

## **Simón Puerta Domínguez, *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015, 243 pp.**

Nancy Yohana Correa Serna\*\*

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n34.62081>

En nuestro medio no son muy comunes ni numerosas las investigaciones sobre el cine nacional. Parece que sobre esta práctica cultural también se han elaborado visiones que pecan por sus excesos pesimistas: la música, el cine, la televisión, entre otros, serían las proyecciones de un fracaso. Es por esto que resulta interesante aproximarse a algunas visiones renovadas sobre este medio, área en la que progresivamente se ha venido consolidando un acervo de investigaciones, artículos y libros, bien desde la historiografía o bien desde disciplinas adyacentes. Participando de ese ambiente se encuentra la reciente publicación del antropólogo Simón Puerta Domínguez, libro que dialoga con una bibliografía actualizada en torno a los temas y a los problemas del cine, pero que da por sentado, en cuatro capítulos, que los discursos de aquel están orientados exclusivamente a representar la identidad nacional, y que “el cine ha sido y continúa siendo, el reflejo de la dinámica social colombiana, a partir de la cual se hace posible vislumbrar cómo esta sociedad ha organizado, administrado y determinado a sus individuos”<sup>1</sup>.

Para leer el trabajo reseñado es indispensable aceptar sin reparos que la dinámica del cine en Colombia –financiación, producción, exhibición y recepción– desde 1897 hasta el año 2012 “hace parte de un proyecto de imaginación de la nación, en el que el eje que sostiene la comunidad cohesionada es el ideal desarrollista del progreso, ya sea en la ilusión o en la decepción y la desidia”<sup>2</sup>. Para desarrollar la anterior hipótesis, el autor aborda las bases teóricas implicadas en “la problemática que relaciona al cine con la construcción de la nación”<sup>3</sup>, tomando sin ningún matiz la clásica definición de Benedict Anderson: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. No es que no haya una lectura profunda del reconocido texto sobre el nacionalismo; sin embargo se trata de una aproximación aislada, la cual unifica implícitamente el asunto de los nacionalismos sin particularizar las experiencias singulares. El ejemplo de la novela y del periódico, entendidos como instrumentos ficticios que dan el efecto de simultaneidad de los contemporáneos, se toma tan al pie de la letra, que

---

\*\* Magíster en Historia por la Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín) (Medellín, Colombia). Candidata a Doctora en Historia y miembro del grupo de investigación Historia, Espacio y Cultura adscrito a la misma institución  
 <http://orcid.org/0000-0001-6757-6029>  [nycorreas@unal.edu.co](mailto:nycorreas@unal.edu.co)

<sup>1</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 13-14.

<sup>2</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 60-61.

<sup>3</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 26.

pareciera quedar completamente desarticulada la singularidad de América Latina, donde la prensa y la literatura (para no hablar de la tradición universitaria y de la escasez de una industria de la imprenta) tuvieron procesos muy diferentes a los del mundo europeo. También es difícil seguir al autor cuando intenta yuxtaponer el cine a estos elementos del “capitalismo impreso”. Las características especiales del mundo impreso corresponden a un contexto histórico en donde el liberalismo y la Ilustración vivían un momento protagónico, mientras que el cine –cuyas décadas triunfantes se encuentran paralelas a la Primera y Segunda Guerras Mundiales– hace parte de un universo en donde el ideal Ilustrado y el pensamiento liberal entraron en una azarosa revisión, si no en un franco declive. Tras la paradoja que implica aseverar, frente a periodos en que el cine fue abiertamente crítico y contestatario –como el neorrealismo italiano y el cinema novo brasileiro– que “el cine y la nación están articulados”<sup>4</sup>, el autor relaciona las nociones de nación, cine y modernidad apelando fragmentariamente a Walter Benjamin (dado que solo se ocupa del clásico ensayo sobre la reproductibilidad técnica). Esta parte incluye un tratamiento muy ligero de los autores de la reconocida Escuela de Frankfurt. En lugar de restituir la discusión y la ocasión particular que vivieron los autores, Puerta decide adoptar y definir la categoría de industria cultural, y lo hace de la siguiente manera: “La industria cultural es más la influencia o funcionalidad que se le da a la producción artística y cultural para articularse con los procesos económicos de las, ahora sí, industrias, pero se refiere definitivamente a una articulación de este interés con los procesos creativos de códigos simbólicos”<sup>5</sup>.

Se cree así haber enlazado cine, nación y modernidad, pero no existen unos planteamientos claros en torno a cada uno de estas categorías. En el segundo capítulo, el autor sostiene que como las vistas presentadas en el país desde 1897 eran las de los espacios europeos se construyó una situación ambigua para la “representación de la colombianidad”<sup>6</sup>. Es fácil asumir que en el cine silente de la década de 1920 las élites se presentaron como modernas y europeizadas, pero es problemático hablar de “colombianidad” sin aclarar de qué porción puntual de esa Colombia se está hablando. En la película *Como los muertos* (1925) de Pedro Moreno Garzón y los hermanos Di Doménico, la negativa de exponerla en el extranjero por abordar el tema de la lepra hizo parte, según Puerta, de la “imagen nacional”<sup>7</sup>. Tal afirmación exige al investigador unas cuantas precisiones sociales que aclaren de qué iba esa “colombianidad”. Si bien los argumentos son sustentables es interesante decir –ya a título personal– que el cine temprano colombiano no era una simple copia de la realidad europea, y que ese “ideal de progreso” fue asumido por los actores involucrados en clave local. Para Puerta Domínguez, desde 1930 se abrieron nuevas necesidades al ideal de la comunidad imaginada.

.....  
<sup>4</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 43.

<sup>5</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 51.

<sup>6</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 68.

<sup>7</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 73.

Tal ruptura se habría reflejado en el cine de los años de 1940 a partir de una “nueva oleada de proyectos nacionales”<sup>8</sup> en los que permanecería lo que el autor llama un “fenómeno de copia de estilo”<sup>9</sup>. Desde entonces habría una supuesta integración entre melodrama y proyecto nacional en la cual “el cine colombiano de la primera mitad del siglo XX se alineó con el ideal de lograr la comunión nacional en la búsqueda del progreso”<sup>10</sup>. Allí, prima una visión demasiado pasiva de los actores sociales, pues Simón Puerta sostiene que los empresarios y los espectadores “lo abordaron [al cine] por su uso como carácter afirmativo de la cultura”<sup>11</sup>. Por otro lado el tema del populismo con la figura de Jorge Eliécer Gaitán es tratado en el tercer capítulo, en el cual se adelanta una proposición arriesgada: “El gaitanismo fue la expresión política de la emergencia de las masas como sujeto nacional, así como el melodrama musical fue parte importante de su expresión cultural, ambos ámbitos paralelos e imbricados”<sup>12</sup>. Se habla del afán civilizador en Gaitán, matiz interesante, pero no se muestran las evidencias de “su cine educativo como ministro de Educación”<sup>13</sup>. Puerta Domínguez también afirma que los rasgos de este “nuevo cine colombiano” fueron la desazón y la promesa, ya que en él se habrían representado a los sectores antes excluidos a partir de dos visiones: como mártires y como oportunistas. Los casos abordados, sin embargo, son parte de un simple reflejo, pues “la cinematografía colombiana sería espejo de los diferentes sucesos históricos que darían forma al grupo nacional”<sup>14</sup>. Hallamos en este caso un tono teleológico, así como una visión difusa sobre el cine, al negarle el papel de intervenir en la realidad.

En los últimos dos apartados, el autor retoma el tema de la industria cultural, revisando la experiencia de la Compañía para el Fomento Cinematográfico (FOCINE) y acercándose el tema de los públicos, este último para revisar temporalidades más recientes, aunque obviando la dinámica de apropiación y circulación de las representaciones esbozadas en películas de los primeros años del siglo XX. Llama la atención la premisa con que inicia el autor: el cine actual, en tanto vende imágenes de paisajes, sería parte “del mismo anhelo de cosmopolitismo” que el Puerta había rastreado en la década de 1920<sup>15</sup>. En cuanto al asunto del público el autor resolvió la investigación realizando una encuesta mediante redes sociales. Sin embargo no aclara cuál fue la metodología empleada, por ejemplo, si hubo cortes generacionales, de estrato social, de nivel educativo o de género. El antropólogo intenta hablar de la recepción, pero esto resulta difícil sin antes haber allanado temas capitales: la caracterización socioeconómica del público que asiste a cine, la trayectoria individual de los

.....  
<sup>8</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 93.

<sup>9</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 92.

<sup>10</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 109.

<sup>11</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 111.

<sup>12</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 116.

<sup>13</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 119.

<sup>14</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 133.

<sup>15</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 180.

directores, los mecanismos de financiación y estrategias de producción de cada película, los orígenes de sus argumentos (adaptaciones de obras literarias o de teatro) y la procedencia de los actores implicados. Pero más problemática aún resulta la comparación hecha por el autor entre la película *Alma provinciana* (1926) y *El taxista millonario* (1979)<sup>16</sup> ignorando la distancia de medio siglo y por tanto las diferencias en los cambios sociales, políticos y culturales que había entre ellas. El análisis se detiene poco en los contextos culturales y los itinerarios intelectuales de los directores y actores, y se centra casi exclusivamente en la trama de las cintas. Para el autor, se ha establecido una “negociación desigual” en la creación de películas; “y la desigualdad industrial se traslada al empobrecimiento y tendencia a la homogeneización de los discursos filmicos que hacen parte de esta indagación por lo nacional y sus sujetos”<sup>17</sup>, desembocando –según Simón Puerta– en la producción de las narrativas afirmativas, que fungen casi como ejemplos de candidez e ingenuidad. Por otra parte, y casi como una odisea moralmente afirmativa, estaban las narrativas de negación, que “son conmovionantes, estorban al espectador y al modelo, y, en su mayoría, son poco populares en taquilla y en el gusto del potencial consumidor de cine”<sup>18</sup>.

Las conclusiones del libro inician con una poderosa y atractiva pregunta: “¿Qué es lo que permite ver el cine acerca del proceso de construcción de la identidad nacional en Colombia?”<sup>19</sup>. Su respuesta, sin embargo, apunta a mostrar que no hay nada nuevo o valioso. El autor insiste en la idea de que se ha tomado un paradigma excluyente representado por cierta clase social, y que ese esquema se ha mantenido intacto “transformándose solo en su forma de acuerdo con las particularidades contextuales en las que las obras cinematográficas se produjeron”<sup>20</sup>. Esto es igual a decir que los cambios o son minúsculos, o más o menos despreciables, dado que hay una esencia que se ha mantenido inmutable durante más de un siglo. Si bien, en la introducción Puerta Domínguez afirma que hizo una “revisión de las obras, que fueron visualizadas y analizadas en relación con su contexto histórico”, dicho análisis no fue evidente; empresa por demás irrealizable, si consideramos que se citan 87 largometrajes producidos en más de cien años. Para quienes hemos estado interesados en el devenir histórico de la cinematografía colombiana, *Cine y nación* deja abiertos numerosos interrogantes y sistematiza de una manera generosa una bibliografía actualizada y pertinente. Consideramos que, si no hubiera sido tan ambiciosa en cuanto a la selección de la filmografía, hubiéramos tenido la posibilidad de avanzar en una interpretación más aguda de la relación entre cine y nación con respecto a otras experiencias internacionales.

.....  
<sup>16</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 188.

<sup>17</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 214.

<sup>18</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 215.

<sup>19</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 219.

<sup>20</sup> Simón Puerta, *Cine y nación*, 220.