



**Ausencias negras, miradas blancas**

**Una aproximación antropológica sobre la mirada y la representación de los cuerpos negros  
en el cine silente colombiano (1922-1928)**

Karen Natalia Vargas Trujillo

Trabajo de grado presentado para optar al título de Antropóloga

Asesor

Simón Puerta Domínguez, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Antropología  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2023

---

Cita

(Vargas, 2023)

---

**Referencia**

**Estilo APA 7 (2020)**

Vargas Trujillo, K.N. (2023). *Ausencias negras, Miradas blancas. Una aproximación antropológica sobre la mirada y la representación de los cuerpos negros en el cine silente colombiano 1922-1928* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

---



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Cépeda.

**Decano/Director:** Alba Nelly Gómez García.

**Jefe departamento:** Javier Rosique García.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## **Dedicatoria**

*A mis ancestras  
y a todas las que ya no están.*

---

## Agradecimientos

A quienes me han acompañado con amor y paciencia en este camino y han comprendido el paso por esta empresa del saber. A quienes llegaron y se quedaron hasta el final, porque entendimos que permanecer nunca fue cuestión de materialidades y citas puntuales. A las que ya no están agradezco la dolorosa lucidez de su ausencia que es hoy el motor de este ejercicio, pues preguntarse por lo que no está y valorar su función en las narraciones es tal vez más complejo que ver aquello que ha permanecido inmutable en el tiempo. A todas, mi profunda gratitud, su paso por mi experiencia alimentó y mantuvo en pie la voluntad y la convicción de que la palabra salva.

A Cecilia, quien sembró en mi vida la semilla del amor, su existencia es la fuente de mi fe y mi esperanza en el mundo.

A mi madre y a mi hermana que me hicieron un hogar y un refugio para los momentos de incertidumbre.

A Simón, por su paciencia y confianza, por creer en este camino.

A Seneida, maestra y amiga, que confió en mí y derribó lo que ya había dado por sentado, la renuncia como opción última. A ella mi eterna gratitud y respeto.

A mis amigas, que alegraron y enriquecieron el camino de la palabra y el saber. A Sara, por sus eternas marejadas de luz y cariño; a Sofía por la palabra sabia y el amor cocido a fuego lento; a Melissa por ser agua dulce y sanadora; a Poli por ser casa y fuerza; a Mar por los años de charlas cinéfilas y abrazos de consuelo; a Anita por su luz en la espesura del mundo; y a Juliana por recordarme que los terremotos también devuelven las cosas a su lugar.

Espero todas sigan sembrando jardines de resistencia y valentía en mi vida y en la de otras.

---

## Tabla de contenido

|  |    |
|--|----|
| Resumen.....   | 7  |
| Abstract.....  | 8  |
| Introducción .....   | 9  |
| 1 El cine silente colombiano, una empresa accidentada: la aurora de una ficción blanqueada .....                                 | 13 |
| 2 El cine de los veinte como una experiencia de orden colonial, sobre los regímenes de representación, el cuerpo y la raza. .... | 23 |
| 2.1 Bajo el cielo antioqueño (1925). La reafirmación de la blanquitud moderna.....   | 35 |
| 2.2 Alma provinciana (1926). El teatro de la clase en Colombia. ....   | 42 |
| 2.3 La tragedia del silencio (1924). El ocultamiento de los cuerpos mostrados.....   | 49 |
| 2.4 Expedición al Caquetá (año) La semilla del documental y la mirada salvaje del cine naciente .....                            | 55 |
| 3 El fin del silente: el proyecto cinematográfico nacional y las ausencias en diálogo.....                                       | 59 |
| Conclusiones .....   | 65 |
| Referencias.....   | 67 |
| Filmografía.....   | 70 |

---

### Tabla de figuras

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| <b>Figura 1</b> Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico..... | 39                                    |
| <b>Figura 2</b> Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico..... | 40                                    |
| <b>Figura 3</b> Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico..... | <b>Error! Bookmark not defined.</b> 6 |
| <b>Figura 4</b> Fotograma Archivo Fundación patrimonio Fílmico..... | 48                                    |
| <b>Figura 5</b> Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico..... | 52                                    |
| <b>Figura 6</b> Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico..... | 57                                    |

## Resumen

Esta investigación aborda el período silente del cine colombiano (1922-1928) a través de tres argumentales: La tragedia del silencio (1924), Alma provinciana (1925) y Bajo el cielo antioqueño (1926), y un corto documental realizado en el año 1930, titulado Expedición al Caquetá. Se trabaja a partir de estas obras, con el fin de hacer un análisis crítico acerca de las formas en que se representaron los cuerpos racializados en dichas producciones, recurriendo a una mirada interseccional para entender qué elementos atravesaron estas corporalidades en la constitución de sus imágenes e imaginarios y cómo éstas se vincularon al proyecto ideológico de la nación colombiana. Así mismo, pretendemos abordar sus apariciones y ausencias en cada una de las películas, a través de un análisis descriptivo, asumiendo que la empresa cinematográfica naciente representó el impulso de un proyecto modernizador en las principales regiones del país.

*Palabras clave:* Cine Colombiano, cuerpos, racialización, nación, representación, modernidad.

### **Abstract**

This research approaches the silent period of Colombian cinema (1922-1928) through three feature films, *La tragedia del silencio* (1924), *Alma provinciana* (1925) and *Bajo el cielo antioqueño* (1926); and a short documentary made in 1930, entitled *Expedición al Caquetá* (*Expedition to Caquetá*); with the purpose of making a critical analysis of the ways in which racialized bodies were represented in these productions, resorting to an intersectional look to understand what elements crossed these corporealities in the constitution of their images and imaginaries and how these were linked to the ideological project of the Colombian nation. Likewise, we intend to approach their appearances and absences in each of the films, through a descriptive analysis, assuming that the nascent film company represented the impulse of a modernizing project in the main regions of the country.

*Keywords:* Colombian cinema, bodies, racialization, nation, representation, modernity.



---

## Introducción

La idea de que el cine pueda constituir la base para un análisis sobre las formas en que unos cuerpos racializados han aparecido y desaparecido como figuras dispensables en unos ejercicios de representación visual, constituye en este relato la búsqueda en sí misma, que a través del método etnográfico propone y emprende una lectura analítica de tres producciones fílmicas que hacen parte de la edad silente del cine colombiano (1922-1928) y sobreviven al paso de los años, recuperados gracias a los esfuerzos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, un par de ellos en su totalidad y otros en formas fragmentadas de sus versiones originales. Estos cuerpos itinerantes son los cuerpos negros, que como lugares de la desnaturalización y la historicidad de la diferencia (Hall, 2010), subyacen a unas miradas que parecían homogéneas y representaron por largo tiempo la cualidad de lo “colombiano” entendido como identidad cultural, haciendo alarde de unos valores fundados sobre la base de un liberalismo económico naciente y un conservadurismo moral imperecedero. Aclarando en este punto que el término *negro* no se convierte en peyorativo o pretender ser eufemismo, por el contrario, nos devuelve a la discusión sobre el cuestionamiento de la mirada modernizante presente en este momento del cine, y este elemento de la raza supone el antagonismo y la intrusión en unas formas culturales como aquello impuro y excluido necesariamente para constituir una comunidad intelectual, cultural y política blanca, sin desconocer que tal elemento no revierte dichas condiciones, por el contrario posteriormente las explora y las articula a unos procesos en que una modernidad tambaleante en su ejercicio de auto representación se cierne sobre estos cuerpos<sup>1</sup>.

Si bien aquí se propone un relato que dialoga desde la mirada antropológica con un fragmento de la memoria audiovisual del país, es un acercamiento parcial de dicha relación y no pretende agotar las posibilidades de análisis que pueden estar inscritas en la misma o realizar de alguna manera una lectura formalista sobre las obras cinematográficas, sino que busca contribuir inicialmente a la apuesta por fortalecer la incursión de la antropología en su necesario diálogo con la mirada local del cine, un cine que le apuesta una fuerza y un crecimiento en sus formas estéticas

---

<sup>1</sup> De esta forma se deja claro que la elección del término negro para referirme a la comunidad étnica afrocolombiana no tiene que ver con el desconocimiento de unas formas y unas luchas políticas o una violencia histórica en los términos.

---

y narrativas pero que pierde adeptos en la carrera de la taquilla por el cada vez mayor consumo de material extranjero<sup>2</sup>; y por otra parte pretende hacer un aporte a la lectura –desde un enfoque étnico– de esos mismos productos locales como portadores de una experiencia histórica y sociológica que hacen parte y alimentan esta compleja identidad colombiana. Una identidad que despierta un interés en la formas de cimentar sus valores más poderosos y trascendentes –pues se configuran como elementos presentes en décadas de discursos políticos y mensajes elaborados expresamente para su divulgación en el extranjero– en el reconocimiento de la diferencia como principio de exclusión para tal construcción, transformando en el discurso y en el quehacer político las maneras de nombrar aquello que hace parte de tal ejercicio –y en oposición– sin reconocer verdaderamente sus aportes como comunidad intelectual o cultural, especialmente en relación con la figura étnica que habita la experiencia histórica del país como un sujeto que no se transforma en el tiempo y termina por conservar la esencialidad del buen salvaje o el buen negro, inocentes y sin pretensiones de poder o participación de la vida política.

Las preguntas que suceden a un análisis sobre el cine en Colombia en su etapa naciente fueron desde los lugares de enunciación del nuevo lenguaje visual, hasta los sujetos que miraba el objetivo y la voluntad de aquellos que habitaban dichos lugares; ¿a quiénes vio tal cine y por qué?, ¿bajo qué criterios se delimitó aquello filmable o en su defecto, digno de ficcionar? Y puede que no sea tan complicado de responder en estos momentos, por la evidencia de los relatos y sus pocas posibilidades en términos de extensión, pero no se debe dar por sentada una respuesta definitiva que calcule las intenciones de unas sociedades que apenas comenzaban a verse reflejadas en la pantalla y a integrar a sus nuevas miradas unas maneras de organizar el tiempo en torno a esas necesidades culturales que traerían a su vez la creación de espacios aptos en las ciudades para tal fenómeno emergente. Sin embargo, se creería que para la actualidad y con la vertiginosa carrera de las imágenes y su consumo, el espíritu del cine y su capacidad de recepción habrían llegado a todos los lugares del territorio en su forma infraestructural, pero en promedio, solo el 7% de la población colombiana tiene acceso al cine como recurso cultural y de consumo.

---

<sup>2</sup> Véase la sección de Cine en cifras presente en el sitio web [www.Proimágenescolombia.com](http://www.Proimágenescolombia.com) en donde se realiza un boletín semestral sobre el estado del cine colombiano frente a los fenómenos de concurrencia a las salas, producción, estrenos y participación de obras locales en escenarios internacionales. (Proimágenes Colombia s.f.)

---

Es entonces cuando comprender el cuerpo como una categoría central de análisis en la narrativa cinematográfica colombiana, nos permite pensar en cómo concibe y representa una sociedad a sus individuos, de qué forma se administra la mirada y qué sucesos la transforman, suponiendo de antemano que existe un ejercicio de mitigación de los cuerpos para inscribirlos en un espacio como el cine, quizá en búsquedas homogeneizadoras de la mirada y sus usos. Inquiriendo en qué procesos de materialización son necesarios para que los cuerpos alcancen la categoría de importancia suficiente para su visibilización, se piensa de forma inicial esta búsqueda, asumiendo también la incertidumbre de si el ejercicio cinematográfico colombiano tiene la capacidad de producir cuerpos y a su vez subjetividades tan poderosas que se inscriban no solo como resultado de unas presiones socioculturales sino como referentes para la constitución de nuevos cuerpos en construcciones como las de la identidad nacional. Para esto, teniendo en cuenta qué existe como materialidad y de qué se sirve en términos de exclusión para constituirse como legítima. Por otra parte, el abordaje del cine en Colombia como ventana a estas comprensiones, encarna un nuevo lugar para el conocimiento, porque no solo introduce en las dinámicas de una sociedad formas de reunión y discusión diferentes sino que permite tener una experiencia histórica particular a través de cada filme, siendo este susceptible a su vez de exploraciones múltiples como aquellas de las nuevas herramientas de la modernidad y la colonialidad, instrumentalizando la mirada, fragmentándola e inscribiéndola en un universo particular.

Finalmente, la estructura del presente texto, si bien no obedece un orden cronológico en el abordaje de los títulos cinematográficos, tratará de diseminar la atención en algunos que por su extensión ofrecen a este análisis herramientas suficientes para poder sentar una postura, permitiendo en algunos casos la integración de otros que no han contado con la suerte de sobrevivir al paso del tiempo y de los que se conserva menos material. Aunque este análisis aborda las producciones que hacen parte de la edad dorada del cine en Colombia, voy a retomar un corto material documental grabado entre 1930 y 1931 por César Uribe Piedrahita en una excursión al Caquetá, titulado precisamente *Expedición al Caquetá*. De igual forma el texto está habitado por unas categorías centrales de análisis y me permito expresar desde qué autor serán enunciadas – y desarrolladas en su momento –; la categoría de cuerpo será retomada desde el trabajo argumental de Judith Butler en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*; la representación como elemento simbólico y político tiene lugar gracias las propuestas de Stuart Hall en *Sin Garantías. Trayectorias y Problemáticas en Estudios Culturales*; y Ella Shohat y

Robert Stam en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, igualmente estos autores me permiten abordar la categoría de lo negro y su relación inmediatamente anterior; por último, el elemento Cine, sin ser únicamente enunciado desde su expresión audiovisual, fue abordado aquí desde los aportes que autores como Juana Suárez, Pedro Adrián Zuluaga, Nazly López, Simón Puerta Domínguez y la orientación al respecto de Rito Alberto Torres, sin desconocer que el índice de autores y textos se extiende algo más y las menciones no privilegian la capacidad de aporte al desarrollo del análisis. Para finalizar, en el último capítulo se elabora un breve diálogo entre las cintas que serán abordadas individualmente, privilegiando lo que las obras constituyen en términos de la representación en esa empresa temprana cinematográfica colombiana y retomando esa función de los cuerpos racializados que ocupan los lugares de lo históricamente excluido y negado.

## 1 El cine silente colombiano, una empresa accidentada: la aurora de una ficción blanqueada

“No se trata de un arcaizante apego al pasado, sino de una reactivación del pasado para propiciar su propia superación.” (Césaire, 2006)

Acercarse a la historia de una nación como la colombiana a través de sus imágenes, es acercarse a la producción histórica de una mirada y la puesta en escena de una sociedad que se ve a sí misma en un acto de reiteración o confirmación de su identidad. Las imágenes provenientes del cine han sido la ventana por la cual es posible ver escenificada una idea de nación en la que confluyen valores culturales, sociales, económicos y políticos que narran una sociedad blanca y moderna -o por lo menos para la etapa silente del cine colombiano esta condición es latente-, en la que se inscriben unos cuerpos que responden a las regulaciones de esta mirada y que encarnan en el primer plano los ideales de esa representación.

No puede pensarse la historia de una nación sin pensar en la historia de su cine y sus efectos en la sociedad (Zuluaga, 2011), en la forma en que la reproducción e internalización de sus discursos aportan a la construcción y reformulación de unas identidades colectivas, que muchas veces parecen fijas en el tiempo, pero que están movilizadas y alimentadas precisamente por los cambios y las convulsiones de su época, y que marcan a su vez unas búsquedas y unas necesidades culturales que van a verse reflejadas en su cine. Tal como lo expresan Shohat y Stam (2002), “los modelos narrativos del cine no son simplemente microcosmos que reflejan los procesos históricos; son también coordenadas de experiencias a través de las cuales la historia puede ser escrita y la identidad nacional figurada.” (p. 118). Bajo esta naturaleza de puesta en escena, el cine tiene la capacidad de performar los valores o las aspiraciones de su época para construir narraciones colectivas hacia los rumbos que, se espera, tome una nación como proyecto hegemónico. Un ejemplo de esto va a verse plasmado en el filme *Bajo el cielo antioqueño*, que aboga por un proyecto progresista y modernizador liderado por las clases altas de la región, pero esto será retomado detenidamente más adelante.

Así pues, “las ficciones filmicas van a poner en juego ideas reales no solo sobre el espacio y tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales” (Shohat y Stam, 2002, p.186), constituyendo lugares en los que es posible comprender la nación como un espacio de comunión para aquellos cuerpos que “importan”, que tienen cabida en sus ideales y que además tienen la

---

potestad para narrar y representar a esos *otros* que no “pueden hacerlo por sí mismos” (Shohat y Stam, 2002, p.191). En este punto preciso, no podemos olvidar que “el hecho de que las películas solo sean representaciones no impide que tengan efectos reales en el mundo” (Shohat y Stam, 2002, p.186). Pues, como lo plantea Siegfried Kracauer, (1985), el cine representa unos intentos colectivos por narrar los fragmentos de una historia más amplia, por más que se perciban a la postre como ejercicios individuales.

Nos ocupamos en esta oportunidad de esos cuerpos ausentes en una cinematografía naciente, de aquellos que fueron narrados como “otros” por una mirada hegemónica, puntualmente, aquellos cuerpos racializados, negros y excluidos, utilizados para performar, representar y transmitir un ideal de blanquitud en las cintas. Siendo así, nos permitimos retomar tres películas estelares de esta época silente colombiana y un corto documental de finales de la década, de los que sólo dos de los tres argumentales se conservan casi en su totalidad: *Bajo el cielo antioqueño*, dirigida por Arturo Acevedo Vallarino y *Alma provinciana* dirigida por Félix Joaquín Rodríguez. El tercero, del que sólo se conservan 26 minutos, se titula *La tragedia del silencio*, dirigida también por Arturo Acevedo Vallarino. El corto documental, por su parte, es *Expedición al Caquetá*, realizado por César Uribe Piedrahita, y tiene una duración de 7 minutos.

Sujetos a esta escasez de material fílmico y restringiendo la mirada a apenas ocho años de producción de argumentales que configuran la edad silente del cine nacional, abordamos esta época por tratarse inicialmente de un esbozo en la consolidación de una industria cinematográfica en el país, y por constituir el inicio de una experiencia masiva de representación social a través de los medios audiovisuales, resaltando el valor que le da la politóloga e investigadora Nazly Maryith López en su ensayo *Miradas esquivas a una nación fragmentada* (2006), al período silente del cine nacional, cuando sostiene 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 constituyó una idea de nación colombiana que trasciende las fragmentaciones de ese fruto para reflejar en las interrelaciones constituidas cotidianamente (prácticas sociales y culturales) un referente identitario y cohesivo en torno al cual el tejido y la organización social del Estado han sido posibles. (p. 22)

---

En este primer cine, es latente la persistencia de tópicos propios de esa transición del siglo XIX al XX, que acentúan las discusiones alrededor de la diferencia y su importancia para el establecimiento de la identidad nacional y sus límites sociales, económicos y culturales en el panorama colombiano. Como lo expresa Juana Suárez en su ensayo iniciático del libro *Cinembargo Colombia* (2009), este momento del cine es especialmente interesante porque es posible identificar en él “los elementos que continúan discursos asociados con el siglo XIX, en particular, el paradigma civilización y barbarie, el lugar del *otro* y la escisión entre campo y ciudad que se hacen evidentes en nuestro primer cine y su incidencia en la construcción de un cine nacional” (p. 28). Es en estos elementos que situamos el cuerpo racializado, puesto en escena en unos discursos que abordan la diferencia y la identidad desde la distancia que implica el establecimiento de un ideal modernizador y blanco.

Por otra parte, situar la llegada del cinematógrafo a Colombia es una tarea que se mueve entre la veracidad de los hechos históricos y las cuotas de leyenda, como lo afirma Hernando Salcedo Silva en sus *Crónicas del cine colombiano* (1981). Las primeras, por ubicar las proyecciones iniciales en el territorio colombiano unos meses después del 14 de abril en 1897 en el teatro Peralta de Bucaramanga, y las segundas, por sostener que camarógrafos itinerantes de la casa Lumière hicieron sus primeras grabaciones de las costas de la Guaira en Venezuela y en gran parte del territorio que comprendía dicha zona costera suramericana, entre 1898 y 1899 (Salcedo, 1981). En estas cuotas históricas se encuentra también la novedad que registra la primera filmación realizada propiamente en el territorio, durante el año 1899 en la ciudad de Cali<sup>3</sup>, uniendo la historia del país a la historia de las imágenes en movimiento y a la del creciente fenómeno cinematográfico. Sin embargo, la exhibición y producción de argumentales locales tuvo que esperar algo más de una década, ya que los inicios del siglo estuvieron habitados mayormente por las formas carnales del invento, por las proyecciones de material extranjero con que se inauguraron los teatros más importantes de la época, como el Olympia en 1912 y por el acompañamiento de otras formas

---

<sup>3</sup> Salcedo silva, en sus crónicas del cine colombiano aborda este primer hecho de la historia desde la duda que dejan los materiales escritos que ofrece la primera década del país, pues no se conoce ciertamente la naturaleza de tal grabación inicial que puso a Colombia entre los primeros países de Latinoamérica en donde la experiencia del cine tuvo lugar.

---

escénicas<sup>4</sup>. A esto se suman los usos iniciales del cinematógrafo, que fueron sobre todo documentales, que a modo de retrato se ocupaban de hechos políticos y culturales que tenían lugar en las principales ciudades del país.

Este hecho histórico se dio a finales del siglo XIX poco tiempo después de las primeras proyecciones del invento en Francia con las ya conocidas *vistas* de los hermanos *Lumière*, entre las peripecias de una época inmersa en cambios estructurales bien sabidos, como los procesos de industrialización y modernización de las urbes, la migración de los campos a las ciudades y el final de la Guerra de los Mil Días, cuyas repercusiones llevaron a Colombia a su mayor inflación durante 1901, producto del financiamiento y las inversiones del Estado en ese conflicto. El fenómeno queda muy bien expresado en palabras de Juana Suárez (2009):

La llegada del cine a Colombia se dio bajo circunstancias similares a otros países latinoamericanos. Como tal, el cine llegó de la mano de la modernización y del período de industrialización; no se concibió necesariamente como un medio de desarrollo artístico sino como un posible negocio. A diferencia del desarrollo de las industrias cinematográficas en otros países, la cadena de guerras civiles en Colombia—en particular la Guerra de los Mil Días a comienzos del siglo XX—atajó relativamente el interés que pudo haber existido por desarrollar la producción fílmica. Al igual que en otras geografías latinoamericanas (así como en Europa y Estados Unidos), la escasez de material sobreviviente hace difícil la aproximación a esos años. (p. 27)

Bajo el lente de estos cambios, procesos como la colonización de los campos y la modernización de las ciudades son especialmente interesantes, por cómo se refuerzan unos discursos de lo nacional como idea aglutinante, en donde formas artísticas como el cine, marcan una pauta para la definición de los “nuevos modos de vida” del sujeto inscrito en estos esfuerzos

---

<sup>4</sup> Bien lo expone Salcedo Silva en sus crónicas del cine colombiano: “porque es más que posible que entre 1897 y 1900 las capitales de los departamentos y ciudades principales conocieron el cine en su función de espectáculo de feria, de simple curiosidad, mezclado entre las variedades “vivas” de las compañías españolas o nacionales de operetas, zarzuelas y precisamente de “variedades” que reforzaban sus atractivos escénicos con “vistas” cinematográficas” (p.11). Además, existen registros en las crónicas y gacetas que dan cuenta de personajes que concurrían a las proyecciones fílmicas de los grandes salones como el Olympia, quienes estaban más interesados en la música que acompañaba las imágenes que en estas mismas.



---

homogeneizantes de la sociedad moderna. Y, si bien “así como en el cine se refleja una época, la idea de lo nacional también pervive en la creación artística de un país.” (López, p. 19). Por esto, las formas artísticas que tienen lugar en una región pueden constituir campos de significado para la comprensión de hechos sociales y políticos presentes en su historia. Como lo sostienen Ella Shohat y Robert Stam en su libro *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación* (2002), cuando abordan, en primer lugar, un aspecto de la naturaleza social del arte y su dimensión histórica, en la cual un elemento no es posible sin la relación con el otro, expresando tal premisa desde los aportes de Mijaíl Bajtín:

De hecho para Bajtín el arte es indudablemente social, no porque represente lo real sino porque constituye una “expresión” situada históricamente, un conjunto de signos que dirigen uno o varios sujetos constituidos socialmente a otros sujetos constituidos socialmente, y todos ellos están profundamente inmersos en circunstancias históricas y en contingencia social. (p. 188)

Y, en segundo lugar, abordan la idea de la representación artística en relación con la conciencia histórica, en la medida en que ambas no se refieren a una “realidad” concreta sino a su construcción sociológica, en donde dialogan con los discursos y los lenguajes que ordenan ese mundo. Es en este sentido, que el sentimiento por lo nacional también se convierte en texto sociológico, en donde el cine, en su ejercicio de representación, viene a evocar, consolidar y reproducir los valores de esta idea de lo nacional, reconociendo entonces que, “la nación, por supuesto, no es una persona con deseos, sino una unidad de ficción impuesta en un conjunto de individuos, aunque las historias nacionales se presentan como si expusieran una forma acentuada de la continuidad del sujeto” (Shohat y Stam, 2002)

Reconociendo, entonces, que es en esta perpetuidad de los sujetos que plantean Shohat y Stam (2002), en la que nace y se consolida la comunidad imaginada<sup>5</sup>, de naturaleza supuestamente horizontal, que los vincula por medio de abstracciones de esta idea de lo nacional, expresada en un universo simbólico particular. Universo que concibe inicialmente un territorio con unas fronteras

---

<sup>5</sup> Esta es una mirada propia de la lectura de Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas*, en donde indaga por el fenómeno nacionalista, sus orígenes y su prevalencia en las sociedades modernas y capitalistas.

---

prescritas, bajo la imagen del Estado como un límite para la diferenciación de otras naciones, y que se encuentra inscrito a su vez en unas narraciones (que son alegorías de un sentimentalismo de libertad y soberanía) contadas casi siempre en una lengua proveniente de dinámicas e historias de poder colonial<sup>6</sup>. Y, que también reúne de forma paternalista a los individuos que ocupan estos territorios bajo la imagen de hijos y ciudadanos, estos últimos, en su estatus social y político como semejantes y sometidos a unas fuerzas discursivas específicas. Fuerzas que crean unos cuerpos ocupantes de esta “realidad” nacional, que será posteriormente representada y reproducida por diversas formas del arte (como el cine) o por las políticas estatales.

En este punto, es necesario comenzar por la delimitación de lo que la conciencia nacional supone, para situarla en las peripecias de un discurso cinematográfico que en los años veinte apenas daba indicios de una construcción más compleja como forma artística y no solo como oportunidad de industria o negocio, en donde van a estar representados los cuerpos y en estos, vertidos los valores de tal comunidad imaginada.

Entonces, hablar de lo que es una nación o una identidad nacional en un contexto como el colombiano de esa época, es hablar de un proyecto en ciernes, habitado por unas comunidades centralizadas, de unos impulsos urbanizadores y expansionistas, y de esas *otras* comunidades que se encuentran incluso al margen de la misma idea del Estado, a donde este todavía no ha llegado<sup>7</sup> y hacen parte de esta constitución, únicamente para delimitar las fronteras de un territorio. Por esto, el proyecto de la colombianidad, como lo expresan autoras como Juana Suárez y Nazly López, es todavía joven en el cine de los veinte como para asumir que la construcción de dicha identidad estaba clara o dejaba ver ya unos caminos discursivos que llevarían a una conciencia nacional sólida, pues es necesario tener en cuenta que esta “supone la adquisición de una memoria que funciona como lenguaje portador y productor de sentido” (López, 2006, p. 15), y para tal momento, la conciencia sobre esta memoria y esta narración colectiva apenas se propagaba como proyecto común. Sin embargo, es posible hablar de la representación en estos albores del cine, por cómo

---

<sup>6</sup> Como en el caso de América Latina, que recibe su nombre y sus lenguas con los procesos coloniales, y en donde otros códigos y sistemas de significación quedan relegados y pasan a hacer parte de una idea de diversidad cultural que alimenta esta formación más amplia de los Estados-nación.

<sup>7</sup> Un ejemplo de esto es el cortometraje *Expedición al Caquetá* dirigido por Piedrahita en el año 1930, en donde son retratadas comunidades indígenas y sus territorios en el sur del país bajo la forma de expediciones, pero es latente un gesto colonial en las formas de mostrar, pues estos materiales fueron llevados al interior del país por los creadores.

---

estas primeras miradas ya se encontraban situadas en un fragmento de la sociedad y el monopolio de su producción estaba en manos de unos pocos sectores privilegiados de la misma, pues como lo propone el antropólogo Simón Puerta Domínguez en su libro, *Cine y nación* (2015), “es necesario hablar desde el potencial del entonces naciente fenómeno cinematográfico en la consolidación y sedimentación de una identidad nacional” (p. 37). Y así como es posible ver reflejada esta identidad en el cine, también es posible ver que parte fundamental de esta construcción radica en los intentos por elaborar “una imagen positiva de país” para ser mostrada en el exterior (Suárez, 2009) , en donde “esta conciencia nacional, vista generalmente como una precondition de la nación -es decir, la creencia que comparten individuos dispares sobre orígenes comunes, estatus, situación y aspiraciones- se convierte en ficciones cinematográficas enlazadas a grandes rasgos” (Shohat y Stam, 2002, p. 117). Asimismo, (Suárez, 2009) reconoce en este texto cinematográfico ese potencial representativo y su lugar en la construcción de alteridades en la mirada local, expresando lo siguiente:

Como documento artístico visual, el cine contiene una serie de posturas ideológicas que funcionan como un espejo donde se ve el reflejo de lo que se considera “identidad nacional” y “construcción del otro” como un resultado cabal o distorsionado. El concepto básico de lo nacional se hace problemático por su capacidad de incluir y excluir/realzar y avasallar identidades. (p. 23)

Por ende, la representación de lo nacional nos lleva a lo que menciona la autora como la construcción de los otros o de eso “otro” que marca el punto de partida para el establecimiento de la diferencia, y al tratarse de elementos abstractos o simbólicos, los cuerpos se ven implicados y se convierten en los medios por los que estos discursos van a tomar su materialidad (Belting, 2007) para ser los que habiten las narraciones cinematográficas, resaltando unas corporalidades que importan (Butler, 2002) y van a ser retratadas en estos textos visuales, dejando por un lado en la márgenes a quienes se alejen de tal ideal y por otro reafirmando los valores performados por los cuerpos inscritos en el mismo. En este sentido, Shohat y Stam (2002) hacen un aporte interesante al fenómeno de la representación como un hecho teatral que nos sirve de punto de partida para la comprensión del concepto de *performance* propuesto por la filósofa Judith Butler (2002), que más adelante abordaremos en relación con los cuerpos inscritos en estas películas, sosteniendo que:

---

La representación es también teatral y en muchas lenguas “representar” incluye un segundo significado de “actuar ” o “desempeñar un papel”. Se considera que las artes miméticas y narrativas, en la medida en que representan valores y actitudes (carácter) y ethos (pueblos) son representativas no solo de la figura humana sino también de la visión antropomórfica. (Shohat y Stam, 2002, p.191)

En este punto los autores nos ofrecen una idea poderosa, la de que la representación no solo recrea en medio del acto performativo un cuerpo específico cargado simbólicamente de significado, sino que también lo crea, es decir, que dispone de la materialidad para crear una concepción de la corporalidad que es en gran medida lo que hace el cine, crear cuerpos, construirlos a partir de su propia fragmentación. Creación que con el paso del tiempo y con las técnicas cinematográficas y sus desarrollos se hicieron más evidentes. De esta manera, en las primeras películas, la cámara se sitúa en un punto estático, y lo que veíamos era un cuadro más similar a la experiencia traída del teatro, mientras que, conforme avanzan las tecnologías, las técnicas y se consolida un lenguaje del cine, aparecen los planos que van a fragmentar esta condición corporal para crear universos de significado distintos en que un primer plano o un plano detalle nos hablan de la destrucción del cuerpo para la creación de un nuevas formas discursivas en la narración audiovisual<sup>8</sup>.

En este sentido y a pesar de que los primeros intentos en el cine local, tanto el colombiano como el latinoamericano, nacieron del deseo de llevar a la imagen relatos literarios insignes de su época, el límite del texto escrito fue claramente establecido, pues los ejercicios de representación ahora tenían un soporte visual y su impacto en las masas fue evidente. Por esto, el cine se convirtió en la herramienta favorita de los establecimientos del poder para difundir sus ideas y aspiraciones<sup>9</sup>,

---

<sup>8</sup> Y hoy el lenguaje cinematográfico está lleno de estas formas de hablar desde el cuerpo, un ejemplo valioso de esta fragmentación es el filme húngaro *El hijo de Saúl* (2015) del director *László Nemes*, una película narrada en planos muy cerrados, casi primeros o primerísimos planos, que tiene lugar en el campo de concentración de Auschwitz y obliga al espectador a “acompañar” al personaje durante su drama, generando a través de esta elección de los planos y en ellos la fragmentación del cuerpo, una sensación de ser un observador obsesivo pero limitado.

<sup>9</sup> Esta cualidad propagandística acompañó y sirvió popularmente a regímenes como el nacionalsocialista en Alemania o el fascismo en Italia, estos como ejemplos de que el cine como herramienta para la difusión ideológica se hizo indispensable para la consolidación de las nuevas identidades nacionales durante el siglo XX.

---

en donde, al igual que en la historia oficial, todos los miembros de la nación avanzan hacia un mismo fin. De esta forma de narrar el tiempo cinematográfico Shohat y Stam (2002) expresan lo siguiente:

Del mismo modo que las ficciones literarias nacionalistas inscriben en multitud de acontecimientos el concepto de un destino comprensible, lineal, así las películas arreglan acontecimientos y acciones en una narrativa temporal que se mueve hacia una conclusión, dando forma de este modo a la forma de pensar el tiempo histórico y la historia nacional. (p. 118)

Pero de esta forma de narrar la nación y representar sus valores a través de los sujetos es preciso hacer un énfasis, “pues en otro nivel la representación es también política, ya que el dominio político no es normalmente directo sino representativo” (Shohat y Stam, 2002). Por esto, las alegorías a la nación son a su vez directrices de lo que se espera sea el colectivo como comunidad homogénea inscrita en unas dinámicas modernizantes y avasalladoras de la diferencia. Aunque no es necesario, como en el caso de los regímenes totalitarios como el fascista o el nazi, que exista una naturaleza coercitiva en los circuitos de producción cinematográfica para que se produzcan cintas que hablen de un sentimiento nacionalista o vinculen a la masa a ese proyecto de comunidad imaginada, pues las formas de estos proyectos ideológicos suelen ser sutiles o por lo menos naturalizadas bajo la concepción de que lo que somos como sociedad que es un algo inmutable y ha permanecido allí desde siempre. Así sucede, por ejemplo, con una de las películas más polémicas de la historia del cine estadounidense, *El nacimiento de una nación* (1915) dirigida por D. W. Griffith, en donde es posible encontrar los rezagos de un colonialismo apabullante y objetivamente violento. Siguiendo lo que dicen Shohat y Stam (2002) acerca del filme:

Ningún fervor deconstruccionista debería empujarnos a abandonar nuestro derecho a encontrar ciertas películas sociológicamente falsas o ideológicamente perniciosas, a ver *The birth of a nation* por ejemplo como una película objetivamente racista, ... Como ha dicho Stuart Hall, reconocer la inevitabilidad y la inexorabilidad de la representación no significa que no haya “nada en juego”. (p. 186)

---

En estos casos, es posible comprender que los costos de las identidades los pagan aquellos que quedan por fuera de las narraciones o que en su naturaleza antagónica refuerzan los valores que crean esos cuerpos que sí importan para la historia de una nación. Y es aquí donde se sitúa nuestra necesidad de ver este cine naciente, porque retrata lo que ya sucedía en la Colombia de finales del siglo XIX e inicios del XX, una pujante carrera por la modernización y la industrialización de los territorios centralizados, en detrimento de las zonas marginales del país y de los cuerpos que las habitan, que pasarían a ser también periféricos en las nuevas ciudades, producidos ahora por la desigualdad social<sup>10</sup> que resultó de las migraciones de los campos a las ciudades.

Pese a que estos panoramas son los que están presentes en los filmes de la época y, reconocemos en ellos rasgos que nos permiten la comprensión de los efectos sociales de la modernidad en las formas de experimentar tanto el arte como la constitución de este sentimiento de lo nacional, en esta oportunidad nos interesa el blanqueamiento de la identidad nacional que junto al borramiento del otro racializado, fueron germen de unas políticas de exclusión posteriores que impiden la participación de estos cuerpos en las prácticas representativas del país y que, como consecuencia, tuvieron que esperar más de medio siglo para aparecer como cuerpos relevantes en los diálogos políticos, sociales y culturales de la vida nacional y que hoy todavía luchan por una reestructuración de la mirada crítica frente a esa categoría de importancia que recae sobre las comunidades que habitan.

---

<sup>10</sup> Siendo este apenas uno de los elementos que atraviesan la producción de estos cuerpos y su representación en los medios audiovisuales.

---

## 2 El cine de los veinte como una experiencia de orden colonial, sobre los regímenes de representación, el cuerpo y la raza.

¿Cómo representamos gentes y lugares que son significativamente diferentes de nosotros? ¿Por qué la “diferencia” es un tema tan apremiante, un área tan discutida de la representación? ¿Cuál es la fascinación secreta de la “otredad” y por qué la representación popular es atraída hacia ella? ¿Cuáles son las formas típicas y las prácticas de representación que se utilizan para representar la “diferencia” en la cultura popular actual y de dónde vinieron estas formas y estereotipos populares? (Hall, 2010)

Hablar en este momento de unos ejercicios de representación de las comunidades racializadas en América Latina a través del cine, es tal vez hablar de todo un entramado de historias y procesos de identidad experimentadas localmente por las regiones, en donde la exclusión y las ausencias han marcado la pauta para entender cómo éstas se han visto a sí mismas, cómo han construido su imagen para ser vista en el exterior y cómo este discurso cinematográfico ha determinado muchas veces la imagen de un sujeto homogeneizado y blanqueado, constituido por una serie de elementos que apelan a su modernidad y nos remiten a su medida moral, estética, política y cultural, en medio de un contexto inestable, cambiante y profundamente desigual.

Por esto una fracción de ese extenso entramado nos ocupa en esta oportunidad, abordando la reflexión sobre una etapa joven del cine colombiano de cara a las representaciones de los cuerpos negros, para comprender cómo estos últimos se integraron a los discursos de una empresa entonces naciente, cuyas luces parecían apuntar a la contemplación y celebración de la modernidad en sus albores, y cómo esas narrativas contribuyeron a procesos de sedimentación social para la creación de imágenes e imaginarios de ese otro racializado en el marco de una “identidad colombiana”. Entendiendo que esta categoría de lo *negro* lejos de estar marcada por el sentimiento de exclusión, se localiza en el reconocimiento de lo que es la *negritud* y es desde la voz de Aimé Césaire (2007) que interiorizamos, tanto para el diálogo académico, como para el posicionamiento político, lo negro como condición histórica, material y también poética, que incrusta el cuerpo en las elaboraciones de la memoria y los tejidos colectivos, que da nombre a experiencias compartidas y caminos labrados desde el dolor, la lucha, la resistencia, la rebelión y la transformación del ser

---

negro, que devuelve ese cuerpo racializado al entramado de la historia y su papel en esta. Que ha sido sumergido por los relatos de la falsa idolatría colonial, pero que permanece en las raíces de la memoria colectiva de los pueblos colonizados. A ese cuerpo negro nos referimos en esta oportunidad, pese a que debamos remitirnos a la definición de lo blanco y lo moderno para comprender su naturaleza y las formas de su representación en los siguientes filmes. De hecho, Césaire (2007) sostiene que:

La negritud no pertenece esencialmente al orden biológico. Evidentemente, más allá de lo biológico inmediato, la negritud hace referencia a algo más profundo, y más exactamente a una suma de experiencias vividas que han terminado por definir y caracterizar una de las formas de lo humano destinada a lo que la historia le ha reservado: es una de las formas históricas de la condición impuesta al hombre. (p. 160).

Pero como lo menciona el autor, la negritud no pertenece al orden de lo pasivo, ni se limita a experimentar los devenires de la historia, pues posee también agencia, aunque se le imponga la ausencia en los relatos, es rechazo ante la exclusión y se manifiesta desde el antagonismo y el borramiento, haciéndose presente en los entramados de un panorama que se alza como blanco y superior. Y es de esta aparición forzosa<sup>11</sup> que nos interesa hablar, de esa forma en que van emergiendo y brotando los cuerpos negros en las miradas blancas que constituyen las películas de esta franja histórica.

Ahora bien, de la mano del teórico cultural jamaicano Stuart Hall<sup>12</sup>, es que decido situarme en el fenómeno de la identidad, para emprender el tejido y la comprensión de los siguientes discursos sobre los regímenes de representación y la racialización de los cuerpos que habitan las producciones audiovisuales. Ya que esta apuesta nos remite a una base supuestamente sólida de esas comunidades imaginadas, que fijan y perpetúan unos valores colectivos, en donde esa diferenciación del “resto” tiene sentido en primer lugar posicionando a los sujetos como seres

---

<sup>11</sup> Este es un guiño al término: “desaparición forzada”, figura discursiva y material en el marco de la historia del conflicto armado en Colombia y que ha sido parte de la violencia estructural de un estado contra los cuerpos, borrándolos de la vida física y de las memorias colectivas de los pueblos asesinados.

<sup>12</sup> Stuart Hall nació en Kingston, capital de Jamaica en 1932, pero se radicó en Londres, ciudad en la que vivió desde sus 19 años y donde desarrolló gran parte de su apuesta teórica como una de las voces más valiosas de los Estudios Culturales, hasta su fallecimiento en 2014.



---

sociales más profundos e históricamente “auténticos”, vinculados por unas experiencias en sí mismas trascendentes que han forjado su carácter y sus formas de habitar los territorios (Hall, 2010), encontrando en esa mismidad el camino para anclar el pasado a las prácticas significativas del presente, dando continuidad y movilidad a los cuerpos y sus contextos. Frente al cuestionamiento de las identidades, Hall (2010) hace énfasis en el reconocimiento de su relación íntima con el tiempo como categoría viva, en donde ambos se movilizan y transforman, pese a la aparente perpetuidad de su naturaleza:

La lógica del discurso de la identidad asume un sujeto fijo; es decir, hemos asumido que hay algo que podemos llamar nuestra identidad lo cual, en un mundo rápidamente cambiante, tiene la gran ventaja de aún permanecer. Las identidades son una clase de garantía de que el mundo no se deshace tan velozmente como a veces parece. Son una especie de punto fijo del pensamiento y del ser, un fundamento de la acción, un punto aún existente en el mundo cambiante. (p. 339)

Así como la identidad está habitada y sostenida por una naturaleza de certidumbre, el cine también es percibido a la postre como un entramado de posibles verdades, de premisas que dan cuenta de la “realidad” de una época, como un lugar en donde la representación de los eventos y cuerpos está sujeta y toma forma bajo unas condiciones que en parte “son el reflejo de los propios procesos de producción y de procesos sociales más grandes” (Shohat y Stam, 2002, p. 195) que dan luz a las películas, ligados también a los circuitos de circulación y las audiencias, que pese a ser reducidas están habituadas a miradas traídas desde el extranjero y por ende muestran un discurso inevitablemente eurocentrado, cuya grandeza esperan ver reflejada en las producciones locales y que toman justamente de estas su alimento estético y argumental inicial. Además, las películas en este momento se encuentran pensadas, por una parte, para obtener la aprobación de dichos públicos nacientes y en formación, y por otra, para reafirmar en cierta medida la formación de esta identidad de la que venimos hablando y en la que no es posible omitir valores contrarios a los de la blanquitud moderna en ciernes. Homogeneizando entonces en este proceso, las identidades culturales subyacentes y locales para integrarlas a esa “diversidad” que a finales del siglo XX fungirá como uno de los logros del mosaico pluriétnico y multicultural que será la nación colombiana, o al menos esa que será enviada al exterior en un esfuerzo empresarial y de marketing

---

como forma de publicitar el país y su potencial en la industria turística global. Recogiendo en estas empresas publicitarias, una serie de valores y características, propias de las identidades culturales que ya son invisibilizadas y marginadas, para ponerlas al servicio de esas posturas liberales que, “finalmente invocan una diversidad amable que aparece en los folletos de las universidades ... planteando el ideal del “daltonismo racial”, estos prefieren metáforas que evoquen un pluralismo inocuo: metáforas de artesanía como “hermoso mosaico” o culinarias como la “experiencia smorgasbord” (Shohat y Stam, 2001, p. 235).

En este sentido podemos decir que, así como sucede a nivel local con las identidades culturales, sucede en una escala más amplia con las identidades nacionales, en donde la nación y todas las identidades asociadas a esta parecen haber sido reabsorbidas en comunidades más grandes que sobrepasan y que interconectan identidades nacionales (Hall, 2010), es el caso de Latinoamérica, que se concibe como un territorio unitario en imaginarios globales, que es representado en narrativas cinematográficas y artísticas de esta forma homogénea y estereotipada, prescindiendo de las identidades locales que a la larga no tienen conexiones culturales significativas y que en muchos casos sólo están vinculadas por la experiencia de la colonización europea que dio nacimiento a las naciones y a las forma del poder asentadas y reproducidas en este territorio y el Caribe.

Sin embargo, como lo sostienen Shohat y Stam (2002) “hemos visto que en el nivel cultural las cuestiones de raza y etnicidad están omnipresentes, pero que a nivel cinematográfico a menudo han estado sumergidas” (p. 238), al servicio de la elaboración de narrativas en donde todos los cuerpos son en apariencia “iguales” o esperan serlo en algún punto de la historia y sus propósitos, pero que oculta o convierte en antagónica la presencia de cuerpos negros e indígenas y que da un lugar ambiguo a otros a través de un ejercicio de caricaturización, como el caso de la imagen del campesinado o esa clase obrera ruralizada que da un toque de folclor a las historias, sin dejar de reafirmar la distancia entre la clase media alta y su marco de “costumbres” superiores y ciertamente civilizadas.

Pero volviendo al entramado de la identidad, entendemos que no es posible concebir ésta como algo terminado y que en el camino de su conformación existen distintos elementos que parecieran alejarnos del papel de los discursos cinematográficos como lugares en donde se sedimentan unos elementos que sirven a su constitución, pero consideramos que sin la mención de algo como el hecho, de que para distintos lenguajes cinematográficos lo latino como identidad

---

cultural es un estereotipo sólido y que está plagado de valores de representación negativos, que poco o nada tienen que ver con las múltiples realidades que habitan América Latina y el Caribe, que son producto de una tradición discursiva puramente eurocéntrica y colonial, en donde la categoría de identidad es fácilmente equiparable a la del estereotipo, es decir que carece como proceso, de unas formas de movilidad e historicidad y que es fijada en el tiempo y en los cuerpos como una marca de hierro en la piel. Para comprender esta naturaleza móvil de la identidad y su profunda distancia del estereotipo, volvemos a Hall (2010) cuando sostiene que:

La identidad cultural es un asunto de “llegar a ser” así como de “ser”. Pertenece tanto al futuro como al pasado. No es algo que ya exista, trascendiendo el lugar, el tiempo, la historia y la cultura. Las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia. Pero como todo lo que es histórico, estas identidades están sometidas a constantes transformaciones. Lejos de estar eternamente fijas en un pasado esencial, se hallan sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder. Lejos de estar basadas en la mera “recuperación” del pasado que aguarda a ser encontrado, y que cuando se encuentre asegurará nuestro sentido de nosotros mismos en la eternidad, las identidades son los nombres que les damos a las diferentes formas en las que estamos posicionados, y dentro de las que nosotros mismos nos posicionamos, a través de las narrativas del pasado. (Hall, p. 351)

En este camino de la identidad como un fenómeno históricamente complejo y trascendente y en relación con nuestro lugar de análisis: el cine como medio masivo de comunicación, se configura también como medio dominante de producción ideológica, siendo el canal por el que se producen, reproducen y legitiman definiciones como las de raza<sup>13</sup> y clase. Como lo plantea Hall (2010) en su lectura:

---

<sup>13</sup> Si bien la categoría de “raza” tiene profundos y serios detractores, en esta oportunidad es necesario nombrarla para poder comprender sus efectos, entendiendo que la misma hace parte de un sistema de oposiciones binario propio de Occidente y de un acervo de prácticas colonialistas, que juega bajo el telón del biologicismo para legitimar sustratos sociales y culturales a la hora de definir a los individuos y su posición en la jerarquía social.

---

Lo que ellos “producen” es, precisamente, representaciones del mundo social, imágenes, descripciones, explicaciones y marcos para entender cómo es y cómo funciona de la manera como se dice y se muestra que funciona. Y, entre otros tipos de trabajo ideológico, los medios de comunicación crean para nosotros una definición de lo que es la raza, lo que implican las imágenes de raza y lo que se entiende por el “problema de la raza”. Es decir, ayudan a clasificar el mundo en términos de categorías raciales. (Hall, p.300 )

Estos medios de producción ideológica permiten a su vez poner en escena el imaginario de una sociedad como en un ejercicio de doble significación, desde la elaboración de unas formas de vida colectivas y su regulación, hasta la performatividad de las mismas en su cine. Para comprender esta segunda condición nos apoyamos en la filósofa posestructuralista Judith Butler quien en su trabajo: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (2002), propone que, las formas en que se organizan los sujetos en torno a sus sistemas socioculturales no poseen algún carácter orgánico que esencialice las normas bajo las que se comportan y relacionan los mismos, por el contrario, dichas elaboraciones son producto de prácticas acumulativas o reiterativas que se posicionan en un sistema de selección de aquello que le permite a las figuras del poder perpetuarse y producir subjetividades idóneas para este propósito, reproduciendo en la práctica aquellos cuerpos que se nombran en el discurso y generando, en casos como el del cine, una doble performatividad de los valores supuestamente inherentes a la condición humana con que se define dicha sociedad en un momento histórico.

Lo que nos devuelve sobre el propósito de nuestro análisis, como lugar de las representaciones y los deseos de una identidad que comienza a reconocerse en unos valores que sin ser homogéneos a todos los sujetos y sin responder a sus necesidades (sociales, económicas o culturales), se exaltan en el discurso visual penetrante del cine y sus efectos. Teniendo en cuenta que aquella empresa apenas incipiente en comparación al gigante estadounidense, entonces cabeza de la producción y exportación de la industria cinematográfica mundial tuvo su producción dorada durante la década de 1920, desde el 1922 hasta 1928, con películas con especiales acogidas por

---

parte de los espectadores habituados a unas miradas que venían desde el extranjero<sup>14</sup>, quienes reconocían que parte de lo que podrían ser como sociedad se hallaba presente en estas cintas.

En esta oportunidad no se busca hacer una enumeración de las escenas racistas que habitan las producciones cinematográficas del momento o, como lo menciona Hall (2010), destacar las formas de racismo palpables que se pueden apreciar en las mismas, sino comprender cómo por medio del “consenso social” se llega a la asimilación de unas miradas y unas imágenes de los cuerpos que hacen parte de una sociedad concreta, sostenida en cánones y discursos alrededor de la identidad, en este caso la colombiana, cuya existencia no depende de un principio impositivo o un ejercicio colectivo de conciencia acerca de lo que una sociedad imagina sobre sí misma y moldea constantemente, sino que se articula “con las disposiciones de clase, poder y autoridad dadas: con las instituciones de la sociedad establecidas” (Hall, p.162), alimentando entonces imágenes colectivas y relatos de orden aglutinante que van a permitir la narración de unas historias concretas y ejercicios de representación específicos.

Ahora bien, apuntar a una lectura de los cuerpos negros en el cine silente colombiano es tal vez apuntar a una historia de las ausencias, a una búsqueda de aquello negado y borrado de las formaciones sociales construidas en aquellas narrativas, en donde la existencia y representación de unos cuerpos solo es posible a expensas de la desaparición o desfiguración de *otros*. Por esto emprendemos este ejercicio de la mirada con el acercamiento a la idea de la corporalidad misma y su relación con las necesidades de un cine naciente que buscó idealizar más que consolidar una identidad.

Es precisamente esa mirada que dirige la sociedad sobre sí misma, la que interesa abordar, porque si bien es una suerte de autorretrato, no deja de ser un ejercicio de imaginación e idealización (Zuluaga, 2011), alimentado sobre todo por imágenes que llegan al país desde el exterior y son internalizadas y contextualizadas para la particularidad identitaria nacional (Puerta,

---

<sup>14</sup> Sin olvidar el caso de censura que atravesó el filme *El drama del 15 de octubre*, que narra el magnicidio “del General Rafael Uribe Uribe, periodista, ideólogo y jefe político liberal, defensor del llamado “socialismo de estado” que se distanciaba del Liberalismo Radical” (Suárez, p. 28), que marca en un principio los propósitos de una representación positiva y que consideró a grandes rasgos polémica y problemática la existencia de esa película pues como lo expresa Juana Suárez en *Cinembargo Colombia* (2009) “Este circuito que se forja entre representación del crimen y espectador resulta significativo para pensar cómo, desde su gestación, el cine colombiano ha estado marcado por la incidencia del apoyo o rechazo del público, aspecto crucial para la posibilidad del cine de consolidarse como industria.” (p. 29)

---

2015). Suponiendo que la empresa del cine y las transformaciones que aportó a los contextos urbanos de la época, produjeron a su vez la noción de públicos en función de dichas imágenes, habituando no solo a la reconciliación de la palabra escrita y la imagen en movimiento, sino formando en procesos de recepción y reconocimiento del valor de sus experiencias cotidianas para la posterior interpretación de lo que veían en la pantalla.

El tono melodramático de la mayoría de las producciones y su evidente interés por volver señoriales las formas estéticas de la vida expresada en ellas, nos ofrece inicialmente un atisbo de las búsquedas de aquel cine silente, pero los elementos que componen estas apariencias van más allá de una nostalgia por los matices clásicos de unas clases opulentas de inicios del siglo pasado, o la necesidad de equiparar sus experiencias a unos modelos de riqueza europeos. Pero antes de desarrollar una mirada situada sobre los procesos de significación y representación de los cuerpos en cada una de estas películas, es necesario abordar la naturaleza misma de estas categorías y la forma en la que el discurso es productor de unas corporalidades que se inscriben en unos regímenes de representación social precisos, por los que se designa su cualidad de existencia o su importancia en tal entramado.

Reconocemos que la *representación* posee múltiples connotaciones y que las posibilidades para su comprensión no están sólo situadas en las apuestas teóricas de los estudios culturales, pero en esta oportunidad nos permitimos abordar el término nuevamente a través de las posturas de Stuart Hall, para quien la representación inicialmente se marca como un hecho social que necesita de la definición de la diferencia para la organización de un sistema de significado al interior de una cultura, y cuando sostiene que esta “depende de dar significado a las cosas asignándolas a diferentes posiciones dentro de un sistema de clasificación. La marcación de la “diferencia” es así la base de ese orden simbólico que llamamos cultura” (Mary Douglas (1966), en Stuart Hall, 2010. p. 193). En este sentido se define inicialmente una identidad cultural que no incluye todavía el sentimiento nacionalista y que se articula a esta como la cara más visible de un país, pues tal sentimiento está más vinculado a un proyecto de orden ideológico y político que a una necesidad de buscar en las arcas del pasado unas respuestas a las incertidumbres y las escisiones del presente.

Sin embargo, no se puede hablar en estas películas de una representación estereotipada de lo negro como práctica significativa, como lo plantea Hall (2010), porque sencillamente no existe tal cosa, no es posible una comprensión de esa categoría más que por su ausencia en un discurso de lo que la blanquitud supone como proyecto estético en primer lugar. Pero esta condición de

---

ausencia nos devuelve a lo que hemos denominado como una aparición forzosa en los discursos, reconociendo que con estos nuevos lenguajes nacen nuevas formas de organizar y nombrar el mundo, por esto, la empresa cinematográfica nos plantea un reto en términos de análisis y mirada, porque nos propone algo que antes solo había sido abordado en esta escala por la literatura. Y tal término supone a su vez un desafío en la forma de mirar el cine silente, ya que estos cuerpos negros van emergiendo como productos de la exclusión en las narrativas, como personajes aislados o parte del atrezzo<sup>15</sup> de las escenas, que no tienen interacción con la narración de forma significativa y que no son partícipes de estos modos de vida retratados, antes bien, son una mera reiteración del valor de estas por ser “exclusivas” de unos cuerpos.

Esta breve y forzada aparición de los cuerpos negros en el silente colombiano, tiene a cuestas un panorama fragmentado que se propone en estas películas como un espejo de lo “real”, de esa realidad representada bajo categorías y cánones específicos que como ya lo hemos dicho, obedecen a un deseo superador de la sociedad que comienza a privilegiar procesos como el del progreso, la industria y la formación de una ciudadanía inmersa en estas apuestas modernizadoras, que es activa en la medida en que se vincula a los engranajes de esta superación colectiva, participando de la vida urbana y de los nuevos modos de sociabilidad propios de estas nuevas dinámicas que llegaron con el siglo XX. Pero para Hall (2010):

La representación es una noción muy distinta a la de reflejar. Implica el trabajo activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen. (p. 163)

Y estas películas, emprendieron entonces la labor de dar sentido a unas miradas y a unas historias locales, que parecían ser más importantes que otras, dando por primera vez a los medios audiovisuales masivos el poder de hacer parte del proyecto sociopolítico y cultural de la época. Tanto así, que para este momento ya es válido el cuestionamiento de Hall (2010), sobre esta función mediadora entre las películas y los imaginarios colectivos que recaen sobre los cuerpos y las narrativas en las que se encuentran inmersos, pues es necesario preguntarnos si “¿importaba que

---

<sup>15</sup> Así se le denomina a los objetos o elementos que hacen parte de una escena en teatro o cine y con los que los actores interactúan o no, en medio de su performance, pero que son necesarios para dar sentido y orientación a las acciones y a la historia en general.

---

los medios parecían sistemáticamente respaldar “un conjunto de valores, creencias, rituales y procedimientos institucionales predominantes (‘las reglas del juego’) que operan sistemáticamente y consistentemente en beneficio de ciertas personas y grupos a costa de los demás?” (p. 163). Pero esta pregunta no sólo es un punto de partida, también nos lleva a un lugar más puntual en nuestro camino discursivo y es, si estos relatos e imágenes, han contribuido en la producción de unas corporalidades que importan, a expensas de otros cuerpos que no, insistiendo en que “el problema no es que los blancos quieran narrar la historia de los negros, el problema es que los negros no han contado con los medios para poder contar su historia,” como lo sostiene William Martínez en su artículo: *Descolonizar la vida: la historia del cine negro en Colombia*, (2019). Y de esto se desprende la producción de estereotipos negativos y la creación de imaginarios alrededor de la raza, o de cualquier condición de marginalidad que han experimentado determinados grupos a lo largo de la historia (Shohat y Stam, 2002), ya que lejos de ser un asunto de sensibilidades, es un proceso de consolidación de una violencia discursiva y representacional, que desemboca en lo que llamamos “la carga de la representación”, insistiendo en que sus connotaciones son religiosas, estéticas, políticas y semióticas, como bien lo mencionan Shohat y Stam (2002).

Dentro de lo que los autores denominan *la carga de la representación* y que vincula a los cuerpos marginados en las narrativas hegemónicas de una región por medio de la generalización de los estereotipos, aparece otro fenómeno que ellos enuncian a través de Albert Memmi y es “la marca del plural”, sosteniendo que esta:

Representa a los colonizados como si fueran “todos iguales”, cualquier comportamiento negativo cometido por cualquier miembro de la comunidad oprimida se generaliza instantáneamente como típico, como si fuera parte de una esencia negativa. Así pues, las representaciones se hacen alegorías; dentro del discurso hegemónico se considera que cada actor/papel secundario es una sinécdoque que sintetiza una comunidad que puede ser grande pero que es putativamente homogénea. (Shohat y Stam, 2002, p. 191.)

En este sentido, dicha *marca del plural* puede propiciar en una sociedad atravesada por la colonialidad y sus efectos, que los cuerpos encarnen en alguna medida un estatus de particularidad y lo necesario para adquirir una condición de importancia en los ejercicios de representación y en las narrativas colectivas, sobre otros cuerpos formados por esta homogeneización del discurso y



---

que en muchos casos no alcanzan tal importancia. Como sucede con las comunidades racializadas en Latinoamérica, en donde estas tienen menores garantías para el ejercicio de sus derechos e incluso el desarrollo regular de sus existencias, pues las formas en las que ha actuado el poder mediante las políticas de blanqueamiento y empobrecimiento sistemático han dejado sobre la piel de estas comunidades parte de esa marca del plural. Y un lugar de estos ejercicios del poder, está reservado para la representación de los cuerpos racializados en el cine y la televisión, sobre todo, pues como ya lo mencionaron Shohat y Stam (2002), sus experiencias carecen de particularidad y están afinadas bajo unas formas que suelen obedecer a los mismos patrones generalmente, en lugares como el de la pobreza, la delincuencia, el servilismo a clases privilegiadas o en muchos casos el fetichismo de la raza como un elemento folclórico de las tramas.

Bajo esta reiteración de unos discursos cargados de la necesidad de distanciamiento con ese otro racializado, es que nos situamos para la comprensión de las formas de producción de estos cuerpos, que en el caso del silente colombiano, tiene que partir de la aparición y constitución de los cuerpos que importan a los ojos de los creadores de la época, que son, como ya lo hemos sostenido, unas corporalidades que obedecen el canon de la blanquitud y están atravesadas por unos valores, sociales, culturales, religiosos y por unas condiciones económicas privilegiadas, en contraste con todo el contexto que implica la Colombia de los veinte en el siglo pasado. Para esto, volvemos con cuidado sobre algo que ya habíamos mencionado, y es el ejercicio de doble significación que representan estas películas y su relación directa con la producción de unos cuerpos blanqueados en primera instancia. En este sentido, es necesario traer a nuestro diálogo a Judith Butler (2002), y su comprensión de la performatividad, porque si bien entendemos que el arte cinematográfico *per se* es performativo, es decir, que mediante una puesta en escena da sentido a una serie de postulados que pueden provenir de los imaginarios ficticios o de experiencias que tienen lugar en la “realidad”; la autora propone “la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone.” (p. 19). Y es en esta medida que el discurso cinematográfico lleva unas formas de vida y unas experiencias de orden individual y colectivo que ya son performativas, es decir, que ya tienen lugar en unos cuerpos gracias a la reiteración del poder y sus discursos, a un segundo estado en donde se reitera esta condición de performance. Y así, como en la “realidad” se producen cuerpos, el cine también lo hace y es un espacio más que propicio para comprender cómo se conforma una matriz que basa su acción y

---

funcionamiento en un principio de exclusión sistemático, para la formación de sujetos y subjetividades que habitan los contextos. En palabras de Butler (2002) esta matriz requiere:

La producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son "sujetos", pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (p. 19)

Y es en estas zonas densamente pobladas que menciona la autora, en las que se encuentran los cuerpos negros y que en estas películas hacen parte de todo el exterior constitutivo de las narrativas, pues vamos a ver que aparecen para reforzar valores y virtudes de los personajes principales de la historia, que siendo unos pocos marcan la pauta para condensar la idea de sociedad como colectivo que se propone en las cintas. Figurando la imagen de los cuerpos racializados como instrumentos al servicio del espectáculo naciente, cuya naturaleza y función social está modelada por otros (Shohat y Stam, 2002).

Por esto mismo los autores hacen énfasis en que el problema de la representación no preocupa a los grupos con fuerza social, por eso nunca han cuestionado los azares de las formas en que son representados, o la aparente distorsión de sus características y su lugar en la escala social. Y mientras esta condición de blanquitud inscrita en los juegos de la modernidad produce a lo largo de las décadas cuerpos particulares que van mutando al mismo tiempo que cambian sus contextos y los retos de la sociedad que representan, los otros cuerpos racializados van quedando atrapados en un esencialismo a historicista del que no pueden escapar tan fácilmente y que los condena en muchos casos a representar las mismas condiciones de existencia, figurando en las narrativas como seres resistentes al cambio que no pueden vincularse a las dinámicas sociales y políticas de sus tiempos. Pero contraria a esta condición impuesta por los ejercicios de poder y dominación, los cuerpos emergen de los relatos de blanquitud y entendemos que no es necesario un texto "étnico" explícito para el encuentro con estos cuerpos (Shohat y Stam, 2002), que han estado sumergidos y que mediante un proceso cuidadoso de excavación y reconstrucción es posible rescatar para comprender las influencias y las funciones de estas comunidades racializadas en la constitución de

---

una sociedad como la colombiana. Ahora bien, en este ejercicio de interpretación y análisis de las imágenes cinematográficas<sup>16</sup>, nos permitimos trazar un pequeño camino en el mapa de los argumentales silentes a través de las siguientes obras, para situar las miradas que hemos evocado hasta este punto y dar cuerpo a los conceptos que si bien hemos explorado poseen sentido para nuestro análisis solamente si dialogan con los cuerpos presentes en las películas y sus apuestas narrativas.

## **2. 1 Bajo el cielo antioqueño (1925). La reafirmación de la blanquitud moderna.**

“Drama romántico costumbrista. Lina, agraciada colegiala, sostiene contra la voluntad de su padre, Don Bernardo, un romance con Álvaro, joven bohemio que dilapida su fortuna. Deciden huir de la vigilancia paterna, pero en la estación de tren una mendiga herida previene a Lina sobre el grave error que está cometiendo. Él le venda la herida con un pañuelo en el cual van inscritas sus iniciales y ella, agradecida le regala sus joyas y a su vez le comunica a su novio la decisión de no seguir con esta aventura. La mendiga es asaltada y asesinada. Su cadáver aparece con el pañuelo de Álvaro, quien es sindicado del crimen. Aunque es inocente él calla para proteger a Lina y ésta, por encima de su honor, confiesa la verdad. Álvaro, ya inocente, encuentra oro y termina felizmente casado por poder con Lina.” (Proimágenes Colombia, s.f)

Bajo el cielo antioqueño es una película dirigida por Arturo Acevedo Vallarino, producida por el empresario Gonzalo Mejía y estrenada en el año 1925, que nos ofrece una entrada al análisis

---

<sup>16</sup> Trayendo al diálogo una concepción de George Didi-Huberman sobre este proceso de interpretación, en su texto: *Cuando las imágenes tocan lo real*, (2007), en el punto en el que sostiene que: “cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes. Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica –o una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault–, debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy proliferante que sea, con los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios. Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardid.” (pp. 2-3)

---

del silente colombiano, siendo el retrato de una sociedad aburguesada y progresista, en donde sus personajes no tienen más conflicto que el impedimento amoroso por capricho paterno o castigo divino. Sin embargo, las aventuras y peripecias de estos personajes hacia el propósito de su amor tienen de fondo las implicaciones principales de la cinta, una propaganda a una clase social privilegiada que había asumido la carga de la modernización –desde una mirada regionalista–, a través no solo del desarrollo empresarial y la necesidad de una carrera industrial, sino de la clara distinción de clases y de sujetos que las habitaban y como lo sostiene Suárez, (2009):

En *Bajo el cielo antioqueño* el tema del amor aparece contaminado por el flujo de capital y el intercambio de negocios. En realidad, la historia de amor y el dilema moral de Lina, una joven de la alta sociedad de Medellín, son una excusa para documentar el vector progresista y la rúbrica industrial de Antioquia. (p.33)

En este sentido, aparecen en las películas sectores bien definidos como la clase alta medellinense de la época, dibujada a través de sus personajes<sup>17</sup>, cuyo disfrute pasaba por los juegos deportivos en clubes privados, las reuniones nocturnas, los bailes de disfraces y una que otra actividad contemplativa; y otros sectores, ubicados en la base de la jerarquía social y representados por personajes de los que no se ofrece mayor profundidad, como: una desgraciada que por desobediencia se dio a la fuga y terminó privada de su posición social privilegiada, desplazada a la mendicidad y el abandono, un par de ladrones –que también son asesinos–, un niño “negro” y los campesinos que trabajan para los hacendados<sup>18</sup>, algunos de ellos se configurarán posteriormente como producto ineludible de la modernidad y sus procesos de expansión.

Aunque la carrera del progreso superador y el espíritu modernizador tienen un protagonismo muy claro en esta película, la visión romántica del clasismo y el racismo –también protagónicos, pero menos aplaudidos– han sido recibidos como efectos colaterales de ese

---

<sup>17</sup> De hecho, muchos de los personajes de relleno que se ven en las escenas de eventos sociales, son amigos o conocidos del empresario Gonzalo Mejía, o personalidades de esa clase opulenta de la Medellín de los veinte.

<sup>18</sup> Una clase campesina que posteriormente se constituirá como clase obrera en muchas regiones del país luego de los procesos migratorios producidos por la violencia de la segunda mitad del siglo, traducida en despojos o abandono estatal, ocupando las fábricas en forma de proletariado que configura la imagen inherente del neoliberalismo en ciernes.

---

imparable proyecto socioeconómico, siendo a su vez parte de esos regímenes de la verdad que para Hall (1997), son “aquellos discursos revestidos por estructuras institucionales que excluyen voces, estéticas y representaciones concretas”(p.447), conduciendo a la representación de personas negras a través de mecanismos evasivos como la negación de la igualdad, calificando en este caso al niño negro como un infeliz o hambriento, porque aquí el hambre deja de ser condición física para convertirse en aflicción social y además, evitando la puesta en escena de cuerpos negros “reales” haciendo uso del blackface<sup>19</sup>.

Sin embargo “la crítica filmica en Colombia ha mostrado una tendencia a otorgar un carácter esencialista a esas representaciones como si deformar la representación de los personajes marginales (negros, indios, pobres, mujeres y homosexuales, entre otros) fuera normativo” (Suárez, 2009, p.34), naturalizando la aparición violenta o la ausencia de estos personajes como formas habituales que solo fueron producidas por el cine de ese momento. Afirmando entonces que, existen unas prácticas representativas que van desde los lugares comunes que habitan los negros, desarrollando actividades que son solo para negros, hasta el uso de unas maneras corporales y verbales que mediante la exageración demuestran lo que es propiamente “lo negro”, y que alimentan en su camino los imaginarios sociales de estos cuerpos racializados. Y bajo esta lógica, no tiene por qué ser preocupante el hecho de que disloque una población o un sujeto histórica y políticamente definidos como oprimidos, porque finalmente el lenguaje del cine es alegórico. Pero ¿qué sucede cuando el punto de partida de la alegoría se apoya en unos cuerpos que han sido producto de unos discursos exógenos, que se han constituido y fabulado en función de una fuerza social dominante que mientras los reúne en un colectivo homogéneo, se abandera a su vez de un individualismo liberal?; y es aquí, donde se vuelve cercana la comprensión de aquella representación abusiva, tajantemente racista, clasista y con miras a un proyecto neocolonial de las miradas y sus efectos.

Pese a que los ejercicios de representación se enuncien a través de los mismos cuerpos que los encarnan como fruto más eficiente del poder que mediante el discurso produce lo que nombra (Butler, 2002), no requerimos de unos cuerpos racializados en una obra para comprender su papel en función de la experiencia dominante que los define y encontrarnos frente a una negación de la

---

<sup>19</sup> Término que hace referencia a la práctica teatral, popularizada en los Estados Unidos del siglo XIX e inicios del XX, que consiste en pintar personas blancas para representar personas negras.

---

diferencia como base de una identidad nacionalista, expresada en varias de las películas de aquella época silente del cine colombiano. Y en esta clara escisión entre los cuerpos que ocupan el territorio definido como nacional, encontramos que la doctrina religiosa se postula como un recurso discursivo y pedagógico como lo define López (2006), porque esta será la herramienta transversal de *Bajo el cielo antioqueño*, atravesando los elementos principales de la película para dar forma a una identidad tan delimitada como la antioqueña, que entonces se entendería como “la raza antioqueña” cuyo apego al catolicismo recalcitrante será su principio rector más famoso junto a la imagen del colono que abre camino y conquista nuevos territorios, para llevar a ellos las prácticas productivas y los negocios del nuevo siglo. Sobre este carácter moral de las cintas hay varias alusiones directas en la película, como uno de los principales dilemas que enfrenta Lina, cuando decide fugarse de su casa en compañía de su amado y en este intento se encuentran en el camino con una joven que mendiga en la estación, debido que fue expulsada del seno de su familia por desobedecer a su padre y con él a toda una institucionalidad religiosa, representada en su figura paterna a la que no es posible desafiar sin recibir un castigo, porque esa es la mejor forma de reafirmar el poder, mediante el proceso de imbuir en determinados cuerpos la capacidad coercitiva de los discursos institucionales.

Y sobre esta cuestión de raza que considera al antioqueño como un producto histórico y cultural que goza de una clara identidad y que es representado bajo los cánones de un individuo visionario -que es un hombre y es blanco-, que fue capaz de dominar el campo y consolidó en las ciudades el progreso, se encuentra del otro lado el cuerpo racializado como un producto desdibujado de la modernidad, que es homogéneo en la medida en que es definido por la mirada del poder y que no goza de una condición histórica y cultural bien definida, ya que son distorsionados por los discursos hegemónicos, que ponen al servicio de sus intereses la construcción de estos cuerpos.

En este sentido, situamos la mirada y nos desplegamos sobre un personaje mencionado anteriormente, y es el de un niño negro pintado, en el que hacen uso del *blackface*, práctica por la que la participación de personas negras en el cine es negada y deciden pintar actores blancos para utilizarlos en estos papeles que igualmente son marginales y cargados de unos estereotipos negativos, convirtiéndolos en el exterior constitutivo de los sujetos blancos y que como practica significativa reitera la diferencia que existe entre ellos. Esta aparición tiene lugar cuando el protagonista Álvaro va en su carro y atropella a un niño en las calles, un niño que parece no tener

familia y es llevado a la morada de Álvaro y allí él solicita que se le trate como si fuera su misma persona:

### Figura 1

*Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico*



*Nota.* Fuente <https://patrimoniofilmico.org.co/>

64

Se apresuró a reparar el daño llevando al infeliz a su casa.

67

No es nada. Una leve contusión y... mucha hambre.

68

Álvaro: Traiga comida para este niño y trátelo como si fuera yo mismo.

Este retrato es tosco y salvaje, el de un niño “negro” grotesco que fue rescatado por la benevolencia del señor de clase alta, poniendo en juego de nuevo los valores morales y religiosos que caracterizan a los personajes principales. A esto se suma un gesto de poder y es que más adelante este personaje aparecerá uniformado como un sirviente, “participando” de la defensa popular de Álvaro cuando éste es llevado a juicio por un crimen del que se le acusa, pero que no cometió.

**Figura 2**

*Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico*



*Nota.* Fuente <https://patrimoniofilmico.org.co/>

Aunque este claro ejercicio de poder despierta malestar por su tinte racista, es la única aparición de un personaje racializado en la cinta, resumiendo en pocos cuadros uno de los discursos más potentes de la historia y es el uso de un cuerpo subalternizado para engrandecer la imagen del hombre blanco que se presenta no solamente a través de Álvaro, sino también de Don Bernardo (el padre de Lina), en la narración del progreso antioqueño que proponen sus creadores. Pero esta aparición no se queda en tal reafirmación, ya que también nos invita a rescatar un par de elementos necesarios para la comprensión de nuestro análisis. Por un lado, el pequeño se convierte en una herramienta publicitaria haciendo guiños a la industria tabacalera y a la de bebidas, cuando solicita explícitamente que se le traigan estos productos mientras se encuentra en la casa del protagonista.

Y, por otro lado, mientras sucede esta escena que sirve de telón para presentar el potencial industrial de la región<sup>20</sup>, se denotan unos rasgos salvajes del niño “negro”, quien al comer utiliza las manos y lo hace desesperadamente, despertando el asombro del personaje que le lleva los

---

<sup>20</sup> Actividades económicas de las que participaba Gonzalo Mejía, productor y actor de la película. Y que de alguna manera permitieron la financiación de la obra.



---

alimentos y quien lo ve con extrañeza ante sus gestos desmesurados y carentes de decencia o cuidado. Reiterando nuevamente que su condición de raza y de clase son la explicación de su comportamiento, eso que lo distancia de los demás personajes y aquello que es necesario civilizar.

Aunque en la cinta los cuerpos racializados se reducen a esta aparición teatralizada, es posible comprender cuál es la función de estos en las construcciones discursivas de las mismas y cómo son necesarios para la consolidación de unos relatos de sociedad blanqueados, pues hemos visto que estos cuerpos no se enuncian directamente y que parte del aislamiento de sus apariciones se encuentra en el reconocimiento de aquello que no es la sociedad como conjunto. Y es en este punto donde retomamos la importancia de algo como la marca del plural de la que hablaban Shohat y Stam (2002) anteriormente, que propone que bajo esta condición las representaciones de los grupos oprimidos se hacen alegóricas, pero en el caso contrario, es decir, en cuanto a las representaciones de miembros de un grupo con fuerza social, no importa cuán negativa sea el ejercicio narrativo que se pone sobre sus cuerpos, éstas serán distorsiones de una imagen más grande y que no los representa como colectivo, pues la particularidad de la que gozan permite que ocupen en la vida social y política, como en el arte distintos lugares de enunciación que varían en la medida en la que son ubicados los cuerpos dentro de la jerarquía social. Ejemplo de esto es la distancia que existe por un lado, entre la representación de los asesinos, como hombres con un interés notorio y es el del dinero, que deciden tomar por medios no convencionales y socialmente castigados, pero que tuvieron la posibilidad de elegir otro camino; y por otro, la representación del niño “negro” quien no tiene una función narrativa más que servir, tanto al retrato heroico del protagonista, a la propaganda de las industrias, como a la consolidación de la clase alta que puede permitirse semejantes actos de bondad. Un niño que no tiene la posibilidad de elegir, porque no se le pone en diálogo con ningún otro personaje similar y su condición, la de la infelicidad y el hambre son sus rasgos fundamentales.

Hasta aquí, hemos visto que existen varios elementos que se encuentran presentes en *Bajo el cielo antioqueño*, que nos ofrecen una mirada amplia a la experiencia de representación de estos cuerpos negros que vemos aquí en su naturaleza deformada y claramente excluida de los diálogos significativos de esta narración. Elementos que obedecen a formas tan intrincadas como la identidad, la nación, el progreso y los estereotipos y que no se encuentran por fuera de nuestro camino de ideas hacia la comprensión de la representación, que por el contrario dan cuenta de una memoria visual que pone en juego la condición de importancia que se le da a estos cuerpos en los

---

órdenes sociales y cómo esta se encuentra vinculada a la necesidad de su existencia para la construcción de bases sobre las que los grupos hegemónicos van a erigir sus imágenes.

## 2. 2 Alma provinciana (1926). El teatro de la clase en Colombia.

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

*Alma provinciana* (1926) es un drama romántico dirigido por Félix Joaquín Rodríguez y producido por su casa Félix Mark Film, relata las peripecias de dos historias paralelas: cuatro jóvenes que habitan lugares geográfica, social y económicamente distintos, y que, como en *Bajo el cielo antioqueño*, enfrentan el poder de las instituciones, imbuido en los cuerpos de sus padres como principal impedimento para la realización de sus relaciones, dejando de fondo unos contextos bien definidos por las experiencias compartidas de estos personajes y sus acompañantes.

*Alma provinciana* implicó la ruptura de dos grandes fenómenos que tenían que ver con la forma en cómo se hacían y producían obras cinematográficas en la época. Por un lado, se distanció de los circuitos de producción bajo los que estaban realizadas otras películas, las cuales contaban con un impulso presupuestal considerable en comparación con el proyecto de Félix Rodríguez, pues como lo sostiene Rito Alberto Torres, *Alma provinciana* “no fue una iniciativa de acaudalados” (2001), por el contrario, contó con un presupuesto reducido y con el esfuerzo de su creador por sostener un proyecto que llegó a feliz término gracias al apoyo de amigos, que, como lo comenta Nazly López (2006) pusieron a disposición de Don Joaquín los medios necesarios, y que este mismo, aprovechó, sumando las habilidades que había adquirido en sus años en el extranjero, para dar vida a esta narración; y por otro lado, *Alma provinciana* descarta el uso de interiores decorados y escenarios montados, en la búsqueda de un realismo basado, sobre todo, en el protagonismo del territorio como elemento fundamental de una identidad local y propiamente colombiana, dándole a la película un aire distinto al de las propuestas que, para el momento, ocupaban la escena cinematográfica en el país. Gracias a esto, la apuesta estética de la película se

ve enriquecida por los paisajes exteriores que dejan ver unos territorios y unas latitudes, que van dibujando una idea de lo nacional, enseñando en la contraposición de lo rural y lo urbano, como lo sostiene Simón Puerta (2015), “un ideal modernizador latente en la obra” (p. 85), insinuando a su vez, la capital como “el lugar que se diferencia por ser ilustrado, el centro del conocimiento y, por lo tanto, el centro del poder” (p. 85).

Es esta supuesta voluntad realista, de la que habla Juana Suárez (2009), que “despoja a *Alma provinciana* de la puesta en escena de interiores y decorados y da preferencia a los escenarios naturales, enfatizando y extendiendo la insistencia romántica del siglo XIX de capturar paisajes como ratificación de la esencia nacional” (p.37); y en la que se encuentra una lectura de la función de lo “real” en el discurso cinematográfico de la época, que como lo sostiene la autora, no se alejaba del ideal literario del siglo inmediatamente anterior, pero que no toma un lugar objetivo en la comprensión de las narrativas, sino que tal “realidad”, se percibe como la evocación de un reflejo, que, ya está atravesado por unos lenguajes, unas imágenes y unos discursos histórica y socialmente situados (Shohat y Stam, 2002). Es decir, es un ejercicio de representación y expresión colectiva de una construcción más amplia, de un texto sociológico que ya posee unos significados y unos discursos que se desbordan sobre los cuerpos. Un anhelo por lo realista sólo pondrá otra capa de sentido sobre los fenómenos que aborda, aportando a la comprensión de los mismos una mirada tal vez más localizada, pero que sin ser ingenua, insiste en que la búsqueda de un despojo decorativo, le posibilite un acercamiento a lo veraz y más cercano a las experiencias e identidad de los personajes que habitan sus respectivos territorios. Sin embargo, sobre estas decisiones que alimentan el idealismo nacional, en la búsqueda estética, resulta que el aprovechamiento de los conocimientos de Rodríguez para desarrollar la película, la convierte, entre las de su época, en la que mejor se utilizan los recursos del lenguaje cinematográfico, escapando a la mirada siempre fija del plano heredado del teatro clásico.

En este sentido, la búsqueda del realismo también está alimentada por los retratos de la ciudad y los de la provincia<sup>21</sup>, que se encuentran claramente definidos y atravesados por experiencias, conflictos y pormenores dignos de cada uno de los lugares, que los distancian

---

<sup>21</sup> Aunque esta figura queda un poco más difuminada por su generalización en contraste con el abordaje particular de la ciudad de Bogotá como centro intelectual y cultural. En este sentido el campo puede estar situado en cualquier lugar que cuente con unas características más o menos homogéneas, mientras la ciudad no puede ser definida sino a través de su singularidad e identidad cultural precisa.

---

necesariamente. Uno de los elementos que nos interesa abordar en este ejercicio de representación de lo “uno” y lo “otro” en la cinta, es el lenguaje y “las formas de hablar” de los personajes, mediante las que el director se acerca un poco más a su anhelo de realismo. Pues desde el inicio vemos cómo la narración se va bifurcando entre las clases sociales que la habitan, presentando personajes como el del mayordomo Juan Antonio, que se ve consumido mayormente por las labores que le corresponden en la hacienda de Don Julián, padre de María. Mientras que, este último es quien va a representar todo el tiempo la autoridad y el poder de decidir qué sucede, con la hacienda, con sus empleados y con sus hijos, en función de una moral que no es marcadamente religiosa sino que se sitúa más en el prestigio de la clase que habitan, personajes como el de Juan Antonio, a la vez que ocupa su lugar en la relación de patrón - empleado, también persigue un ideal intelectual que le permita igualarse en términos de las letras a los ciudadanos, acudiendo a los libros como herramienta de conocimiento, reafirmando que este tiene su nido en lugares muy específicos, que no son la provincia, el campo o la ruralidad, pues la ciudad es donde tiene lugar la civilidad y es necesario buscarla.

El lenguaje, como elemento social y cultural en esta discusión, viene a ser la primera forma mediante la cual se zanja una distancia significativa en la constitución de los cuerpos que importan y que están representados en la película, recordando la marcada escisión entre civilización y barbarie que presenta la historia, siendo estos segundos, cuerpos que aún es necesario moldear para que puedan pertenecer, algún día, al ideal social que habitan los que sí cumplen con los requerimientos de la primera esfera. Pues, a diferencia de *Bajo el cielo antioqueño*, en esta obra los cuerpos subalternizados sí tienen una palabra, pero es una que denota un nivel inferior de conocimiento y que explica a grandes rasgos su posición en la jerarquía social, económica y cultural. Y que, en la lectura de Shohat y Stam (2002) una de las formas iniciales de anulación de los sujetos “otros” en las dinámicas del poder colonial consiste en que “a los colonizados se les niega el habla en un doble sentido: primero en el sentido idiomático de que no se les permite hablar, y segundo en el sentido más radical de que no se les cree capaces de hablar” (p. 199); en este caso, el lugar del cuerpo hegemónico se reformula y le permite al subalterno hablar pero a través de un lenguaje inacabado y nada cultivado, más cercano al argot popular, que a unas formas socialmente “correctas”. Ejemplo de esto es la escena en donde uno de los niños que trabaja para Don Julián en la hacienda le grita lo siguiente al mayordomo:

- Oh, don Juan Antonio, que los burros de don Custorio se tan tragando el maizal!!!

Además de la escena que presenta el páramo del almorzadero en el que Gerardo y su amigo son detenidos por unos bandidos que quieren robar sus pertenencias, pero para su sorpresa, estos jóvenes no tienen nada más que sus ropas y sus caballos, a lo que los bandidos advierten:

- Pueden largarse, pero cuando güelvan a pasar por estos laos, no se les olvide traer harta platica.

Estas dos escenas, presentan personajes que son parte de la constitución exterior de la narrativa y que, si bien juegan un papel en la historia, este no es determinante y nos da luces sobre esos otros cuerpos que habitan los contextos pero que no la definen y de nuevo, establecen unas formas de presencia/ausencia como lo destacan también Shohat y Stam (2002), en donde la exclusión de los cuerpos marginados se hace evidente por este retrato torpe que toma forma a través, por ejemplo, de sus labores, sus costumbres o sus aportes ornamentales a una artesanía social, así pues, “en la mayoría de los casos, la presencia subalterna se deduce, se deriva, de la representación sin que haya representaciones literales de temas o incluso sin que haya personajes étnicos/raciales” (Shohat y Stam, 2002, p. 225).

El espectáculo del otro hace parte de la mirada que atraviesa estos filmes y es habitual que la clase campesina sea un mosaico que aporta una idea de diversidad y un tinte pintoresco a las historias de las clases privilegiadas, siendo utilizados estos cuerpos que, si bien están definidos estética y socialmente, se encuentran posicionados en función de la reafirmación del lugar de poder de los protagonistas y al servicio de sus deseos como dispositivos del placer en las narraciones fílmicas. En correspondencia con la escena de *Bajo el cielo antioqueño*, en donde los campesinos bailan bambucos para Don Bernardo y Lina en muestra de agradecimiento por la realización de sus bodas. Ambas escenas nos remiten a una folclorización de la cultura popular, como forma de artesanía y no de verdadera forma del arte, por ende, los cuerpos que la escenifican y ocupan se encuentran en unas clases sociales inferiores a las de los personajes principales, que se convierten en público del espectáculo del otro. Producto de este gesto folclórico, podemos decir también, que “la actitud frente a la representación comporta una mirada alejada que no incorpora lo popular, sino que lo percibe ajeno a pesar de la horizontalidad de la puesta en escena” (López, 2006, p. 52),

reiterando nuevamente, la separación entre las costumbres propias de la urbe y los disfrutes pasajeros del campo, ya que en esta primera los personajes pueden descubrir los caminos hacia la identidad cosmopolita que Suárez (2009) menciona y que hace parte de “una fábula de la identidad en América Latina” (p. 37).

### **Figura 3**

*Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico- Alma provinciana*



*Nota.* Fuente <https://patrimoniofilmico.org.co/>

Para complacer a la señorita, los campesinos le bailan el famoso “torbellino”.

Como lo menciona Néstor García Canclini en su texto *Culturas Híbridas* (1989), “lo popular aquí hace parte de la historia de lo excluido, ya que esta condición de artesanía no llega a ser arte y el artesano no logra su individualización porque nunca será artista (p. 191), pues su clase les impide acceder a los saberes y al capital simbólico que define la naturaleza del arte constituida por

---

el pensamiento eurocentrado y occidental. Por este mismo pensamiento, es que la lectura de esta escena de los campesinos bailando el torbellino, o el símil que encontramos en *Bajo el cielo antioqueño*, en donde los trabajadores de la hacienda interpretan un bambuco, nos permiten entender la función del espectáculo del otro en las narraciones, en donde la clase dominante es quien vincula estas muestras folclóricas y populares a sus dinámicas de consumo de lo cultural, reafirmando que esos *otros* cuerpos son también material de consumo para su placer, y además, hacen parte del mosaico colorido que se ancla a la diversidad misma de los territorios.

A través esta idea de construir cuerpos para el consumo de las clases dominantes, nos remitimos a otra escena, que, como en la anterior película utiliza personajes infantiles como instrumentos al servicio de los protagonistas, y denotan en estos dos casos una clase social inferior y una condición de racialización, que pasa a ser uno de los elementos constitutivos del personaje infantil. Y en este sentido, la constante reiteración de un discurso servilista sobre estos cuerpos, condena a unos ejercicios de representación y a una aparición en las obras fílmicas cargadas de connotaciones sujetas al prejuicio y el desprecio de clase y de raza, remarcando la estereotipación como “una práctica significativa y central en la representación de la diferencia racial” (Hall, 2010, p. 442), llegando a posicionar estos cuerpos en lugares vulnerables de la jerarquía social por fuera de las pantallas. La escena transcurre de la siguiente manera:

-Estoy arreglando mi vestido, y como no tengo maniquí, tuve que habilitar este chicuelo.

**Figura 4**

*Fotograma Archivo Fundación patrimonio Fílmico*



*Nota.* Fuente <https://patrimoniofilmico.org.co/>

Entonces, cuando la aparición forzosa de estos personajes en la narrativa toma lugar, podemos ver que pese a tratarse de un retrato de las clases sociales en la Colombia de su época, en un fresco social del territorio o un intento por dar un vuelco a las convenciones más estrictas, proponiendo una respuesta contestataria a la imposición del poder patriarcal -como sucede en esta película-, sigue siendo también la reafirmación de que a pesar de existir unas clases privilegiadas y unas empobrecidas, estas segundas siguen sin ser parte de esos “otros” más subalternizados por los proyectos de sociedad moderna, que se encuentran en las márgenes, excluidos de toda representación e historización; y quienes ni siquiera se encuentran en diálogo con ese deseo aspiracionista, pues, pese a la posición en la que se halla la joven Rosa respecto a su pretendiente Gerardo, ella todavía puede inscribirse en las dinámicas del grupo privilegiado y lo vemos al final del filme con un desenlace “milagroso”, en el que Don Julián padre del joven descubre su parentesco con la madre de Rosa, solucionando el conflicto de la clase; igualmente en la historia paralela, en la que Juan Antonio logra convencer el juicio del padre, mejorando su condición



---

económica y por ende saliendo de la clase social que se buscó superar desde un inicio, porque en este filme la pobreza no solo tiene implicaciones materiales, sino también simbólicas.

De esta manera, los cuerpos que se encuentran social y culturalmente situados en la película, nos dan cuenta de unas dinámicas de presencia/ausencia en los diálogos de la sociedad del momento y nos hablan finalmente de la constitución de unas subjetividades proclives a ocupar lugares de importancia en la misma, expulsando hacia las márgenes a su vez a esas ausencias, que si bien ya son abyectas para el contrato social y la idealización de la Colombia de los veinte, se reiteran en un lugar de la marginalidad y el silencio sistemáticos e históricos.

### **2.3 La tragedia del silencio (1924). El ocultamiento de los cuerpos mostrados.**

“Debido a una lamentable equivocación con las muestras de laboratorio, a un joven esposo se le diagnostica que padece el terrible mal de la lepra. En su angustia decide abandonar el hogar. Un estudiante consuela y corteja a la desolada esposa. Sin embargo, se descubre el equívoco, triunfan la virtud y el matrimonio y pierde el estudiante.” (Proimágenes Colombia, s.f)

Obra escrita y dirigida por Arturo Acevedo Vallarino y producida por la Casa Cinematográfica Colombia, considerada como la primera película enteramente colombiana y promocionada como tal durante su estreno un 18 de julio de 1924, en el teatro Faenza de Bogotá, con el propósito de incentivar un sentimiento nacionalista al reconocer la genuina existencia de un cine propio. Esta película fue uno de los pilares para la naciente constitución de una industria cinematográfica local, pues con ella nació el proyecto de Arturo Acevedo y sus hijos de crear una casa productora en 1920 y nombrada inicialmente de esa manera, *Acevedo e hijos*, y con esta empresa vino la creación de la revista *Cine colombiano*, cuyo propósito inicial fue la promoción y popularización de las películas de su casa productora. Proyecto, con el que también vino el apoyo del empresario Gonzalo Mejía, quien financió posteriormente la realización y exhibición de *Bajo el cielo antioqueño* en 1926.

Esta película supo guardar en gran medida las medidas, luego del caso de censura que sufrió la obra *El drama del 15 de octubre*, de Vincenzo Di Doménico en 1915, debido al tratamiento del

---

magnicidio de Rafael Uribe Uribe y la aparición de los asesinos en la cinta. Tal como lo sostiene Juana Suárez (2009), este suceso marca de alguna manera un precedente para el tratamiento de temas políticos y sociales en siguientes películas del periodo silente, y, además, marca una pauta en la historia de “una amplia tradición posterior de representación al otro y a aquel que vive en el margen de lo urbano, al margen de la ley y/o al margen de la producción capitalista” (p. 81). Logrando ver en esta tradición discursiva y visual, el proceso por el que unos cuerpos van a ingresar en los diálogos del cine nacional, cómo van a tomar importancia para la narraciones y cuáles van a permanecer al margen, siendo utilizados como exteriores constitutivos de las historias estelares, o simplemente no participando como parte de una idea de conglomerado social y político, porque, si bien los diálogos que podemos entablar con el cine son representativos y puestas en escenas performativas, estos no dejan de tener una agencia política sobre las experiencias, los sucesos que narra y los cuerpos que representa.

Como casi todas los filmes del periodo silente, *La tragedia del silencio* decidió avocarse por un melodrama romántico y el retrato de unas formas de vida costumbristas, con interiores decorados, grandes salones y exteriores dignos del divertimento de tal clase opulenta; guardando las distancias con hechos sociales e instalando la mirada en la cotidianidad de un matrimonio de clase alta, que atraviesa un momento de crisis cuando el protagonista descubre que padece de una grave afección, la lepra. Esta historia se desarrolla sin más, durante lo que podemos apreciar en los 22 minutos que existen de metraje, yendo desde el drama familiar y personal, pasando por los conflictos morales que acarrea la sensación de la muerte y las implicaciones de la ausencia, hasta la resolución del suceso dramático en el error humano, cuando se enteran de que el diagnóstico dado a Alberto, el protagonista, estaba errado. Sin embargo, por más que el filme buscó evitar la controversia, la elección de la enfermedad recibió críticas en su momento, pues se asumía popularmente que este detalle podría desencadenar rechazo por el país y la posible creación de una imagen negativa en el extranjero, imponiendo al cine ya para ese momento, la responsabilidad de una representación positiva que podía interferir en las políticas económicas de la nación.

De la misma manera que películas posteriores se ocuparon de resaltar unos procesos de industrialización y la potencia civilizatoria que emergió con las décadas del nuevo siglo, la obra de Arturo Acevedo incluye en su relato esta función, mostrando proyectos como el del puente construido por el ingeniero Alberto, con el fin de “salvar” una línea ferroviaria, pero que se encuentran vinculados con la imagen de la iglesia católica y por medio de la cual también se

refuerza una idea de benevolencia que veremos en próximas películas. El poder religioso no sólo aboga por el mantenimiento de instituciones como la familia, sino que hace parte de todos los proyectos socioeconómicos retratados en la película y con esto, termina por ser un pilar en la consolidación de un esbozo de identidad nacional colombiana. Y de esta manera sus áreas de influencia no se limitan a los espacios de liturgia, por el contrario, se desprende de la imagen del templo para tener acción en lugares de la sociedad donde su autoridad figura como un mandato para el cumplimiento de la ley y el orden, regulando la acción individual y colectiva en función de una idea dual de bien y mal.

A través de esta imagen de la iglesia, su participación directa en la fundación del orfanato y en la construcción del puente que beneficia la industria ferroviaria, aparece el discurso de civilización/barbarie, insinuando una mirada colonial y de exotización del otro, sobre las personas que habitan el orfanato, sobreponiendo las condiciones de aquel que es partícipe y lleva el progreso y el avance a los territorios, sobre un *otro*, que está en el extremo opuesto de las balanza social y económica, pues estas personas que se encuentran en el orfanato y que la cámara apunta como en un retrato de la vulnerabilidad y la miseria, no hacen parte de los beneficiados por el proyecto industrial, entonces su función en la narrativa es más una intención por construir un sujeto subalternizado que reitere el lugar de poder que tienen las instituciones y los sujetos en que se imbuyen estas. Pues, así como la nación representa unos ideales civilizadores y modernos, estos cuerpos privilegiados que presenta el discurso cinematográfico son los medios por los que se materializan los ideales del proyecto nacional y por los que posteriormente se refuerzan sus efectos sociales.

**Figura 5**

*Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico*



*Nota.* Fuente <https://patrimoniofilmico.org.co/>

Sobre este retrato de la pobreza que Arturo Acevedo presentó en su película, y que más adelante va a mostrar Piedrahita en su corto documental: *Expedición al Caquetá*, queremos sumar el análisis de otro elemento que atraviesa la escena en cuestión, presente en *La tragedia del silencio* y el ejercicio documental de 1930, y es la mirada colonial sobre la racialización de los cuerpos, en donde estos sirven como instrumento a los discursos hegemónicos de blanquitud moderna que estaba sembrando sus cimientos en el nuevo lenguaje cinematográfico. Y esta mirada se encuentra caracterizada por lo que Pierre Bourdieu propone en su libro *Sobre la televisión* (1997), como el ejercicio por el que los discursos audiovisuales “ocultan mostrando”, en donde un suceso se muestra de una manera en apariencia concisa, pero pasa inadvertido o es insignificante para la narración principal, o por el que la imagen se elabora de tal modo que signifique algo absolutamente distinto a lo que en realidad representa (p. 24).

Entonces, para el caso de la imagen del orfanato en *La tragedia del silencio*, la aparición de estos cuerpos confinados en un solo espacio denota vulnerabilidad y marginalidad, a la vez que son receptores de una fracción del poder religioso que se ejerce a través de la idea propia de

---

salvación, que, en apariencia, les otorga la posibilidad de tener unas condiciones distintas de existencia, pero solo bajo la vigilancia paternalista de la institución católica y posteriormente del estado. Se presenta, así, una realidad que para la narración corresponde con unas ideas de benevolencia y cuidado, que sirven al propósito constitutivo de un ideal de clase, una realidad que como en *Bajo el cielo antioqueño* será la encargada de llevar a los territorios el aparato del progreso civilizatorio.

En esta medida, el ejercicio de mostrar brevemente los cuerpos subalternizados, tiene el efecto opuesto, ya que estos desaparecen de las narrativas y de las interacciones sociales significativas, pues se les niega a una participación real en los diálogos que propone la cinta, mientras que exagera en los personajes estelares unas situaciones y unas experiencias de vida, mientras que profundiza en el ejercicio performativo de su condición de clase en la jerarquía social, delimitando con cuidado aquello que los hace particulares, pero que, paradójicamente debe ser ley para el resto.

Basados entonces en esta forma de representar a las personas que constituyen la comunidad vulnerable del orfanato, entendemos que para la narración es clara una distinción no solo de clase, sino también de raza y aunque no manifieste explícitamente un estereotipo o se profundice en la condición de marginalidad de estos cuerpos, el ejercicio por el que se muestra algo, oculta a su vez, como lo decía Bourdieu (1997), la existencia de los mismos sujetos, dejándolos al margen de los diálogos significativos que tienen lugar en los hechos sociales, políticos y económicos complejos, que son el pie para una idealización y constitución de la nación, que apenas se vinculaba a los procesos amplios de industrialización en tal época. Y aunque la aparición forzosa de los cuerpos racializados se hace manifiesta en esta representación de la vulnerabilidad, esto implica también la aparición y agencia de unas categorías y unos criterios de pertenencia a los cánones sociales, que en su camino vale decirlo, tienen el propósito de producir cuerpos útiles a las estructuras de poder, pues como hasta ahora lo hemos sostenido, una materialidad social y simbólica de los cuerpos, no tiene lugar sin el acto por el que los códigos de una sociedad se imprimen sobre ellos a través de una acción reiterativa de los andamiajes discursivos, que los vincula a sus dinámicas como actores situados y regulados en las interacciones sociales. Aquí es necesario recordar que la función del estereotipo no solo marca a unos cuerpos y sus colectivos, sino que, los excluye de lo que se encuentra dentro de la norma, destinándolos tanto a ellos, como a sus saberes y su producción simbólica al ostracismo social y a una naturalización impositiva de estas producciones. Pues como

lo sostenía Hall (2010), a la estereotipación no debe confundírsele con un juego de imágenes que constituyen una representación inocente de los sujetos, sino todo lo contrario, pues esta significa:

En otras palabras, parte del mantenimiento del orden social y simbólico. Establece una frontera simbólica entre lo “normal” y lo “desviante”, lo “normal” y lo “patológico”, lo “aceptable” y lo “inaceptable”, lo que “pertenece” y lo que no pertenece o lo que es “Otro”, entre “internos” y “externos”, nosotros y ellos. Facilita la “unión” o el enlace de todos nosotros que somos “normales” en una “comunidad imaginada” y envía hacia un exilio simbólico a todos ellos –los “Otros”– que son de alguna forma diferentes, “fuera de límites. (p. 443)

Bajo esta necesidad de confinar la imagen del otro racializado para su uso en beneficio de unos sectores que poseen la capacidad y los medios de reproducción de las miradas del poder, es que toman fuerza y se reproducen los regímenes de representación que hemos observado hasta ahora en las películas que ocupan esta etapa del cine silente en Colombia, en donde lo que es *otro*, lo que no pertenece, lo externo y lo que queda por fuera de la unión en ese ideal del nosotros que supone la comunidad imaginada, frente a su condición contraria de aquello particular, que se encuentra bajo la norma y la mirada reguladora de unas estructuras de pertenencia bien definidas; es precisamente donde estos cuerpos racializados desaparecen de los diálogos del cine, pero sigue haciendo parte de sus efectos discursivos cuando emergen en las narrativas revestidos por los estereotipos y las intenciones totalizantes de su existencia. Dejando en el camino, como lo decía Juana Suárez, una tradición de representaciones estereotipadas sobre estos otros cuerpos que se encuentran en las márgenes de la norma y de la sociedad misma, y aunque tales prácticas representativas no nacieron entonces, hoy perviven y se complejizan con el desarrollo del lenguaje y las tecnologías que acompañan el discurso cinematográfico.

## **2. 4 Expedición al Caquetá (1930) La semilla del documental y la mirada salvaje del cine naciente**

“Registro que muestra una expedición en las márgenes de los Ríos Orteguzaza y Caquetá con visita a la hacienda San Pedro de Cayetano Mora y a las comunidades indígenas asentadas en las riberas.” (Retina latina, s.f)

Llegados a finales de la década que nos ocupa, aparece en nuestro mapa un corto documental grabado en 1930, que nos habla del ímpetu que acompañó a decenas de expedicionarios por las regiones del país durante los primeros momentos del cine colombiano, y que dejó como resultado ejercicios tan especiales como este: *Expedición al Caquetá (1930-1931)*<sup>22</sup>, un cortometraje de siete minutos de duración, realizado por César Uribe Piedrahita, quien recorre en lancha un par de caudales de los ríos Caquetá y Orteguzaza, mostrando brevemente a miembros de varias comunidades indígenas –los indígenas piranga, huitoto y coreguaje-, pasando por las actividades ganaderas en algunas haciendas de esas tierras y describiendo mayormente, las hazañas técnicas y humanas que tienen lugar cuando se deciden navegar estos ríos.

Aunque resulta excitante encontrar en el cine imágenes de carácter etnográfico sobre comunidades que para el momento no habían sido documentadas a través del celuloide, las alegrías se disipan cuando nos detenemos con cuidado sobre estas y cambiamos el tono de celebración por uno que integre el análisis crítico a la mirada. Pues parte de este registro nos recuerda a los tours documentados por europeos en las colonias del África continental, a finales del siglo XIX e inicios del XX, en el marco del turismo occidental y del comercio de unas imágenes exóticas de ese otro que habitaba dichas tierras, y que tenía de fondo, el propósito de reiterar el lugar del sujeto civilizado que se reconoce superior mientras que construye en el discurso a otros que representan aquello que se encuentra por debajo de sus ideales e imaginarios de humanidad, y como nos lo recuerdan Shohat y Stam (2002) para este fin, “el discurso colonizador siempre recurre al bestiario” (p. 152), por esto, las imágenes se asemejan a las del safari, retratando unos rostros salvajes pero que se comportan amigables ante la visita de los foráneos. No muy alejada se nos presenta la mirada

---

<sup>22</sup> Recuperado por la Fundación Patrimonio Fílmico y documentado por Rito Alberto Torres en la colección Joyas Del Cine Colombiano.

---

de Uribe Piedrahita, que retrata a unos “buenos muchachos” lanzando una mirada confundida a la cámara, habitando un contexto que nada tenían que ver con las ficciones a las que ya se acostumbraban los espectadores del interior del país, ya que para entonces no formaban parte de un proyecto ideológico de la nación y sus imágenes no se encontraban integradas al retrato de la identidad colombiana.

En este sentido, si pensamos en la mirada que recae sobre estos cuerpos -que la lectura de Uribe Piedrahita describe como buenos salvajes-, no posee el mismo carácter de una mirada sobre una comunidad negra, porque a pesar de tratarse de sujetos racializados, observados por el lente de la civilización, las cargas simbólicas que constituyen los discursos sobre unos y otros no son iguales. Mientras sobre unos se posan unos estereotipos de pasividad y domesticidad servil, sobre los otros se ciernen ideas de hostilidad y brutalidad animal. Por ende, las referencias que se hacen sobre ambas partes provienen desde distintos lugares, como lo hemos observado en las películas, siendo esta la primera vez en nuestro ejercicio que encontramos una referencia a los sujetos indígenas y sin embargo, las diferencias se cierran y se encuentran cuando reconocemos que, a “los colonizados se les representa como cuerpo y no como mente, del mismo modo que se ve al mundo colonizado como materia prima y no como elaboración o la actividad mental” (Shohat y Stam, 2002, p. 152).

Y es en este punto, donde nuestro análisis se sitúa y decide detenerse en esta producción documental, pues la mirada sobre estos territorios no solamente nos interesa por su clara naturaleza moderna y “blanca”, sino que esta celebración de la otredad que anuncia el corto, tiene de fondo el abono de un terreno importante para la incursión de la empresa moderna en estos territorios que llevaban menos de medio siglo constituyéndose como centros poblados y por ende, para la construcción sobre un imaginario de los cuerpos y las comunidades que habitan dichos territorios. Además, esta modernidad comenzaba a tener lugar en las zonas centrales del país de la mano de un proyecto de sociedad civilizada, y que para el nuevo siglo ya contaba con la participación de una herramienta como el cine, que, no solo permitió el reconocimiento y puesta en escena de unas formas de existencia, sino que impulsó la expansión de otro tipo de medios masivos que permitieron conocer y habitar los lugares de las imágenes.



**Figura 6**

*Fotograma Archivo Fundación Patrimonio Fílmico*



*Nota.* Fuente <https://patrimoniofilmico.org.co/>

-Visitamos a la tribu Piranga en las riberas del Río Pescado, afluente del Orteguzza. La cámara no asusta a estos buenos amigos.

La identidad que propone el proyecto de nación colombiana hasta el momento, no admite negociaciones y por el contrario, se alimenta y exige inevitablemente unas políticas de diferenciación que nacen de la exclusión de lo otro (Butler, 2001, p. 177), y dicha violencia simbólica y discursiva se ve reflejada en este documental, cuando se recurre al discurso de superioridad para describir a los indígenas como muchachos “menores de edad” en términos mentales, dejando claro que el “el tropo de la infantilización” (Shohat y Stam, 2002), como herramienta de dominación sigue siendo efectivo en el siglo XX, ya que “presuponer la inmadurez política de los pueblos colonizados” (p.154), hace más fácil una posterior desposesión de sus territorios. Pese a que Uribe Piedrahita muestre los rostros amables de estas comunidades fascinantes y su intención servil, porque son estos quienes los guían por los caudales de los ríos en

su aventura, no constituye un retrato significativo y los cuerpos pasan a ser un exterior constitutivo de un relato de aventura, que representa a fin de cuentas los aires de un espíritu colonial.

Este relato, pese a tener un formato documental, posee una implicaciones discursivas profundas y dialoga con los argumentales que hemos abordado hasta ahora, pues los regímenes de representación presentes en la obra siguen obedeciendo a unas cualidades periféricas de dicha representación, en donde estos planos generales de los cuerpos indígenas, fungen como materialización de esta mirada como un atisbo discursivo, homogeneizando una condición de barbarie o exotismo -reafirmando la racialización del cuerpo- en las comunidades que habitaban las márgenes del caudal del sur del país y equiparándolos en esta experiencia a los cuerpos presentes/ausentes que hemos descrito en las películas anteriores y que se han puesto en escena para reafirmar una condición de blanquitud pero aquí figuran para definir un lugar de la naturaleza colonial del poder.

Por último, es posible pensar que la reflexión sobre estos cuerpos y sus imágenes, dentro de unos regímenes de representación que los empujan a las márgenes de los proyectos civilizatorios, y que prescinden de sus aportes intelectuales y culturales, es una reflexión que puede pecar de ahistórica y que tiene sus dificultades poner sobre estas imágenes una mirada cargada de elementos de análisis como los que hemos decidido retomar. Dejando de lado los riesgos de volver sobre un momento como el período silente del cine en Colombia, entendemos que cobra sentido una mirada crítica sobre una sociedad, es cuando esta se devuelve hacia sí misma para interpelarse y escuchar a quienes han experimentado la ausencia y las formas itinerantes por las que sus cuerpos han aparecido y desaparecido de las fabulaciones y las carreras hacia la modernidad blanqueada, que para entonces se encargó de inmortalizar el ojo del cine.

### 3 el fin del silente: el proyecto cinematográfico nacional y las ausencias en diálogo

“Como tal, la identidad es una invención moderna. Decir que la modernidad llevó a la «descontextualización» de la identidad o la dejó «libre de trabas» es afirmar un pleonismo, puesto que en ninguna época «se convirtió» en un problema; fue un «problema» desde su nacimiento: nació como problema (es decir, como algo con lo cual es necesario hacer algo: como una tarea) y sólo podía existir como problema; era un problema y de ese modo estaba lista para nacer, precisamente debido a esa experiencia de subdeterminación e independencia que llegó a enunciarse ex post facto como «descontextualización». La identidad no se habría coagulado en una entidad visible y captable en ninguna otra forma que la «descontextualizada» y «libre de trabas».” (Bauman, 2003, p. 40)

Atravesar las riberas del proyecto de nación colombiana por medio de las anteriores obras, reducidas a no más de 10 años de producción cinematográfica y presenciar el vuelco de unas dinámicas sociales e industriales que trajo consigo el impulso de la globalización, nos ha permitido en este recorrido, reconocer lugares comunes de la identidad<sup>23</sup> que hoy figura como colombiana, pero no agota las posibilidades de análisis a la hora de pensar en los ejercicios de representación presentes en ese primer cine que siguieron latentes a lo largo del siglo XX y que configuraron modos de ver los órdenes sociales, de ordenar a su vez el mundo que imaginaban y que reafirmaban los lugares de importancia de unos cuerpos, mientras desplazaban a las márgenes a esos concebidos como "otros".

Ahora bien, es momento de volver sobre las mismas para acercarnos en conjunto a los ejercicios de representación de la otredad racializada inscrita en tales narraciones, en sus espejos y sus miradas profundas de esa sociedad que se volcó hacia sí misma para escenificarse, para performarse y nombrar en un lenguaje visual lo que podía o debía ser como colectivo a grandes rasgos. Como lo menciona López (2006), esa mirada que, “valiéndose de la cotidianidad buscó evidencia en las actitudes, costumbres, modos de vida, temores, omisiones y creencias de la idea de la nación colombiana en sentido amplio” (p.83), nos permite reconocer hoy un mapa situado no

---

<sup>23</sup> Identidad que, como propone Bauman, nos sirve siempre como una pregunta abierta, como una búsqueda constante por los mapas de las sociedades de cara a su memoria, a su mirada profunda de la historia propia.

---

solamente en las peripecias del poder institucional sino de sus andamiajes discursivos más próximos a las subjetividades. Y es precisamente en estas omisiones que evoca la autora en donde nos detenemos, en aquello "no visto" por la naciente cinematografía, aquello que desdibujado habla de líneas bien definidas a la hora de imaginar la nación blanqueada y moderna, que, pensada entonces, sigue perviviendo en unos intentos recalcitrantes de las miradas del poder.

El cine silente colombiano de los veinte como hecho histórico nos ofrece en estas cintas en primer lugar una noción del territorio y la territorialidad como eje de sentido, pues para narrar unos cuerpos en él es necesario narrar unos contextos, unos espacios en donde estos pueden confluír para imaginar la noción del colectivo que goza de una naturaleza común, que comparte rasgos y características que trascienden la condición individual y se asumen intrínsecas. Este principio de pertenencia se encuentra presente en el primer argumental abordado, *Bajo el cielo antioqueño*, amarrado al ideal modernizador y a los esfuerzos del progreso en la región, en donde algunos cuerpos son los encargados socialmente de liderar estas apuestas por las nuevas formas de vida, atravesadas también por cambios considerables, expresados por López (2006) como un momento de ruptura decisivo con las ideas del siglo inmediatamente anterior:

Al amparo de la economía cafetera y gracias a los dineros producto de la indemnización por la pérdida de Panamá, el país inició un rápido proceso de industrialización y modernización cuyas repercusiones se hicieron visibles a nivel social. Las ciudades crecieron rápidamente al tiempo que los campos vivieron procesos de colonización. Fue una época de luchas sociales y conflictos obreros avasallados por el poder político del Estado. También tiempos de frivolidad en los que aspectos como la moda excéntrica, los nuevos hábitos y diversiones como el cine incidieron en el modo de vida de los centros urbanos. (p. 21)

Es precisamente en estos sucesos que se sitúa la noción de *territorio* construida por Arturo Acevedo Vallarino en *Bajo el cielo antioqueño* y producida por el empresario Gonzalo Mejía, que encontramos la necesidad de volver a la idea del espacio común, como idea poderosa para nombrar los cuerpos inscritos en él, pues siendo esta una empresa más íntima, los deseos de una clase aburguesada de la época se convierten en cánones para definir el resto, como dispositivos del placer que ocupan ese exterior constitutivo del que hemos venido hablando para denominar todo aquello

---

que se encuentra alrededor de los discursos enunciados desde un orden dominante, que necesita marcar el lugar de la norma para a su vez imbuir allí la diferencia y establecer la frontera discursiva desde donde lo otro es notorio y "visible". Entonces *Bajo el cielo antioqueño* es el sitio desde donde una clase social blanqueada, gozando de los beneficios de la industrialización de las urbes y la conquista de los campos en el auge cafetero, hace uso de los elementos de omisión y diferenciación de las clases sociales inscritas en la cinta, pues reproduce un microcosmos que pone en el centro las experiencias sociales de aquellos cuerpos, matizadas por los lugares comunes que ofrece el género melodramático: el amor, la falsa rebeldía, el placer y las comodidades materiales, propias del segmento social. Que, aunque también presentes en *Alma provinciana*, aquí son más enfáticas, ya que sirven al propósito performativo de la obra, sabiendo que el territorio es útil en la medida en que puede ser explotado para seguir alimentando las arcas de tales clases dominantes en la región. Haciendo partícipes a aquellos cuerpos que también sirven como agentes pasivos, como el campesinado que aparece para reafirmar su naturaleza subalterna, ante los personajes estelares, a quienes se les debe realmente la capacidad industrial y modernizadora que enuncia las búsquedas de ese ideal nacional en ciernes.

De esta manera, la omisión de la otredad racializada se acentúa al quedar por fuera de los diálogos productivos de la nación retratada en la obra de Acevedo, a través del personaje del niño negro pintado, pues no hay un lugar profundo en apariencia para éste en el mosaico tradicionalista que constituye la temprana necesidad de una identidad aglutinante, como sucede con los cuerpos retratados en la escena del orfanato en *La tragedia del silencio* dirigida por el mismo director y que en esta película se encuentran todavía más al margen de la narración, pues aquí reaparecen no solo bajo la condición de una barbarie pasiva, siendo a su vez atravesados por la mirada paternalista de la iglesia católica que, vinculada a los proyectos industriales de la época, reitera su agencia en los mandatos morales de la clase alta del momento, dialogando con los cuerpos que importan en la narración. Y aquí la marca del plural cobra profundo sentido, mostrando en ambas cintas que la experiencia singular de los cuerpos inscritos en la norma blanqueada y moderna es lo que los distancia de esos cuerpos "otros" afincados bajo miradas totalizantes, como las de la vulnerabilidad, el salvajismo, la pobreza y el fetiche de la diferencia.

Volviendo de nuevo a la reiteración de que entonces el *territorio* se convierte en un elemento en el que es posible organizar los cuerpos en esferas bien distinguidas, que en unas lógicas de centro y periferia van quedando marginados a lo más fronterizo de las dinámicas de estas nuevas

---

sociedades. Vinculando esta idea del territorio al diálogo de la producción capitalista a través de puestas en escena que los carga de valores también ambivalentes, en donde la idea de lo moderno se encuentra presente en las urbes y lo salvaje o proclive a ser colonizado por las apuestas industriales, en la ruralidad o incluso en las tierras que aún no han sido exploradas, como se aprecia en el documental *Expedición al Caquetá*. Sin descuidar aquí nuestro punto de partida, que reconoce que la construcción de unas ideas en los discursos cinematográficos para cualquier época de la historia de un país produce necesariamente unos discursos que nombran y definen los cuerpos que ocupan esas ideas de territorio y finalmente de realidad. Entonces, al nombrar un territorio Antioqueño, es necesario delimitar los sujetos que van a dar sentido a esa idea de lo antioqueño, o al intentar definir una idea del centro como capital cultural e intelectual del país, es menester imaginar qué subjetividades van a confluír en esta y así mismo sucede con los demás territorios presentes en las cintas, que pese a postularse como otros, ya sea en la ruralidad o en las mismas márgenes de las urbes principales, se encuentran atravesados por unos valores y unas características, que a grandes rasgos también dan forma a los cuerpos ocupantes de sus dinámicas. Y en este sentido, el lugar designado para lo que López (2006) nombra lo *popular*, es decir, aquello que pertenece culturalmente a las masas de la sociedad se ubica en la base de unos diálogos sociológicos en esa idea de nación, que también atraviesa los cuerpos que sirven a estas películas para consolidarse como discursos provenientes de la élite, y en la mayoría de las representaciones fungen como un sector incapaz de elaborar diálogos culturales profundos, figurando entonces como referentes de una artesanía social que ornamenta los modos del poder y la intelectualidad. Sostiene la autora que:

El argumental silente se caracterizó por una mirada de lo popular distante, ajena, no solo en su representación sino también en la manera de establecer un vínculo comunicativo con la masa observadora; el lenguaje es rimbombante, lúcido, perfecto y si bien podría considerarse esta profusión estética un sello personal (¿nacional acaso?) de nuestra literatura y del cine del periodo, lo popular no podía entrar en condición de igualdad en sus representaciones, menos aún en tanto el lenguaje y su expresión continuaran siendo monopolio de élites. (p. 84)

---

Podemos pensar en este punto que, la idea de “lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario” (García, 1990, p.191), a la incapacidad de estos sectores para entablar intercambios simbólicos con la cultura “legítima” concebida por las élites y los sectores hegemónicos en la historia de la Colombia tradicionalista y conservadora, y a cambio se convierte en folclorización de los contextos su participación, o al menos su representación posee esta naturaleza en la época. Como es evidente cuando en *Alma provinciana* aparecen retratados sectores como el campesinado que baila un tradicional torbellino para entretener a los personajes principales, o en el mismo filme esta cualidad de lo popular se ve reflejada en los bandidos que el joven protagonista se encuentra en el páramo *El almorzadero*, quienes poseen unas formas coloquiales del lenguaje, pues son malhablados y no tienen “modales”, haciendo una clara escisión en la distinción de clases entre el estudiante letrado y los ladrones de vereda. Acentuando la presencia de unos sectores subalternizados para reafirmar la posición en la jerarquía social de otros, separando ya en los diálogos del discurso visual unos cuerpos de “otros”.

En este sentido nos abocamos ahora por la idea de los cuerpos, que, planteando ya una ruptura con las formas sociales del siglo XIX, vienen a ser producidos y reproducidos no solo por las miradas totalizantes del proyecto de Estado-Nación colombianas, y van a ser mirados y nombrados por el naciente discurso cinematográfico, acentuado en la necesidad de constituir y dar solidez a la identidad colombiana. Siguiendo en este caso una idea poderosa de García Canclini (1990) acerca de los procesos de consolidación de unas identidades inscritas en la modernidad, en donde es necesario desvincular la memoria del pasado inmediatamente colonial y reconocer en esta debilidad la potencia para renovar unos valores que casi siempre son importados de experiencias extranjeras, para acentuar en las nuevas miradas esa colonialidad que ahora puede ser una herramienta útil al poder, que ofrece a las élites dominantes la potestad sobre lo que se va a entender como cultura o incluso como memoria, llevando a cuevas un imaginario compartido que es más una idealización y caricaturización que una constitución "real" de aquello que son los territorios y los sujetos que los habitan. Y es en este proceso de consolidación de las identidades que la producción de cuerpos va dejando una reproducción de estereotipos con las que van a trabajar narraciones posteriores, y no solo reducidas al cine, sino a demás formas del arte que entablaron su propio diálogo con las preguntas por la identidad y los relatos nacionales.

En esta creación de cuerpos y reproducción de estereotipos todas las obras que aquí hemos abordado tienen un aporte a la regulación de una mirada blanca y colonial, que depositó

directamente o por omisión, valores sobre unos cuerpos racializados. Entendiendo siempre que el esbozo por una industria del cine provino inicialmente de impulsos individuales de gentes socialmente que ocupaban lugares de prestigio en las élites colombianas del momento. Evadiendo entonces retratos miserabilistas de la sociedad de la época, exaltando en las imágenes las formas dignificantes de la vida en medio del privilegio, pues esta mirada sobre la sociedad fue pensada en la mirada que desde afuera se dirigía hacia esta. Mirada que estaba dirigida a la recreación de unas formas eurocéntricas de los modos de vida el “tercer mundo”, insistiendo en que la margen estaba destinada a aquellos que el discurso no nombrara como importantes para estos diálogos, como sucede con las corporalidades que ya hemos mencionado y que se encuentran presentes en las películas, siendo la deformación de la norma, o encarnando la frontera de lo otro, sacando estos cuerpos de las representaciones cinematográficas y poniéndolos en unos diálogos sociales en donde escapan de la margen como personajes y pasan a ocupar como sujetos la pauta opresiva de las formas del poder. Pues lejos de ser fenómenos incipientes o aislados como tal vez pareciera en este entramado, se consolidan como una tradición discursiva e histórica que produce lo que nombra y reproduce a su vez lo que omite como importante en los diálogos simbólicos y significativos, condenando cuerpos al ostracismo de la memoria y a la petrificación esencialista de las imágenes de la exclusión.



---

## Conclusiones

El recorrido por esta fracción de la memoria visual del país y de lo que fue el germen de las representaciones cinematográficas de la nación en el siglo XX, como productos de las rupturas que trajo su siglo inmediatamente anterior, nos permitió en este breve recorrido abordar las formas en que las ausencias y su naturaleza, entretejen diálogos de sentido alrededor de preguntas sobre la identidad y la capacidad que poseen los discursos provenientes del arte, puntualmente del cine, de consolidar en sus ejercicios de representación narrativas que permiten como colectivo la reafirmación de unos proyectos ideológicos de nación y de sociedad situados en los marcos de la modernidad. Dejándonos ver sin mediaciones las maneras en las que el espectáculo del *otro* emerge en las narrativas de este primer cine, que aunque sutilmente evade las preguntas por la *otredad* y lo vincula como ornamento al mosaico de la falsa diversidad, poco celebrada por las clases dominantes, pero después articulada a las ventanas que veían un país en el exterior, fetichizado, exotizado y erotizado por los dispositivos de consumos propios de la globalización que toma fuerza con la segunda mitad del siglo XX y se reafirman con las dinámicas de producción capitalista fortalecida a finales del siglo.

Estas primeras cintas nos insinuaron los caminos de una identidad nacional compleja que aún hoy está llena de preguntas y nos permitieron fijar una mirada sobre los textos sociológicos en apariencia simples que nos presenta este cine que en el alimento de lo cotidiano encontró contornos y planos profundos, y que nos deja todavía interrogantes frente a la materialidad social y simbólica de los cuerpos, esta que no tiene lugar sin el acto por el que los códigos de una sociedad se imprimen en ellos a través de una acción reiterativa de los andamiajes discursivos, pues aquellos discursos no son del todo definitivos, pues se dismantelan y alimentan con los ejercicios de comprensión de dichas corporalidades. Pues la pregunta por lo que no es presencia activa o no se ve en un diálogo “importante” nos hizo reflexionar sobre las búsquedas de aquel cine, y nos deja en el camino otras preguntas, como: ¿existe una regulación que proviene de las arcas del poder para producir cuerpos efectivos a los sistemas discursivos que este necesita? ¿Qué delimita estas necesidades en los sistemas de producción capitalista? ¿Tiene el cine colombiano la capacidad discursiva para reproducir corporalidades y representarlas en sus narrativas? ¿Es posible en nuestra sociedad el exilio simbólico para aquellos *otros* que no han sido regulados por la norma en los ejercicios de reproducción de los regímenes de representación? Y de esta forma podemos alimentar las

búsquedas que la imagen permite, para comprender cómo es posible que el cine pueda constituir la base para un análisis sobre las formas en que unos cuerpos marginados y subalternizados han aparecido y desaparecido como figuras dispensables en unos ejercicios de representación visual y en unos deseos de configurar las identidades y los proyectos de nación sobre todo en territorios complejos y de miradas profundas como los de América Latina y el Caribe.

---

## Referencias

- Adorno, N. (2013). La identidad afrodescendiente dentro del cine colombiano. *Cinémas d'amérique latine*, N° 21, 110-121.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Sobre los orígenes y difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Anagrama.
- Bauman, S. (2003). *De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad*. En *Cuestiones de Identidad Cultural*. Editorial Amorrortu.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (J. Jordá Trans.) Anagrama.
- Burke, P. (2005). *Estereotipos de los otros. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, 155-175.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos y materiales del sexo*.
- Césaire, A. (2006). *Discursos sobre el colonialismo* (Vol. 39). Ediciones Akal.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Duque, P. A. Z. (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Instituto Distrital de las Artes.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Ediciones Arte y Estética.
- Fernández, G. O. (2012). Pensar con el cuerpo, pensar desde el cuerpo. *Thémata, Revista de Filosofía*, N° 46, 361-368.
- García, C. N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de Estudios Peruanos.

- 
- Hall, S. (2013). *Discurso y poder*. Editor Ricardo Soto Sulca, Huancayo-Perú, Editora da Universidad Nacional del Centro de Perú.
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la representación*. Sage Publications
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- López, N. (2006). *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. Bogotá : Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Fondo Editorial FCSH.
- Puerta Domínguez, S. (2017). *Cultura de massa, ornamentação e cinema*. Uma crítica de Siegfried Kracauer à modernidade. *Revista colombiana de sociología*, 40(1), 257-273.
- Piera, E. A. (1997). *Representación y cine etnográfico*. *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, (10), 125-168.
- Proimágenes Colombia. (s.f) *Bajo el cielo antioqueño*.  
[https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=7](https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=7)
- Salcedo Silva, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano, 1897-1950*. (No Title).
- Shohat, E., & Stam, R. M. (2002). *cine y medios de comunicación Crítica del pensamiento eurocéntrico*.
- Spivak, G. C. (2009). *¿Quién le canta al estado nación?: lenguaje, política, pertenencia*.
- Retina Latina, (s.f.). *Expedición al Caquetá*.  
<https://www.retinalatina.org/?s=expedicion+al+caqueta>
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura* (Vol. 1). Universidad del Valle.
- Villegas, Á. (2015). Modernismo vernáculo e imaginación melodramática en Bajo el cielo antioqueño. *Historia y sociedad*, (29), 259-282.

Villegas, A., & Alarcón, S. (2017). Historiografía del cine colombiano 1974-2015. *HISTOReLo. Revista de historia regional y local*, 9(18), 344-382.

Zuluaga, P. (2011). *La literatura, ¿el discurso fundacional del cine colombiano? Los casos del cine silente (década de 1920) y el nuevo cine de género*. Universidad Pontificia Bolivariana

### Filmografía

Arturo A. V. (director). (1925). *Bajo el Cielo antioqueño* [Película]. Gonzalo Mejía.

Félix J. R. (director). (1926). *Alma Provinciana* [Película]. FelixMark Films.

Arturo A. V. (director). (1924). *La tragedia del silencio* [Película]. Acevedo e Hijos.

Cesar U. P.. (director). (1930). *Expedición al Caquetá* [Documental]. Cesar Uribe Piedrahita.