

El cine mudo colombiano, Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Colección Cine Silente Colombiano)

POR FRANCISCO MONTAÑA
Universidad Nacional
de Colombia

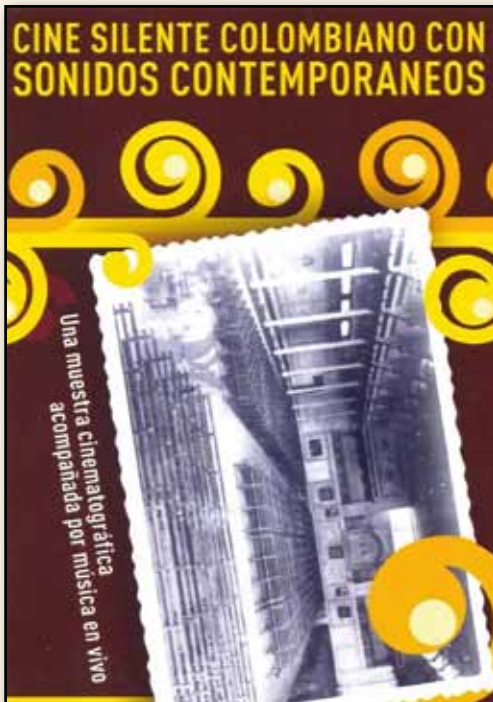
En los mediados de los años cincuenta, el teórico y crítico francés André Bazin se preguntaba: “¿Qué es el cine?”, interrogante que además sirvió de título a su obra crítica y analítica, tal vez una de las más consultadas e influyentes en el mundo cinematográfico de entonces. Esa pregunta, simple y banal —y, como todas las de ese tipo, contundente y abrumadora—, vuelve a asaltar al espectador cuando se encuentra con la Colección de Cine Silente Colombiano, publicada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

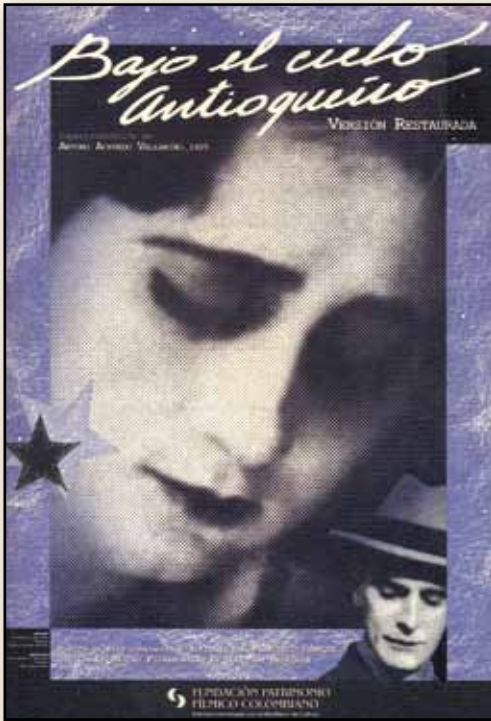
Esta publicación representa, sin duda, un momento de suma importancia para la recuperación de los materiales fílmicos de nuestro país, tarea en que se ha empeñado con tesón y perseverancia dicha fundación, y, más allá de las discusiones que puedan tener lugar sobre la forma de difusión de los materiales, su accesibilidad y otros resultados de las políticas de la fundación, hace honor al enorme

esfuerzo que ha implicado la conservación de obras maravillosas como *Garras de oro* (1926), *Bajo el cielo antioqueño* (1925), *Manizales City* (1925) y *Alma provinciana* (1926) y de fragmentos de *Madre* (1924), *Aura o las violetas* (1924), *El amor, el deber y el crimen* (1926) y *Archivo histórico cinematográfico de los hermanos Acevedo* (1915-1933), filmes que hacen parte de esta colección de DVD.

Encontrarse con la producción cinematográfica de los años veinte es no solo el encuentro con un documento cultural de una potencia evocadora enorme sino, además, una experiencia maravillosa que nos pone frente a algunas de las fantasmagorías de nuestra historia. *Alma provinciana*, por ejemplo, es una bella historia de folletín que cuenta —desde entonces!— la historia de una pareja de jóvenes hijos de un rico y

▼ Cartel Cine Silente Colombiano
con Sonidos Contemporáneos





▲ Bajo el cielo antioqueño, Cartel para la versión restaurada, diseño de Marta Granados, 1999.

poderoso hacendado que encuentran el amor con una zapatera, el muchacho, y con el mayordomo de la hacienda, la muchacha. El relato, inocente y adecuado a la norma narrativa del momento, nos propone una idea de movilidad social dulcificada y atenuada por el amor, la bondad, la virtud, la abnegación, principios que consolidan un imaginario social bien definido. Pero, más allá de esto, de la anécdota, *naïve* o no, la película sitúa los acontecimientos en lugares y momentos muy característicos del momento y de las respectivas clases sociales. De esta manera, los personajes circulan por uno de los extintos carnavales de Bogotá, donde los jóvenes se vestían de mujeres y de arlequines, donde la ciudad permitía la conversación, el acercamiento de individuos de clases sociales lejanas, distantes y

aparentemente irreconciliables; por las corralejas, donde los asistentes fastidian a un novillo durante un tiempo importante; por los páramos, donde los personajes son atacados por un maleante; por el parque del Centenario, por la Carrera Séptima, por una fábrica textil, por una zapatería miserable pero digna. Y, al hacerlo, Félix Joaquín Rodríguez responde, a su manera, a la pregunta que haría el crítico francés tres décadas después. Además de ese lugar de anécdotas y ensañaciones tras las cuales permanece la ideología, el cine es también un registro del mundo real. Lo que impresiona la película pertenece, indiscutiblemente, al mundo de las cosas. Y esa captura se consigue a través de una máquina. El perseguido ideal de la objetividad está, gracias al cine, más cerca que nunca, y en la década de los veinte lo estaba mucho más. En esta bella película, lo real adquiere un estatus tan importante que en algunos momentos parece que la trama se disolviera y no hubiera sido más que un pretexto para mostrar aquello que a don Felix le atraía, le parecía celebrable y por ello compartible del mundo en el que vivía. Transeúntes, fachadas, paisajes, costumbres, folclor, aderezados con algunos *gags* más risibles por la poca eficiencia de su factura que por otra cosa, son parte también de esta película. De acuerdo, pues, con Bazin y con una larga serie de críticos, teóricos y cineastas, el cine debe su esencia al mundo real. Es en él donde la cámara es capaz de mostrarnos aquello que solo ella ve, de develar lo que los ojos humanos no perciben a simple vista.

Pero en esta publicación no solo se encuentran materiales que, por su carácter de documentos, pueden interesar a narradores, urbanistas, estudiosos de aspectos generales o particulares de la cultura colombiana; en ellos también aparecen, de manera problemática, la idea del documento y la posibilidad que ostentan creaciones de la industria cultural de ser fuentes de interpretación. Un ejem-



▲ Olympia.

plo maravilloso de esa encrucijada es el fragmento restaurado de *Aura o las violetas*, adaptación de la en esos días muy leída y celebrada novela homónima de José María Vargas Vila, en la que, guardadas proporciones, se cuenta la misma historia de amor, dirigida por Pedro Moreno Garzón y Vicenzo di Doménico. Su tono expresionista, íntimo y enrarecido se ajusta al que rodea la novela y, al mismo tiempo, permite construir preguntas que no tienen que ver ya con lo que se encuentra directamente en las imágenes sino con todo aquello que permitió que esta película se produjera. Una de ellas es la participación de uno de los Di Doménico, familia de reconocida importancia para la cinematografía nacional de la primera mitad del siglo xx. La teatralidad dramática de la gesticulación también plantea preguntas acerca de las tradiciones en las artes representativas de principios de siglo que sustentan y dan origen a esta forma de actuación en el cine silente, por no

hablar de la pregunta sobre lo que oían, veían y leían los directores, actores y productores de estas obras y que sin duda podría rastrearse en las decisiones formales que ellas presentan. Es decir, como cualquier otra obra, estas son una conversación particular con la tradición en que se inscriben, y las claves de dicha conversación se encuentran precisamente en la obra.

Adicionalmente, y compartiendo el peligro que sufre cualquier tipo de publicación, en esta surge la pregunta por la selección que indudablemente hay en ella. ¿Por qué estas películas y no otras son objeto de publicación? ¿Hay otras películas silentes colombianas que nos den una idea parcialmente distinta de lo que las restauradas nos ofrecen? El problema del canon del arte y de la acción institucional sobre su configuración no es simple. Menos en el caso de los que podrían llamarse intentos por configurar una cinematografía colombiana. Particularmente en este campo, dada



▲ Olympia.

la fragilidad que tiene por su poca producción y porque la calificación de débil y frágil se ha convertido en una categoría casi universal cuando se trata de acercarse al problema del cine nacional, pensar en los límites que implica la construcción de un corpus limitado de fuentes para el análisis es crítico. Y aunque el fenómeno no es particular de Colombia, pues es muy poco lo que se puede conseguir sobre cine mudo en el continente latinoamericano, sí es remarcable que, a pesar de constituir un corpus reducido, su puesta en circulación en un formato de consumo masivo les va a permitir a estas películas, a estos fragmentos de películas, establecer contacto con muchos más investigadores nacionales e internacionales.

Además de las películas y fragmentos mencionados, en la publicación de Patrimonio Filmico se encuentran producciones audiovisuales documentales como *Los Di Doménico: pioneros del cine colombiano*, que nos ilustra sobre esta familia; *Más allá de la tragedia del silencio*, que nos ilustra acerca de la familia Acevedo y recorre parte del proceso del cine sonoro colombiano; *1897-1937: cuatro décadas de cine silente en Colombia* y *En busca de "María"*, ensayo que reconstruye la memoria de una película de la cual no se conserva sino un fragmento de veinticinco segundos.

En busca de "María" nos permite hablar del problema que plantea el hecho de volver a poner en circulación producciones que inevitablemente



▲ Fotograma de la película como *Lujoso baile de apaches* ejecutado por lo más bello y galante del sexo bello manizalita.

llegan incompletas a las manos contemporáneas. En la restauración hay sin duda una reelaboración de un material, un intento de conservarlo para nuestro tiempo de la forma más ajustada a los criterios que rigieron su creación y de un modo más usable y cercano para nuestra sensibilidad. En el caso del cine silente, esto presenta una dificultad que fue resuelta de una manera singular. El cine mudo o silente lo es literalmente. La escogencia del acompañamiento musical era aleatoria, dependía en muchos casos del virtuosismo y conocimiento del intérprete; pocas películas tenían partituras para ser tocadas durante la proyección, pues la

música sí continuó siendo en vivo. Al llegar a nuestros días se presenta la difícil decisión de escoger la música que acompañará la presentación de la película. La musicalización se les encargó a diversos músicos contemporáneos, unos más afortunados que otros, algunos con ciertos timbres nacionales que suenan curiosamente anacrónicos, precisamente por hacer evidente su intención de parecer nacionales, otros con la neutralidad necesaria para que sea la imagen, siempre maravillosa, la que nos deslumbe con esta serie de películas recuperadas, tan importante para la investigación y para la cultura colombianas.