Olaya tuvo además la virtud de despertar los entusiasmos políticos de grandes multitudes que veían en el caudillo la posibilidad de acceso a derechos negados durante cuarenta y cinco años de hegemonía conservadora. Las primeras medidas adoptadas fueron favorables a la creación de empleos y al impulso de la educación. Los Acevedo participaron del entusiasmo popular por el nuevo líder, filmaron los acontecimientos que para ellos representaban la utopía del progreso y convirtieron a Olaya Herrera en el más filmado de nuestros presidentes, por lo menos hasta la aparición de Rojas Pinilla.

En 1932, cuando finalizó el acuerdo con Cine Colombia, retomaron la idea original del *Noticiero Nacional* con la realización de documentales largos: "cintas monotemáticas –dicen Cira Mora y Adriana Carrillo– de más o menos una duración de 30 o 35 minutos, financiadas en su gran mayoría por instituciones públicas y privadas. Tal el caso de *Ferrocarriles Nacionales* (1932) y *Nuevo acueducto de Bogotá* (1934-1938), filmes que sugieren una vinculación y apoyo al proyecto modernizador emprendido por los gobiernos liberales a partir de 1930"<sup>30</sup>.

*Colombia victoriosa*, un largometraje documental de 1933, dirigido por Gonzalo y Álvaro Acevedo Bernal, los hijos de Arturo Acevedo, es la apoteosis de este romance entre Olaya y la familia de pioneros. En septiembre de 1932, tropas peruanas habían invadido territorio colombiano en el Trapecio Amazónico, lo que desató la respuesta militar por parte de Colombia. Este conflicto fortaleció la unidad nacional y permitió la reconciliación de Olaya con su rival en las elecciones, el general Vásquez Cobo, quien fue enviado a comandar las tropas nacionales.

Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal fueron tras el ejército colombiano con la idea de registrar escenarios, episodios y protagonistas de la guerra, aunque en la práctica llegaron cuando ya el conflicto estaba liquidado, por lo que mucho de lo que se ve en la película es reconstruido. Gracias a la puesta en escena convirtieron en selva los alrededores de la represa del Neusa y con todo y esas limitaciones presentaron el documental, claramente dirigido a exacerbar los

29 La investigación completa en: Castellanos, Nelson. "La civilización del iletrado: el proyecto ilustrado de radiodifusión en Colombia (1929-1940)". En: *Comunicación y política. Viejos conflictos, nuevos desafíos*. Compiladores: Jorge Iván Bonilla y Gustavo Patiño Díaz. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2001.

30 Mora, Cira y Carrillo, Adriana. *Op. cit.*, p. 47.

# Teatro REX

GUATEQUE (Boyacá)

JUEVES 13 DE  
MAYO DE 1937

FESTIVAL PATRIOTICO

Matinée, Vespertina y  
noche!

Estreno, en Colombia, de  
la superproducción na-  
cional de la Casa.

Acevedo e Hijos  
& Schroeder

TITULADA:

“Olaya Herrera  
Y  
Eduardo Santos”

La auténtica y austera  
historia de los gobier-  
nos liberales de 1930  
a 1937.

Guateque y sus bellezas  
mostradas en la pantalla  
y explicadas en es-  
pañol.

Película documental so-  
bre la cuna y niñez de

Enrique Alfredo Olaya  
Herrera,

nacido y bautizado en  
Guateque.

LOCALIDADES A LA  
VENTA

sentimientos patrióticos, tanto como años antes lo había inten-  
tado *Garras de oro*. Para facilitar la comprensión de los hechos  
acudieron por primera vez a secuencias con dibujos animados. En  
todo el dispositivo retórico de la película se refleja el interés de  
instruir, por encima de cualquier otra consideración.

Dos años después, en 1935, los Acevedo tuvieron otro “golpe  
de suerte” al filmar los últimos momentos de Carlos Gardel antes  
de abordar en Bogotá el avión que lo conduciría a Medellín y a su  
muerte, el 24 de junio. Con fotografías del avión despedazado y  
las postreras imágenes del idolo popular presentan *El trágico final  
de Gardel, su última despedida*.

En estos años, seguramente fueron muchas las ocasiones  
en que los esfuerzos de los Acevedo se cruzaron con los del  
ingeniero de ascendencia alemana Carlos Schroeder, quien  
desde 1929 venía probando distintas alternativas para el sonido  
en el cine colombiano, desde el crono-fotófono, pasando por la  
reconversión de proyectores mudos en parlantes hasta el Cine  
Voz Colombia que presentó en 1931. En 1937, Schroeder acopló  
a las cámaras de los Acevedo el sistema *glow-lamp* o sonido  
óptico, que permitía amplificar el sonido y modularlo mediante un  
bombillo de luz ultravioleta que lo insertaba en los fotogramas.

Así, Schroeder y Gonzalo Acevedo presentaron en 1937  
*Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la cuna al sepulcro*, película  
sonorizada con posterioridad a su filmación, es decir, sin sonido  
sincrónico, y estrenada el 13 de mayo de 1937 en el teatro Rex de  
Guateque, patria chica de Olaya. Mes y medio antes, el primero de  
abril de 1937 aparece reseñado el estreno de los *Primeros ensayos  
de cine parlante nacional* en los teatros Real y Naríño de Bogotá.  
En esta película, Gonzalo Acevedo en persona habla frente a la  
cámara para presentar el nuevo avance. *Olaya Herrera y Eduardo  
Santos o de la cuna al sepulcro*, mezcla la biografía de Olaya  
con imágenes de la repatriación de su cuerpo, tras la muerte  
en Roma, con el lanzamiento de la candidatura presidencial de  
Eduardo Santos. Por ahora, este documental está acreditado  
como el primer largometraje sonoro, aunque la “madurez” del  
sonido y su utilización “formalmente autónoma” llegaría unos  
pocos años después con *Flores del Valle* (1941).

Aviso del estreno de *Olaya Herrera y Eduardo Santos* (1937) en el teatro Rex de Guateque. Fue una producción de Acevedo e hijos & Schroeder. Los Acevedo fueron entusiastas partidarios de los gobiernos liberales de la época, en los que veían la encarnación de las ideas de progreso y modernización (Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano).