

Modernismo vernáculo e imaginación melodramática en *Bajo el cielo antioqueño**

Álvaro Villegas**

Resumen

Este artículo se ocupa de la película *Bajo el cielo antioqueño*, dirigida por Arturo Acevedo Vallarino y estrenada en 1925. En primer lugar, se describen los esfuerzos colectivos de los sectores privilegiados de la ciudad de Medellín, que participaron como inversionistas y como actores. Luego se interpreta la apropiación que hace la película de lo que se podría denominar modernismo vernáculo a través de la matriz cultural del melodrama, matriz caracterizada por la intensidad y esquematización de los sentimientos, por el desenvolvimiento de la historia desde el desconocimiento hasta el reconocimiento, por la primacía de las relaciones familiares y de las fidelidades primordiales, y por la expresión del exceso emocional. Finalmente, se comenta su recepción, que estuvo marcada por el beneplácito ante la representación regional que esta película materializaba.

Palabras clave: Melodrama, modernidad, cine colombiano, cine mudo, historia de Colombia.

* Artículo recibido el 9 de diciembre de 2014 y aprobado el 10 de abril de 2015. Artículo de investigación. El presente artículo es resultado del proyecto de investigación "Sinfonías urbanas: montaje y regímenes sensibles en el cine" (Código 14806), financiado por la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

** Profesor de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales. Medellín-Colombia. Correo electrónico: aavilleg@unal.edu.co

Abstract

This article focuses on the film "Bajo el cielo antioqueño", directed by Arturo Acevedo Vallarino and released in 1925. First, the collective efforts of the Medellín privileged sectors are described, which participated as investors and as actors. Then, the movie's appropriation of what could be called the "vernacular modernism" is analyzed through the cultural matrix of melodrama, which is characterized by intensity and schematization of feelings, by the story's development from ignorance to recognition, the supremacy of family relationships and essential loyalties, as well as by the expression of emotional excess. Finally, the acceptance of the movie by the audience, which was characterized by the consensus towards the regional representation shown in the movie, will be commented on.

Keywords: Melodrama, modernity, Colombian cinema, silent cinema, Colombian history.

Introducción

La modernidad es una constelación de experiencias que la hacen un proceso complejo, diverso e inacabado, que no debe ser caracterizado recurriendo exclusivamente al incremento de la racionalidad y la secularización, en tanto también se constituye en un mundo de ensueños y pesadillas, un mundo marcado por la proliferación de las mercancías, los imperativos de la novedad y la movilidad, la reproducción técnica de la imagen y del sonido, el surgimiento y la consolidación de los medios de comunicación audiovisuales, la realización de espectáculos masivos, la irrupción de prácticas artísticas que simultáneamente refuerzan y contradicen la transparencia de la representación y la formación de subjetividades en las que entra en conflicto la ética del trabajo y el ansia del consumo. En este sentido, la crítica cultural se enfrenta constantemente a modernismos vernáculos, conformados por las interacciones entre objetos, prácticas, discursos y agentes culturales. En estos modernismos se negocian las intersecciones y conflictos entre modernidad y modernización, en un marco de intercambios entre lo local, lo regional, lo nacional y lo global, como lo plantea Hansen.¹

1. Miriam Bratu Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", *Modernism/Modernity* Vol: 6 n.º 2 (1999): 60.

Luis López de Mesa planteó que en las ciudades producidas por la *civilización contemporánea* "el cinematógrafo, como la aviación, ensancha el radio de acción de los sentidos, y nos presenta el mundo en perspectivas ignoradas antes, que están creando en nosotros una nueva emoción y, por consiguiente, un nuevo modo de pensar"². Pero este ensanchamiento, a su juicio, era constreñido por el predominio en las ciudades de la imitación y la vulgaridad, que servía a los seres humanos para huir de sí mismos a través de las diversas actividades que llenaban su tiempo libre.

Explorar las relaciones de las experiencias de la modernidad con el entretenimiento de masas –como manifestación propia del modernismo vernáculo– fue una preocupación importante para algunos pensadores durante la primera mitad del siglo XX. Para Siegfried Kracauer³, por ejemplo, el lugar de su contemporaneidad⁴ en la historia se comprendía mejor a partir del análisis de prácticas masivas como el turismo, el baile, los espectáculos, los *best seller* o el cine, en tanto estas expresaban fehacientemente la época a la que pertenecían, aunque de una forma oscurecida por el culto mítico, mientras que las expresiones culturales canónicas seguían ancladas al momento en el cual habían surgido. Unos pocos años después Walter Benjamin⁵ también se preocupó por este problema y planteó que la sensibilidad de los seres humanos modernos se expresaba de nuevas formas, las cuales estaban marcadas por el afán de repetición y de cercanía, es decir, por el deseo de una fácil accesibilidad y asequibilidad. El cine se constituía en un síntoma ineludible de este afán, en tanto le daba a los espectadores la posibilidad de observar la película un gran número de ocasiones, hasta apropiarse afectivamente de las historias, los personajes y las estrellas.

Para el caso particular de América Latina se ha señalado⁶ que el cine se constituyó en un dispositivo en el cual se encarnaba el deseo de modernidad, al tiempo que se negociaban los referentes globales, nacionales, regionales y locales. En el caso colombiano fue notoria la instauración de una discontinuidad o un destiempo radical

2. Luis López de Mesa, *Civilización contemporánea* (París: Agencia Mundial de Librería, 1926), 34.

3. Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1* (Barcelona: Gedisa, 2008), 54.

4. Lo que comúnmente se denomina República de Weimar, en tanto el ensayo fue originalmente publicado en 1927.

5. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. <Tercera redacción>", en *Obras. Libro I / vol. 2*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Madrid: Abada, 2008), 58.

6. Ana M. López, "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal* Vol: 40 n.º 1 (2000): 48-78.

entre las fantasmagorías del consumo, la masificación y la urbanización que el cine encarnaba –como expresión de un modernismo vernáculo– y las vivencias concretas de la mayoría de los habitantes, que tenían un acceso parcial a la producción y al consumo de masas durante las primeras décadas del siglo XX.⁷

Esto no impidió que ir a cine fuera un pasatiempo ampliamente extendido, lo que permitió crear en la década de 1910 una estructura de distribución y exhibición lo suficientemente fuerte como para atender las demandas del público que se estaba formando. En esos mismos años comenzó una producción discontinua de cortos y medimétrajes de no ficción. En la década de 1920 la producción de largometrajes argumentales alcanzó un número relativamente importante, que luego disminuyó por las dificultades de producción que trajo consigo la transición al cine sonoro, la ausencia de laboratorios especializados en el país y la crisis económica.⁸

Este artículo se concentrará en *Bajo el Cielo Antioqueño*, película estrenada en 1925. La hipótesis de trabajo es que la interpretación de esta película puede ofrecer pistas para comprender las tensiones y mediaciones entre lo cosmopolita, lo nacional y lo local; la exaltación de las pasiones, su moldeamiento y su contención; la conservación de las jerarquías, la movilidad social y el anhelo modernizador, todo lo cual daría forma a la experiencia de la modernidad que el cine hace visible.

1. "I Like men who do things"

Edda Pilar Duque⁹ narra que el empresario Gonzalo Mejía (1884–1957) se propuso realizar una película, inspirado por *La tragedia del silencio*, que había sido dirigida por Arturo Acevedo (1873–1950) y estrenada en 1924. Con este propósito impulsó

7. Santiago Castro-Gómez, *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910–1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009) y Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003).

8. Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia, tomo 1, 1897–1929* (Bogotá: Publicaciones Black María, 2014); Nazly Maryith López Díaz, *Miradas esquivas a una nación fragmentada. Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006); Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Editorial América Latina, 1978); Jorge Nieto y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia* (Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, 1992); Pedro Adrián Zuluaga, *¡Acción! Cine en Colombia* (Bogotá: Museo Nacional, 2007).

9. Edda Pilar Duque, *La aventura del cine en Medellín* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y El Áncora Editores, 1992).

y formó la Compañía Filmadora de Medellín, cuyas acciones fueron ofrecidas y compradas en su gran mayoría por los miembros de la burguesía antioqueña. El director elegido para este proyecto fue justamente Arturo Acevedo, a quien acompañó como operador de cámara su hijo Gonzalo.

El realizador se involucró en la recaudación de fondos para la película, e incluso llegó a declarar públicamente que no recibiría ganancias por su participación hasta que los inversionistas hubieran recobrado el capital, al tiempo que incitaba a empresarios y comerciantes como Ricardo Greiffestein, H. B. Maynham, Ricardo Olano, Valerio Tobón y Ricardo Lalinde, entre otros, a que en su rol de "propulsores potentes del progreso antioqueño" apoyaran a la naciente empresa.¹⁰

La película se planteó desde sus inicios como un esfuerzo colectivo de los sectores privilegiados de Medellín, que participaron no solamente como accionistas sino también como actores. Gonzalo Acevedo relató en una entrevista¹¹ que su padre exigió que los actores y actrices de la película se escogieran entre la "gente más distinguida" de Medellín, como forma de publicidad y también para facilitar la filmación; Luis Mejía, hijo de Gonzalo Mejía, señaló por su parte que durante la filmación no se llevaron la cuentas de los gastos, puesto que

Si se iba a filmar un paseo a caballo, ahí estaba la caballeriza de Carlos J. Echavarría y su hermosa casa "Chipre", en el Poblado. "La Amalia", la finca más prestigiosa y valiosa de café, doña Amalia Madriñan la prestaba sin reparos para la escena de la lavada del café. La filmación fue un paseo. Se visitaron todas las casas y fincas de los amigos. ¿Cuánto costó la película? Creo que mucho y nada, porque las casas eran de ellos, los caballos, las ropas; a la que le tocaba bailar de pájaro compraba su disfraz de pájaro, y eso no cuesta nada. ¿Había que almorzar? Almorzaban en la casa a donde habían ido. Las maquilladoras eran ellas mismas, o la hija o la prima. Para mi papá la película era propaganda. El y la sociedad de Medellín quisieron hacer una película y figurar.¹²

Atendiendo a la fuerte implicación de la burguesía industrial y comercial antioqueña en este proyecto, no es de extrañar que la oración en inglés "I Like men who do things" –"Me gustan los hombres que hacen cosas– fuera el epígrafe del artículo

10. Edda Pilar Duque, *La aventura del cine*, 178.

11. Hernando Salcedo Silva, *Crónicas del cine Colombia 1897-1950* (Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1981), 95.

12. Edda Pilar Duque, *La aventura del cine*, 190.

que anunciaba la formación de la empresa para filmar *Bajo el cielo antioqueño*, ya que en él se resume buena parte de la motivación que había detrás de la realización de la película. Se trataba, pues, de emprender proyectos y buscar la novedad, cultivar y vender café, explotar las minas, construir fábricas o hacer películas; todo hacía parte de la febril actividad de la élite, y si todo se podía reunir en un mismo sitio: la pantalla, tanto mejor. Es de nuevo Arturo Acevedo, que conocía bien las dificultades financieras de realizar una película y también lo que había que hacer para solucionarlas, quien planteó que ya había escrito una trama argumental que justificaba utilizar un rollo¹³ de película para mostrar el cultivo del café, la minería, las fábricas, los grandes almacenes y los aspectos modernos de la ciudad.¹⁴ *Bajo el cielo antioqueño* se constituyó desde sus inicios como una ficción capitalista, para utilizar las palabras de Beckman¹⁵, en la cual los deseos de prosperidad futura estaban atravesados por la exportación de los dones de la naturaleza regional.

Por supuesto, la intención publicitaria fue bastante notoria, lo que no era extraño, ya que fue anunciada antes del estreno de la película. Para ilustrar este punto se puede recurrir a una secuencia sobre la producción cafetera, que fue introducida con un intertítulo que rezaba: "Por las tardes, en la fresca terraza tomaba con su padre el aromado café y pensaba Lina... 'Sudor de las frentes para sembrar el grano; para verle crecer; para recolectarlo; para transportarlo. Y por su frente desfilaron, una a una...". El plano siguiente corresponde a lo descrito en el intertítulo y luego, a través de un corte directo, se pasa a un plano medio corto con cierre de iris de la protagonista, que sirve de transición a un nuevo plano con apertura de iris que muestra a un campesino sembrando café. Se sucederán varios planos que le muestran al espectador las diferentes fases de producción y distribución de esta mercancía, para finalmente cerrar el ciclo y terminar con un nuevo plano medio de la protagonista consumiendo esta bebida.

13. Filmado a dieciséis fotogramas por segundo (fps); como era usual en la época, un rollo o carrete de película dura cerca de catorce minutos.

14. Edda Pilar Duque, *La aventura del cine*, 177.

15. Ericka Beckman, *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).



Imagen 1

Fuente: Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.
 Director de fotografía: Gonzalo Acevedo Bernal

El cierre y la apertura del iris señalan una ruptura en la narración, al tiempo que su justificación diegética, a través del recurso de la ensoñación o la rememoración, en este caso de un ensueño de exportación (*export reverie*)¹⁶, que servirá de excusa para mostrar el proceso de sembrar, cuidar, recolectar, seleccionar, secar, empacar y transportar el café; cada paso de esta cadena estará unido y separado, simultáneamente, a través de nuevos cierres y aperturas del iris que permitirán sintetizar eficientemente todo este proceso cuya duración se prolonga durante varios meses, en unos pocos segundos y unos cuantos planos.

En una secuencia posterior varios personajes visitarán una fábrica de cigarrillos. El espectador será guiado por los diferentes procesos hasta ver el producto listo para su comercialización. Ambos ejemplos permiten pensar en la combinación de narración y mostración (*monstration*) en el cine colombiano de ficción de la dé-

16. Ericka Beckman, *Capital Fictions*, 8.

cada de 1920¹⁷. Las investigaciones de André Gaudreault sobre el cine de atracciones han mostrado que la contradicción entre mostración y narración es constitutiva e inmanente al cine.¹⁸ En el momento en el cual el cine de atracciones fue hegemónico (circa 1895-1908), contar una historia era irrelevante o se subordinaba a la *presentación* de un acontecimiento que atraía la atención del público y que frecuentemente lo impactaba. Con la emergencia de lo que Noël Burch¹⁹ ha denominado Modo de Representación Institucional (MRI) la mostración es integrada y subordinada a la progresión narrativa, aunque no desaparece. Gaudreault rechaza la teleología dominante en la historia del cine convencional, en la cual el cine de atracciones desembocaría inevitablemente en el cine de integración narrativa o MRI, que no sería más que la realización de las potencialidades del medio para contar historias a través de las imágenes en movimiento.

Regresando a *Bajo el cielo antioqueño*, estas consideraciones son importantes porque sirven para cuestionar la acusación de anacronismo que pesa sobre esta y otras películas colombianas de la época²⁰, en tanto la combinación de mostración y narración no sería la prueba reina de un atraso formal en la cinematografía nacional, sino la expresión de una tensión presente aún en el cine de Hollywood y en el cine europeo de la época, la que obviamente cobraría una forma particular en la película aquí analizada, dada la singularidad del modernismo vernáculo de la sociedad que la produjo. Si bien estas dos secuencias podrían ser consideradas como ejemplos de modernización –el cinematógrafo como adelanto técnico–, sin modernidad²¹, en este artículo se plantea que la situación es más compleja y que puede ser abordada de me-

17. Juan Sebastián Ospina León, "Discursos, prácticas, historiografía: continuidad y tableau en el cine silente colombiano", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* n.º 8 (2013), http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=346&Itemid=161 (consultado el 6 de noviembre de 2014).

18. André Gaudreault, "From 'Primitive Cinema' to 'Kine-Attractography'", en *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 97; André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe* (Paris: CNRS Éditions, 2008), 95; y André Gaudreault, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema* (Toronto: University of Toronto Press, 2009).

19. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid: Cátedra, 2008).

20. Juan Sebastián Ospina León, "Discursos, prácticas, historiografía".

21. Camilo Tamayo, "Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)", *Signo y Pensamiento* Vol: 25 n.º 48 (2006): 49.

por forma si se tienen en cuenta las tensiones entre las modalidades de producción de afectos y de gestión de las diferencias de clase y de género, para lo cual es necesario analizar más detenidamente la película y describir cómo la imaginación melodramática le da forma a este modernismo vernáculo.



Imagen 2

Fuente: Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.
 Director de fotografía: Gonzalo Acevedo Bernal

Pero antes es preciso mencionar que los segmentos en los cuales la narración quedaba en suspenso, ya fuera por la exposición comercial del café o de los cigarrillos, tomaban como modelo los noticieros cinematográficos de la época, los que seguramente también moldearon otra escena en la que se resaltaba la belleza del paisaje *bajo el cielo antioqueño*. En otras escenas la narración no era suspendida, pero sí se desarrollaba lentamente, ya que el montaje se veía en buena medida subordinado a la puesta en escena que construía un espacio "lleno" y con cierta profundidad a través de los telones, los muebles y los movimientos hacia la cámara de los actores. El carácter abigarrado de esta puesta en escena, que tenía como modelo la composición

pictórica presente en algunas obras teatrales²², hacía indispensable una mayor duración de los planos para que el espectador pudiera recorrer a satisfacción el encuadre. Sin embargo, esta "teatralidad pictórica", como es denominada por Bordwell²³, no prescindía del montaje en continuidad popularizado por las películas estadounidenses, sino que relativizaba su centralidad. Se trataba además de un proceso transversal al cine latinoamericano silente, caracterizado por el cruce de las prácticas narrativas y visuales provenientes del cine de ficción europeo y hollywoodense, que se combinaban con las prácticas y convenciones derivadas de la producción local de noticieros.²⁴

2. Modernismo vernáculo e imaginación melodramática bajo el cielo antioqueño

Bajo el cielo antioqueño cuenta la historia de

Lina, agraciada colegiala [que], sostiene contra la voluntad de su padre, Don Bernardo, un romance con Álvaro, joven bohemio que dilapida su fortuna. Deciden huir de la vigilancia paterna, pero en la estación de tren una mendiga herida previene a Lina sobre el grave error que está cometiendo. Él le venda la herida con un pañuelo en el cual van inscritas sus iniciales y ella, agradecida, le regala sus joyas y a su vez le comunica a su novio la decisión de no seguir con esa aventura. La mendiga es asaltada y asesinada. Su cadáver aparece con el pañuelo de Álvaro, quien es 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.²⁵

Esta sinopsis nos llevaría a pensar que nos hallamos ante un melodrama; no en vano Hugo Chaparro Valderrama²⁶ dio cuenta del cine colombiano entre 1915 y

22. Que a su vez había sido apropiada por las películas europeas de la década de 1910 y 1920, las cuales fueron ampliamente exhibidas en Colombia durante esos años.

23. David Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 135.

24. Paul A. Schroeder Rodríguez, "Latin American Silent Cinema. Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics", *Latin American Research Review* Vol: 43 n.º 3, (2008): 35.

25. Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, *Cuadernillo de la Colección Cine Silente Colombiano* (Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, s.f.), s.p.

26. Hugo Chaparro Valderrama, "Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su historia", *Revista de Estudios Sociales* n.º 25 (2006): 33-37.

1933 aludiendo a la historia, el *melodrama* y su historia. Sin negar completamente la adscripción a este género, es necesario problematizar el planteamiento de Chaparro. Jean-Louis Leutrat²⁷ ha mostrado que la noción de melodrama prácticamente abarcaría, según los críticos actuales, toda o casi toda la producción estadounidense entre 1915 y 1928, aunque en esa época no se utilizara dicha denominación. Algo similar se podría plantear sobre la producción latinoamericana durante los mismos años. La revisión de la recepción de *Bajo el cielo antioqueño* en la prensa y en las revistas de la época muestra que la categoría de *melodrama* tampoco se utilizó para referirse a este filme. Por esto resulta más productivo hablar de lo melodramático en el cine²⁸ o, mejor aún, pensar lo melodramático como una matriz cultural que hace presencia en diferentes medios²⁹, aunque la categoría tenga cierto anacronismo.

Es en este sentido que se recurre a la noción de "imaginación melodramática" propuesta por Brooks³⁰, para quien esta forma imaginativa ofrece un conjunto de actitudes, frases y gestos concebidos de manera coherente en pos de la dramatización de conflictos espirituales de gran profundidad. Esta dramatización estaría basada en la intensidad y esquematización de los sentimientos, el desenvolvimiento de la trama desde el desconocimiento hasta el reconocimiento, la primacía de las relaciones familiares y de las fidelidades primordiales en la estructura de la historia y la expresión del exceso emocional. La presencia de elementos melodramáticos sobrepasaría las fronteras de las obras que comúnmente calificamos de melodramas y estaría fuertemente arraigada, incluso en obras y autores canónicos como Honoré de Balzac. Ben Singer³¹, por su parte, al ocuparse de los seriales cinematográficos estadounidenses de la segunda década del siglo XX, planteó que el melodrama está constituido por

27. Jean-Louis Leutrat, "El melodrama", en *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*, coords. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (Madrid: Cátedra, 2008), 277-290.

28. Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático* (Barcelona: Paidós, 2004).

29. Hermann Herlinghaus, Hermann, "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria", en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, ed. Hermann Herlinghaus (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002) y Jesús Martín-Barbero, *De los medios*.

30. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (Yale: Yale University Press, 1995), 20.

31. Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinemas and its contexts* (New York, Columbia University Press, 2001), 7.

la combinación históricamente variable de cinco características: marcado patetismo, alta emocionalidad, polarización moral, mecánicas narrativas no-clásicas y efectos espectaculares. Es de resaltar que algunos de estos seriales se vieron en Colombia, en especial los producidos por la filial estadounidense de la compañía Pathé Frères.

Bajo el cielo antioqueño posee una estructura convencional con un principio claro, en el que se presentan los personajes, un nudo en el que se desarrolla el conflicto central y un desenlace en el que se soluciona dicho conflicto, aunque en este punto el espectador contemporáneo deba afrontar la pérdida de algunos segmentos que dificultan la cabal comprensión del último tramo. La planificación también se enmarca dentro de los parámetros comunes del MRI, con secuencias y escenas claramente definidas, un manejo generalmente adecuado de la continuidad, fragmentación de las escenas en varios planos y uso –ocasional– del plano/contraplano, aunque esto no excluye la combinación con otras lógicas cinematográficas, como se planteó anteriormente, las cuales pueden ser dominantes en algunos momentos.

En la primera escena de la película se presenta a dos de los personajes principales. Don Bernardo, el padre de Lina, retira a su hija del internado administrado por religiosas para llevársela a su casa. El primer plano corresponde justamente al personaje de Lina subido en un árbol y riendo; varios planos posteriores muestran su carácter aventurero y activo, a la par que los intertítulos resaltan su candor y buen carácter, atributos que, al parecer, no pueden ser convincentemente representados a través de imágenes y hacen necesario el recurso de la palabra escrita. De ahí en adelante la construcción de este personaje estará marcada por dos polos; en el primero se enfatiza su virtud e inocencia, valores que son mostrados como intercambiables; en el segundo se resalta su carácter de mujer moderna y resuelta:³² se viste a la moda, asiste a los clubes más prestigiosos, salva de morir ahogada a una amiga, rechaza sin ruborizarse ni dudarle a un pretendiente que no le gusta, practica deportes y baila ritmos extranjeros. Justamente, en una fiesta conoce y se enamora de Álvaro, que aparece por primera vez en un plano medio junto a dos de sus amigos mientras bebe licor; poco después perderá una importante cantidad de dinero apostando.

La segunda secuencia, en la cual Bernardo y Lina se dirigen a su casa, inicia el inventario de objetos y gestos modernos que caracterizan la película. En esta se-

32. Paola Arboleda Ríos y Diana Patricia Osorio, *La presencia de la mujer en el cine colombiano* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003), 67.

cuencia vemos a los protagonistas usar un automóvil para atravesar una ciudad llena de personas, de otros automóviles y surcada por tranvías que llevan carteles con publicidad. A estos objetos se sumarán luego los teléfonos y las fábricas, a la par que las fiestas de disfraces y prácticas deportivas como el golf y el tenis. La élite proyecta una imagen cosmopolita y moderna de sí misma, propia de las ficciones capitalistas.³³ Se trata de una representación en la que el lujo sobresale, pero mostrado como fruto del trabajo duro y honesto; solamente de esta forma el dinero puede intervenir de forma plena y aceptable en las relaciones amorosas y ser una muestra innegable de la probidad y el esfuerzo. En este sentido, *Bajo el cielo antioqueño* sería la primera película colombiana en la que el dinero ocupa un lugar central: lo que está en juego entre el cielo y el suelo de Antioquia es justamente la circulación del capital, como lo plantea Suárez.³⁴

Por ejemplo, en la secuencia en la que Álvaro pide la mano de Lina, Don Bernardo no duda en responder: "Por su posición, por su familia incomparable... cómo no. Pero la mano de mi hija la daré solo a un hombre que sepa vivir del trabajo". Al sentirse ofendido en su orgullo, Álvaro conduce su auto de forma imprudente y atropella a un pequeño mendigo mulato, al quien lleva a su casa para que lo cure un médico y lo toma luego bajo su servicio. En esta secuencia queda clara la turbación que enfrentaba el personaje de Álvaro, pero también su buen corazón; se presenta además, por primera vez, el tipo de vínculo que caracterizará las relaciones entre la élite y los sectores populares, marcado por el paternalismo y la caridad. Así como Álvaro ayudó al mendigo que atropelló, él y Lina socorrerán a una indigente, y Lina posteriormente ayudará a dos jóvenes campesinos que trabajan para su padre, los cuales, gracias a sus obsequios, podrán casarse. La fiesta matrimonial se desarrollará frente la atenta y paternal mirada de don Bernardo y su hija, a través del juego entre plano y contraplano, en el cual la autoridad de los patronos será reforzada por la utilización de planos semi-subjetivos en picado, que empequeñecen a sus trabajadores, mientras el punto de vista de los campesinos estará marcado por los contrapicados, que enaltecen a los dos personajes ya citados. El bambuco cantado y bailado por los trabajadores es relacionado a través de un intertítulo con la tierra caliente, lo que afirma su condición

33. Ericka Beckman, *Capital fictions*.

34. Juana Suárez, *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura* (Cali: Universidad del Valle, 2009), 33.

telúrica, pero también su diferencia constitutiva con las prácticas modernas. Las otras dos escenas de baile en la película tienen lugar en fiestas de la burguesía en las que se bailan ritmos extranjeros como una expresión de cosmopolitismo y magnificencia, que no da lugar alguno a los "aires nacionales".

Ante la imposibilidad de convencer a don Bernardo y poder realizar así su *amor-romántico*, los enamorados deben elegir entre las otras dos grandes posibilidades amorosas que ofrece la imaginación melodramática: el *amor-renuncia*, que re-crea la virtud, o el *amor-pasión*, que el espectador –mas no los personajes– sabe que está marcado por contradicciones profundas que lo llevarán al fracaso,³⁵ más aún si, como en este caso, su contradicción reside en el desconocimiento de la autoridad paterna, uno de los pilares de esta matriz cultural que se expresa generalmente mediante una serie de tropos provenientes del mundo familiar o, más bien, de la familia como mundo. En este caso el amor desmedido, transformado en pasión, provoca e intensifica el conflicto que funcionará como motor narrativo, cuando Lina y Álvaro decidan fugarse.

Como se mencionó en la sinopsis, la fuga es frustrada, ya que Lina se arrepiente en el último momento, al encontrarse con una "desgraciada" mujer que pide limosna, quien le advierte sobre los peligros del *amor-pasión* con una voz que Lina cree venida del cielo y que en este sentido se relaciona directamente con su madre muerta. Esta mujer se encuentra en la indigencia luego de abandonar su hogar paterno para irse a vivir con un hombre que la maltrata, al extremo de acuchillarla; en este sentido, la vida de la "desgraciada" es una proyección del destino que le espera a la protagonista y una forma de resolver los conflictos inherentes a las experiencias de la modernidad dentro de la imaginación melodramática y, por ende, dentro del cine local como expresión del modernismo vernáculo. La miseria no es producto de las desigualdades inmanentes al capitalismo sino el castigo merecido ante el desbordamiento de las pasiones y la desobediencia frente a la autoridad paterna,³⁶ castigo que será purgado solo con la muerte, en tanto las joyas que Lina le regala a la mendiga para que rehaga su vida lejos del "infame" provocan que unos ladrones la asesinen para robarselas.

35. Silvia Oroz, "'Porque te amo, quiero salvarte': discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina", *Secuencias: Revista de Historia del Cine* n.º 6 (1997): 15-22 y Silvia Oroz, *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina* (Rio de Janeiro: Funarte, 1999).

36. Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia*, 343.

El castigo se desplaza a partir de ese momento a Álvaro, quien a pesar de ver frustrados sus deseos, todavía no ha manifestado ningún arrepentimiento. Este personaje es acusado del crimen de la "menesterosa", al encontrarse en el cadáver un pañuelo con sus iniciales, el mismo que antes le había regalado para que vendara las heridas producidas por el maltrato de su compañero sentimental. Álvaro es detenido por las autoridades, mientras Lina busca consuelo de su malogrado amor en una hacienda de su padre, quien intenta por todos los medios que no se entere de la detención de aquel, con el fin de evitar que ponga en riesgo su honor al proporcionarle la coartada que necesita para demostrar su inocencia. Ella se entera de la situación a través de un periódico³⁷ y regresa apresuradamente a Medellín, justo a tiempo para el juicio; al mismo tiempo un par de detectives de la policía detienen a los asesinos con las joyas robadas.

En este momento hay una inversión de los roles habituales en la imaginación melodramática, en tanto es generalmente el personaje masculino quien intenta –y logra– el rescate de último minuto. Aquí es Álvaro el personaje que condensa el *pathos*, en tanto está marcado por una herida sin cicatrizar, rasgo común a los personajes melodramáticos. Esta es producto generalmente de una falta que el espectador no conoce en tanto antecede a la historia que se le cuenta, en este caso su herida (posiblemente la pérdida de sus padres, es decir, su carácter de sujeto sin lazos familiares) lo torna un personaje disoluto, no apto para formar una familia. Pérez Rubio ha mostrado como este tipo de heridas recaen generalmente en un personaje que sin ser particularmente virtuoso tampoco es malvado, lo que lo hace caer en desgracia no como resultado de su perversidad sino como consecuencia de un error o de un accidente; en este caso el error de Álvaro es el desconocimiento de la autoridad paterna que don Bernardo encarna. La cicatrización o expiación se da generalmente por el sacrificio de un ser querido o por una compensación del destino.³⁸

El juicio debe ser comprendido entonces como el inicio de esta cicatrización y el principio de la resolución del conflicto, al mismo tiempo es, una vez más, una convención de la imaginación melodramática que convierte los conflictos amorosos en problemas de justicia, en los cuales la mentira se opone simultáneamente a la ver-

37. A pesar de que Lina recibe visitas, la detención de Álvaro no le llega como un rumor, sino a través de un medio masivo de comunicación, que traspasa sin problemas las distancias, las fronteras entre lo urbano y lo rural y las precauciones tomadas por Don Bernardo.

38. Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*, 53.

dad y al amor.³⁹ Esta secuencia tiene, en la versión restaurada, una duración de cinco minutos y cuarenta y tres segundos y está compuesta por cincuenta y siete planos, aunque algunos de los cortes pueden ser el producto de la pérdida de fotogramas y no de decisiones de rodaje y montaje. Durante la audiencia Álvaro asume un rol pasivo y no se defiende para salvaguardar el honor de Lina, que sería puesto en duda si la "sociedad" se entera de su intento de fuga, mientras ella entra en acción para salvarlo, a pesar de este riesgo.

La actitud de los dos personajes confluye en expresar el *amor-renuncia*; renuncia a la libertad, en el caso de Álvaro, o a la honra, en el caso de Lina. El primero de estos personajes encarna la impotencia, que le cierra toda posibilidad de defenderse e incluso de que Lina lo defienda; se condena y de este modo condena a los demás al silencio y a la pasividad. El segundo personaje, por su parte, encarna el paso de la potencia al acto, en tanto su discurso durante el juicio se torna acción: busca que las palabras hagan cosas, lo que es reforzado con el énfasis de sus gestos.

En este sentido, el *amor-renuncia* está íntimamente vinculado al sacrificio, que tiene como modelo a Cristo en la cruz. Solo que en este caso la figura divina se desdobra y se relaciona en un primer momento con Álvaro en tanto figura sufriente; no en vano un plano con apertura y cierre de iris del rostro de una imagen de Jesucristo media entre dos planos medios de Álvaro sentado en el banquillo de los acusados. Pero en un segundo momento se relaciona con Lina, puesto que el sacrificio es productivo, produce salvación, aunque esta no provenga de la confesión de su error por parte de la protagonista femenina, sino de la verdad que reside en sus palabras ("la verdad os hará libres"), al ser ella la única capaz de identificar las joyas que le había regalado a la mendiga, cuando los detectives llegan con los ladrones al salón donde se celebra la audiencia.

39. Hermann Herlinghaus, "La imaginación melodramática", 28 y Silvia Oroz, *Melodrama. O cinema*, 31.



Imagen 3

Fuente: Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.
Director de fotografía: Gonzalo Acevedo Bernal



Imagen 4

Fuente: Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.
Director de fotografía: Gonzalo Acevedo Bernal

A través de este acto de expiación se ratifica que el *amor-pasión* ha sido reemplazado por el *amor-renuncia*. Ambos personajes aceptan su separación a pesar del amor que se profesan y los riesgos que corrieron el uno por el otro. Pero como justamente el relato enfatiza la expiación, el personaje de Álvaro, al salir de la cárcel, se entera de que ha gastado toda su herencia; nuevo golpe que, al ser recibido en este momento, no lo lleva a la indigencia o al suicidio, como posiblemente lo hubiera hecho antes, sino que lo anima a trabajar.

La resolución de la película pasa, entonces, por la obediencia irrestricta de Lina a la autoridad paterna. La redención de Álvaro no puede ser otra que su aceptación de la obligación de ganarse el pan con el sudor de la frente, puesto que el joven, ya arruinado, se transforma en minero, actividad con la cual rehace su fortuna y se hace digno pretendiente y, finalmente, esposo de Lina. El recurso a la minería no es gratuito, dada la importancia que tiene esta actividad bajo el cielo antioqueño, al tiempo que permite justificar un enriquecimiento rápido, pero producto del trabajo duro.

El carácter melodramático sufre, pues, una serie de variaciones, puesto que el camino del desconocimiento al reconocimiento implica el des-cubrimiento, casi un retorno a la verdadera identidad de los personajes que significa el cumplimiento de la agenda moral implícita en la película. Lina debe transformarse en la devota y obediente hija que en realidad es y contener toda su energía en pos de la fidelidad a su familia sanguínea, justamente para poder formar una familia por alianza con Álvaro; este debe dejar atrás al bohemio e irresponsable para encontrar al trabajador, se debe convertir, pues, en un hombre hecho a pulso, capaz de mantener la familia que desea formar. Para un espectador que conoce las convenciones de la imaginación melodramática es claro que el amor de los personajes protagónicos solamente puede ser (re) productivo –fundador de una familia– al final de este trayecto, en el cual la mayoría de convenciones sociales son reafirmadas, mientras que otras son, si no puestas en duda, sí relativizadas, en un proceso que busca representar y tratar, a través del cine como forma de modernismo vernáculo, los conflictos inherentes al cruce entre la modernización y la modernidad –por ejemplo, las transformaciones en los roles femeninos–. En definitiva, la imaginación melodramática clausura su relato al negarse a sí misma, puesto que el proceso del desconocimiento al reconocimiento pasa por la supresión de los excesos del sentimiento y del gasto que la caracterizan.

Fin

La película se estrenó simultáneamente en los teatros Junín y Bolívar y en el Circo España en Medellín el 6 de agosto de 1925 y sus funciones se extendieron por más de un mes. Arturo Acevedo la distribuyó por el occidente del país y su hijo Gonzalo por las demás regiones. Los artículos de prensa y las entrevistas a algunos personajes que intervinieron en la película mencionan la gran acogida que tuvo por parte del público de la ciudad de Medellín⁴⁰, aunque Germán Franco⁴¹ argumenta que su éxito fue relativo, en tanto la mayor parte de la población no lograba identificarse con lo representado, afirmación que no respalda con pruebas documentales.

Más allá del posible debate sobre su éxito con el público, la recepción de *Bajo el cielo antioqueño* estuvo marcada por las particularidades de su realización. A la par de sus valores formales y confundidos con estos, la prensa destacó el triunfo de la voluntad artística de la élite medellinense y la forma en que se presentó la región. Para algunos comentaristas era "natural" que la película alcanzara la perfección fotográfica e interpretativa al estar dirigida por Acevedo y actuada por las "damas" y "caballeros" de la "primera sociedad medellinense"⁴².

En un medio en el cual los actores y sobre todo las actrices eran mal vistos, la participación de la alta sociedad neutralizaba el peligro de esta profesión y sus actuaciones contaban con la condescendencia de los comentaristas autorizados, en un momento en el que la valoración de una obra fílmica pasaba más por la historia narrada que por sus cualidades formales.⁴³ En este sentido no fue extraño que la región, la "raza" y el progreso material fueran los asuntos más reseñados:

Las vistas, tanto las de Medellín como las demás de Antioquia, fueron cuidadosamente escogidas y dan una idea muy segura de nuestras bellezas naturales, de nuestras construcciones, de nuestras obras, de nuestras fábricas, Bancos, etc. Las del Magdalena especialmente, las de la Empresa Cafetera, en donde está el vigor de la raza, son soberbias desde todo punto de consideración. Las que muestran el interior del hogar, las bellezas

40. Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine*; Edda Pilar Duque, *La aventura del cine*.

41. Germán Franco Diez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013).

42. Edda Pilar Duque, *La aventura del cine*, 184.

43. Lucía Morales Guinaldo, "El cinematógrafo en *El Tiempo* del cine mudo", *Artefacto* n.º 12 (2007): 5-25.

de las casas de campo, de la pequeña villa agreste, que cada antioqueño lleva en su anhelo, si no la tiene en su propiedad, las que dan ideas de las costumbres del campo, de la ciudad y de los trabajadores, son admirables y provocan el constante aplauso.⁴⁴

El éxito de la película seguramente estuvo dado por la convergencia entre lo que quienes intervinieron en esta querían mostrar y lo que el público, aunque fuera el público letrado que escribía en los periódicos, quería ver: un historia romántica, fuertemente asentada en las convenciones de la imaginación melodramática y en la exhibición de las formas locales de la modernidad. En definitiva, una película que combinara con cierta eficiencia la mostración y la narración, el montaje en continuidad propio del MRI y la puesta en escena de la "teatralidad pictórica", pero que sobre todo representara los valores vernáculos y la exaltación de la región, algo que sin duda alguna solo un autorretrato –para utilizar la expresión de Paranaguá⁴⁵– como *Bajo el cielo antioqueño* podía ofrecer.

Por supuesto, la combinación de elementos heterogéneos no la hacía atípica en el contexto de la producción latinoamericana de la época, caracterizada por la realización artesanal, la distribución y exhibición nacional y los modos de representación cercanos a los noticiarios, que se mezclaban con formas de actuación y géneros cinematográficos vistos en las películas estadounidenses y europeas, dentro de lo que Schroeder Rodríguez⁴⁶ ha denominado triangulación, para referirse al cruce entre formas de producción y de narración norteamericanas, europeas y locales, como ya se ha mencionado.

A pesar de su tipicidad, la particular mezcla de modernidad y tradición, conservadurismo en los roles de género y transformaciones sociales, desigualdades de clase y paternalismo, convención e innovación, ficción y autorretrato de familia, exaltación regionalista, cosmopolitismo y mimetismo, confieren un valor y un sabor particular a esta película y resaltan una vez más la importancia de los modernismos vernáculos, y en este caso concreto de las producciones locales cinematográficas, como *locus* de negociación de la modernidad en América Latina, en definitiva, como forma de construir y reflejar las tensiones inherentes a la apropiación de experiencias modernas y

44. Edda Pilar Duque, *La aventura del cine*, 206-207.

45. Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003), 70.

46. Paul A. Schroeder Rodríguez, "Latin American Silent Cinema".

cosmopolitas a partir de matrices culturales vernáculas, pero no por esto tradicionales, en tanto, como lo ejemplifica la imaginación melodramática, lo vernáculo puede ser a su vez el resultado de las intersecciones y mezclas entre lo masivo, lo popular y lo oficial, tal y como nos lo enseñó hace casi tres décadas Jesús Martín-Barbero⁴⁷.

Bibliografía

Fuentes primarias

Filmografía

Bajo el cielo antioqueño. DVD. Dirigida por Arturo Acevedo Vallarino, 1925. Bogotá, Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, 2009.

Fuentes secundarias

Arboleda Ríos, Paola y Diana Patricia Osorio. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2003.

Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. <Tercera redacción>", en *Obras. Libro I / vol. 2*, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schwenhäuser. Madrid: Abada, 2008, 49-85.

Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale: Yale University Press, 1995.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 2008.

47. *De los medios a las mediaciones*.

Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Chaparro Valderrama, Hugo. "Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su historia". *Revista de Estudios Sociales* n.º 25 (2006): 33-37.

Concha Henao, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia. Tomo 1, 1897-1929*. Bogotá: Black María, 2014.

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

Franco Díez, Germán. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Fundación Patrimonio Filmico. *Cuadernillo de la Colección Cine Silente Colombiano*. Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, s.f.

Gaudreault, André. "From 'Primitive Cinema' to 'Kine-Attractography'". En *The Cinema of Attractions Reloaded*, editado por Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Gaudreault, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. París: CNRS Éditions, 2008.

Gaudreault, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

Hansen, Miriam Bratu. "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism". *Modernism/Modernity* Vol: 6 n.º 2 (1999): 59-77.

Herlinghaus, Hermann. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, editado por Hermann Herlinghaus. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, 21-59.

Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Leutrat, Jean-Louis. "El melodrama". En *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*, coordinado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Madrid: Cátedra, 2008, 277-290.

López, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal*/Vol: 40 n.º 1 (2000): 48-78.

López de Mesa, Luis. *Civilización contemporánea*. París: Agencia Mundial de Librería. 1926.

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

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.

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

Morales Guinaldo, Lucía. "El cinematógrafo en *El Tiempo* del cine mudo". *Artefacto* n.º 12 (2007): 5-25.

Nieto, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.

Oroz, Silvia. *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*. Río de Janeiro: Fuenarte, 1999.

Oroz, Silvia, "'Porque te amo, quiero salvarte': discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina". *Secuencias: Revista de Historia del Cine* n.º 6, (1997): 15-22.

Ospina León, Juan Sebastián. "Discursos, prácticas, historiografía: continuidad y tableau en el cine silente colombiano". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* n.º 8 (2013), http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=346&Itemid=161.

Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradicón y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Pérez Rubio, Pablo. *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004.

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

Schroeder Rodríguez, Paul A. "Latin American Silent Cinema. Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics". *Latin American Research Review* Vol: 43 n.º 3 (2008): 33-58.

Singer, Ben. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinemas and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.

Tamayo, Camilo. "Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia, (1900-1960)". *Signo y Pensamiento* Vol: 25 n.º 48 (2006): 39-53.

Zuluaga, Pedro Adrián. *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional, 2007.