

## Allá en el trapiche (del Rancho Grande): el cine mexicano se impone en Colombia

Robert McKee Irwin / University of California, Davis

### Resumen

Este artículo documenta las incursiones del cine mexicano al mercado colombiano a partir de los inicios de su ‘época dorada’ a mediados de los 1930s y los intentos de establecer una producción nacional colombiana modelada en la producción mexicana. Estos intentos fallan debido a la superioridad técnica y la experiencia mayor de los estudios mexicanos, los que ejercían una influencia en la cultura nacional colombiana que inquietaba a sus críticos.

**Palabras clave:** cine mexicano; cine colombiano; historia de cine; recepción transnacional

### Abstract

This article documents the incursions of Mexican cinema into the Colombian market commencing in the early years of the Mexican industry’s ‘golden age’ starting in the mid-1930s, and the attempts to establish national film production in Colombia, with Mexican cinema as its model. These attempts failed due to the technical superiority and greater experience of the Mexican studios, which had come to exercise an influence on Colombian national culture that made its critics uncomfortable.

**Keywords:** Mexican cinema; Colombian cinema; film history; transnational reception

Cuando para los últimos años de los 1930 los proyectos de producción cinematográfica latinoamericanos – el mexicano, el argentino – empiezan a triunfar al nivel internacional, los empresarios colombianos toman nota de las ventajas proporcionadas por esta industria. De ahí algunos empresarios colombianos se empeñan en lanzar la producción autóctona en Colombia. No obstante la esperanza inicial ocasionada por el éxito popular y crítico de *Allá en el trapiche* (1943), el cine nacional colombiano de los 1940 es un fracaso: aunque se producen varias películas entre 1941 y 1945, no se filma ningún largometraje de ficción en Colombia entre 1946 y 1955. Un problema importante parece ser el auge del cine mexicano en estos años. Los estudios colombianos, mal armados e inexperimentados, no podían competir con el profesionalismo de la producción mexicana, la cual iba determinando lo que se conocía y apreciaba como “cine nuestro” para las audiencias colombianas. El modelo mexicano también influía mucho en la manera de representar lo colombiano en estos intentos muy limitados de establecer un cine “auténticamente” nacional. Al “imponerse” en Colombia, el cine mexicano se vuelve un hábito para los colombianos, se insinúa en su vida cotidiana e impacta en sus prácticas de interpretación. Sin embargo, como dijo Carlos Monsiváis: “vino todo el público y no cupo en la pantalla”: los colombianos se identificaban con el cine mexicano como latinoamericanos, pero rechazaban la

oferta colombiana y la identificación nacional que ésta invitaba, y así acabaron sin una representación netamente propia. El cine colombiano, proyecto pensado para reforzar y celebrar la cultura nacional, se da por vencido. El resultado: a diferencia de México, cuya producción cultural industrial le garantiza la promoción de un sentido profundo de cultura nacional y una imagen igual de potente del país y su cultura en el extranjero, Colombia, sin el apoyo de una industria cinematográfica, no puede establecer una noción clara y potente de cultura nacional en estos años.

El auge de la industria cultural en estas décadas causa un impacto nunca visto en épocas anteriores en cuanto a su capacidad de alcanzar a públicos amplios. En un contexto de producción y recepción nacional, permite la posibilidad de integración mucho mayor que en épocas anteriores por su amplia difusión y su capacidad de interpelar a múltiples clases sociales, las que asegura la consolidación de culturas nacionales en algunos países privilegiados, como México (Martín Barbero 214-39). Pero en un contexto de los mercados transnacionales de cine, el modelo se complica ya que la cultura nacional expresada y consumida por este medio tan poderoso se imagina sólo a través de un filtro extranjero. Aunque para Martín Barbero la tendencia de la transnacionalización de los mercados mediáticos asume mayor importancia a partir de los años sesenta (268), esquema que tiene cierto sentido para los grandes países latinoamericanos productores industriales de cultura como México o Argentina cuyas industrias de cine caen definitivamente en decadencia para esa década, es evidente que el caso colombiano es distinto. Este estudio, el que se inspira en los estudios culturales de la recepción (Hall, Martín Barbero), no pretende enfocarse específicamente en la cultura nacional colombiana sino que documenta y analiza sus interacciones con la mexicana a través de un fenómeno cultural de enorme impacto: la importación del cine mexicano al mercado colombiano durante su época dorada. A fin de cuentas, de acuerdo a las discusiones sobre la poca producción cinematográfica colombiana de estos años, la representación de la cultura nacional colombiana no se puede pensar sin tomar en cuenta la influencia abrumadora del cine mexicano; este estudio, por lo tanto, pretende demostrar la importancia de aplicar este tipo de aproximación transnacional al estudio de la cultura nacional colombiana de la época.

### La época dorada del cine sonoro

El cine tardó un poco en arraigarse en Colombia. Para 1936, Colombia, con 210 salas de exhibición, representaba el quinto mercado latinoamericano, pero el cuarto mercado, el de Cuba, era mucho mayor, con 350 salas, a pesar de que la población de Colombia era casi el doble de la de Cuba (Ramsaye, 1937-38 1120-21). En estos primeros años la gran mayoría del material

exhibido provenía de Hollywood – o si no de allí de países como Francia o Alemania –, producto que satisfacía quizás el gusto de la élite, pero cuyo idioma extranjero y uso de subtítulos para traducirlo al español, repelaban a los demás.

Hollywood, atento a este problema, empezó a producir películas en español, muchas de las cuales eran versiones en castellano de las mismas obras que se producían en inglés, como fue el caso, por ejemplo, con *Drácula* en 1931. Este experimento fracasó en parte por la mezcla inverosímil de acentos – en el caso de *Drácula*, el reparto incluía españoles, mexicanos, argentinos y cubanos (Dávalos Orozco 60-61). La excepción: las películas de Carlos Gardel, producidas por Paramount en Nueva York y París, las que se volvieron populares en toda América Latina – hasta que el gran artista de tango murió en un accidente trágico de avión en Medellín en 1935. Por su parte, algunos países hispanoparlantes: México, Argentina, España, habían iniciado la producción sonora en su idioma desde principios de la década. La industria naciente español, sin embargo, apenas se establecía cuando la guerra civil casi cerró casi por completo sus estudios a partir de 1936. Las películas, en general de un nivel menor de calidad técnica, de México y Argentina – en muchos casos estas películas, “hechas en un idioma que hablaba el espectador, pero que en verdad no entendía a través del deficiente sonido” (*El Tiempo* 6/1/39: 13) – todavía no convencían a las audiencias colombianas.

Todo cambiaría en los últimos meses de 1937 con el estreno de la cinta mexicana *Allá en el Rancho Grande* (1936) del director Fernando de Fuentes. La sensación que este filme provocó en Bogotá jamás había ocurrido con otra película. En una época en que las obras de estreno rara vez se exhibían en más de una sala al mismo tiempo, *Rancho Grande*, importada con mucha promoción después de haber logrado récords de taquilla en México y de haber sido la primera cinta mexicana distribuida a través de los Estados Unidos con subtítulos en inglés, se estrenó a finales de septiembre simultáneamente en cuatro cines de Bogotá donde rompió todos los récords nacionales de taquilla en sólo unos días (*El Tiempo* 3/10/37: 16) y generó una atención inaudita en la prensa colombiana, la que en esa época apenas dedicaba espacio a noticias cinematográficas. Se mantuvo en las pantallas de la capital durante el resto del año, aún atrayendo audiencias grandes en noviembre y diciembre cuando competía con otro éxito mexicano inspirado por su propio triunfo, *Jalisco nunca pierde* (1937). *Rancho Grande*, es apropiada de inmediato por los colombianos como “Mi Rancho Grande” (titular de una reseña en *El Tiempo* 4/10/37: 4). Esta clásica instantánea se reestrenaría periódicamente durante varias décadas en Colombia (*El Tiempo* 3/7/41: 13; *Cinema Reporter* 10/1/53: 18).

Su triunfo abrió el mercado colombiano para la importación de películas mexicanas como las varias comedias rancheras que siguieron llegando, por ejemplo: *¡Ora Ponciano!* (1937) y *Amapola del camino* (1937) con las ya establecidas estrellas mexicanas como Carlos López “Chaflán” y Lorenzo Barcelata en el primer caso y Tito Guízar en el segundo, todos protagonistas queridos de *Allá en el Rancho Grande*, y otros éxitos en castellano de los estudios argentinos, como fue el caso con *Madreselva* con los nuevos astros argentinos Libertad Lamarque y Hugo del Carril. En 1939, cuando desde México se anuncia el estreno de una adaptación cinematográfica de la gran novela colombiana, *María*, de Jorge Isaacs, se resiente la apropiación mexicana de

temáticas colombianas y la prensa colombiana ya se queja de que “entre nosotros [...] ni siquiera se piensa en la posibilidad de que exista” un cine nacional (*El Tiempo* 19/2/39: 11).

Los colombianos se inquietaban en 1937 al darse cuenta de que Lupita Tovar, conocida por representar roles de prostituta (*Santa*, 1931) y drogadicta (*Marihuana*, 1936), actuaría en el papel de María: “Ya se imaginará usted el efecto contradictorio entre la *María* escrita por Jorge Isaacs y Lupita Tovar que es morena y de facciones muy distintas a lo que se necesita para el papel de María. Tal vez usted había visto el trabajo de Lupita Tovar en *Marihuana* [...] y habrá notado que ella no es en absoluto para un papel de ingenuo como el de María de la novela” (carta a Jorge Isaacs, hijo, citada en García Saucedo 138). *María* (1938) obtuvo poco éxito, quizás por tener el reparto inadecuado y no hay evidencia de un estreno suyo en Colombia.

Pero los colombianos, al observar el éxito cada vez mayor de los argentinos y los mexicanos, se motivaron para realizar a principios de los 1940 sus propios experimentos con el cine sonoro. Entre 1940 y 1945, surgieron cuatro empresas con ambiciones de establecer una infraestructura de producción cinematográfica en Colombia. Empezando con *Flores del valle* en 1941, seguida por ocho obras más entre 1943 y 1945, el cine nacional colombiano se intentaría lanzar, pero fallaría, en parte debido al hábito ya demasiado inculcado en los fanáticos colombianos de consumir su cine de preferencia, el mexicano.

### El Simón Bolívar mexicano pisotea las flores del valle

El primer largometraje de ficción del cine colombiano, *Flores del valle*, se estrenó en febrero de 1941 en Cali, donde se había filmado. La película, producida por Calvo Film Company, fue algo primitiva en su técnica. Sigue varias convenciones del cine mudo, utilizando títulos para narrar en algunos momentos e incorporando el sonido en otros con dificultad. Algunas escenas – los magníficos paisajes, por ejemplo – se presentan con música superimpuesta o en el silencio total, y cuando sí se incorporó el sonido para los diálogos, los resultados son de irregular calidad. En algunos casos, los actores tienen que gritar sus líneas, mientras en otros los micrófonos casi no captan las voces. Las escenas de los paisajes del Valle del Cauca son bellamente filmadas, pero parecen haberse inspirado en una serie de imágenes fijas de paisajes, como si fueran vistas panorámicas de fotografías, técnica que se repite también en las escenas que introducen a tres niñas provincianas casi como objetos de pinturas de naturaleza muerta. Para las escenas de acción, en cambio, los movimientos espasmódicos e irregulares de la cámara no tienen nada de gracia. Las muchas escenas de música y baile son entretenidas, pero tardan mucho en presentarse los personajes principales y en arrancarse una trama. Su argumento, sobre la estancia de una de las hermanas en la ciudad y sus choques con la élite de Cali, presenta varios aspectos de la cultura regional, tanto citadina como rural.

La prensa nacional reconoció en el asunto de un largometraje del cine nacional la desconfianza que inspiraba en el público colombiano: “Hablar de cine propio provoca un crudo desdén en nuestro escepticismo criollo. Acostumbrados a que todos los *snobs* no hablen bien sino de las cosas ultramarinas, esta aventura artística, de filmar nuestras gentes y nuestros paisajes, provocará,

sin duda una sonrisa de eufórica incompreensión.” Por lo tanto, enfatizó la importancia de este esfuerzo ya que “el cine es uno de los vehículos más poderosos de la propaganda moderna”. El caso más evidente para los colombianos fue el de México, país cercano y no tan rico que logra promoverse ampliamente a través de la producción cinematográfica: “Ahora, para la propaganda de países, recordemos también a México, que con sus películas más recientes ha impuesto y popularizado su música, si vestimenta, sus costumbres, sus monumentos y bellezas naturales. En el campo de la moda, de los gustos, de las preferencias estéticas, de la vida cotidiana y sentimental, el cine ejerce una tiranía absoluta” (*El Tiempo* 12/12/42: 5). La influencia cultural del cine mexicano es impresionante, y para estas fechas “la canción de México [...] va tomando también posesión continental”, mientras que: “Los otros países nuestros no cuentan para nada. Por lo que se refiere a Colombia, pasillos o bambucos no se oyen jamás, hacia el norte” (*El Tiempo* 19/1/43: 4).

La exhibición de la película generó entusiasmo en la prensa de Bogotá precisamente por esta novedad de la representación en la gran pantalla de la cultura nacional: “¡Ésta sí es una película colombiana! Ella traduce fielmente el ambiente y las costumbres de ese paraíso de nuestro suelo que se llama Valle del Cauca. Los paisajes son regios y captados con arte y maestría. La música ejecutada con sencillez instrumental, pero con refinado gusto, agrada y convence, porque traduce el sentimiento y la poesía del bello jirón de la tierra colombiana” (*El Siglo* 14/7/43, citado en Zuluaga 55) – aunque comenta el historiador Pedro Adrián Zuluaga que “es imposible suscribir este entusiasmo frente a la ingenuidad técnica y narrativa del filme” (55). No obstante el apoyo de la prensa, su exhibición se dificultó en Colombia por el papel dominante que había ya asumido el cine mexicano en el mercado nacional. Un potencial exhibidor confesó: “No podemos exhibir más la película porque acaba de efectuarse una reunión de exhibidores y distribuidores, y el señor Jaramillo, distribuidor de las películas mexicanas, amenazó que al teatro que exhibiera esa película no lo surtiría más con películas mexicanas” (citado en Salcedo Silva 75). Por supuesto que no existían redes internacionales de distribución para los productos cinematográficos colombianos y una película como ésta, la que causó mínimo impacto en su país de producción, no pudo exportarse.

Por su parte, para 1943, la industria mexicana – fortalecida por la introducción de nuevas estrellas como Cantinflas, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz y María Félix y una producción que ya exhibía una diversidad genérica y temática mucho más allá de la mera comedia ranchera, contando entre sus mayores éxitos de los primeros años de la nueva década películas como *Ahi está el detalle* (1940: comedia urbana), *Cuando los hijos se van* (1941: melodrama familiar), *Simón Bolívar* (1942: drama histórica) – ya asumía una presencia imponente en Colombia donde competía fuertemente con el material estadounidense. ¡Ay, Jalisco, no te rajes! (1941) estableció otro récord de taquilla en 1942 al atraer a más de 10.000 espectadores en sus primeros cinco días de exhibición. Según el historiador del cine colombiano, Hernando Martínez Pardo, en 1942 la programación de los 21 salas de cine en la ciudad de Bogotá “le da prioridad al cine mexicano, después al norteamericano, le sigue el argentino y no son raras las películas francesas mientras las italianas han desaparecido por completo de las pantallas” (130) y de las 17 películas en cartelera

a principios de enero de 1943, “ocho eran mexicanas, siete norteamericanas, una argentina y una francesa” (131). Cantinflas ya se elogiaba como “el cómico más grande de nuestra América” (*El Tiempo* 5/3/43: 5) y *Simón Bolívar* se reseñaba como “sin duda, una de las mejores creaciones del cine americano de habla española” (*El Tiempo* 2/8/42, sec. 2: 2): el cine mexicano, el que incorporaba temas universales y contextos panamericanos en su repertorio, ya se recibía ya no como importación extranjera, sino como producto hispanoamericano.

*Simón Bolívar*, megaproducción cuya realización, según su propaganda, costaba más de un millón de pesos, fue un hito clave para la consolidación del cine mexicano como líder de producción en el idioma. Aliándose con la política del panamericanismo promovido por los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial, la industria mexicana inauguró un plan de conquista de mercados extranjeros a través de un cosmopolitismo y una ampliación temática (Peredo Castro 236-42). *Simón Bolívar* se anunciaba como la “primera producción mexicana de interés continental”, “el sueño dorado de los pueblos latinoamericanos” y “la película [...] más significativa y ambiciosa que se haya filmado jamás en el idioma español” (*Cinema Reporter* 13/6/41: 5, 18/7/41: 7; *El Tiempo* 29/7/41: 7). Sus productores aseveraron que el filme, “sin duda alguna, colocará a nuestra industria en el sitio que por derecho le corresponde en los mercados cinematográficos de habla española” (*Cinema Reporter* 6/42: 14). En contraste con la incursión tímida de la producción colombiana en el mercado nacional, el estreno de *Simón Bolívar* es un gran evento nacional: el filme se mantiene en cartelera por varias semanas y se recibe como “una de las mejores creaciones del cine americano de habla española” (*El Tiempo* 2/8/42, sec. 2: 2).

### El cine mexicano se impone

Los “vaticinios” que le predecían para la industria mexicana “la conquista de América” en 1940 (*Cinema Reporter* 4/10/40: 1) se empezaron a confirmar con un optimismo que desde finales de 1941, se expresa de forma cada vez más fogosa y contundente. Una retórica de “imposición” se vuelve un lugar común en la discusión en México sobre el alcance de la producción nacional. En octubre de 1941, Roberto Cantú Robert, el editor de la revista mexicana *Cinema Reporter*, asevera: “La constante demanda del producto mexicano en el resto del hemisferio es motivo de halago para nuestros productores quienes en estos mercados se han impuesto merced a la calidad del producto” (31/10/41: 1). Los críticos notan que “conquistar los mercados, [...] además de dinero, proporciona influencia espiritual” (*Cinema Reporter* 4/42: 21); el cine mexicano asume el papel del “mantenedor de la moral continental” (*El Cine Gráfico* 5/2/43: 2) y de la “portavoz de la ideología mexicana” (*El Cine Gráfico* 7/11/43: 2). El año 1943 se anuncia como “el año de la victoria del cine nacional” (*El Cine Gráfico* 10/1/43: 2) y pronto la prensa especializada mexicana informa sobre un récord tras otro de taquilla en el extranjero: en Chile, en Cuba, en Perú, en Costa Rica, en Panamá, en Honduras, en Venezuela (*El Cine Gráfico* 10/1/43: 4, 17/1/43: 12, 7/3/43: 9, 14/3/43: 19, 18/4/43: 5, 25/4/43: 14, 11/7/43: 11, 15/8/43: 12, 10/10/43: 12, 31/10/43: 8; *Cinema Reporter* 26/2/43: 32, 19/3/43: 31) – y hasta en Los Ángeles, uno de los mercados mayores para el cine mexicano, allí en la misma sombra de Hollywood (*El Cine Gráfico* 25/4/43: 14).

México se convierte en “la Meca del cine hablado en español” al atraer la participación de directores, cinematógrafos y artistas de todas partes: María Antonieta Pons (actriz y bailarina cubana), Alex Phillips (cinematógrafo canadiense), Juan Orol (director español), José Bohr (director y actor chileno-alemán), Luis Aldás (actor argentino), Arcady Boytler (director ruso), Mapy Cortés (actriz puertorriqueña), Janet Alcoriza (actriz austriaca); y se anuncia que su producto cinematográfico logra una cuota del cincuenta por ciento del mercado en Centro y Sudamérica (*El Cine Gráfico* 1/1/43: 38, 2/5/43: 2). Para finales del año, se afirma que “el cine mexicano triunfa plenamente [...] en los demás países continentales de habla española” (*Cinema Reporter* 13/11/43: 32), es decir que “la cinematografía nacional [...] ha podido imponerse en todos los mercados de la América Latina” (*El Cine Gráfico* 21/11/43: 2).

Esta retórica de triunfo, conquista e imposición demuestra cómo la industria cultural, por su capacidad de masificar la cultura nacional de los países relativamente ricos y posibilitar su difusión internacional a mercados incapaces de cultivar una producción propia, establece jerarquías culturales más allá de los ya establecidos entre Estados Unidos y el resto del continente, sino también dentro de Hispanoamérica donde sólo México y Argentina pueden invertir lo suficiente para establecer infraestructuras de producción cinematográfica. La industria argentina, por su parte, todavía competía bien con la mexicana a principios de la década, pero su política nacional de neutralidad durante la segunda guerra mundial, en contraste con la mexicana de alianza formal con los “aliados”, produjo tensiones con Estados Unidos; sus consecuencias: la restricción de la importación de celuloide a Argentina, la que imposibilitó que los argentinos mantuvieran su nivel competitivo de producción, y un apoyo directo a la industria mexicana, le garantizaron una posición dominante a la industria mexicana en los mercados de habla hispana. La “imposición” del cine mexicano parece ser completo para mediados de 1943 cuando desde Buenos Aires se afirma que “ya se puede decirse que el cine mexicano ha conquistado nuestro mercado” (*Cinema Reporter* 6/11/43: 5) y que “ha absorbido, prácticamente, el mercado cinematográfico de la América Latina. Las películas argentinas [...] han sido desalojadas [...] por las mexicanas” (*El Cine Gráfico* 3/10/43: 12). Este triunfo del cine mexicano fue una inspiración para los productores colombianos de estos años; sin embargo, la falta de experiencia e infraestructura tanto de producción cinematográfica como de redes de distribución frustrarían sus ambiciones.

### Allá en el trapiche

Ducrane Films, empresa productora estrechamente vinculada con una compañía radial y teatral chilena, Grupo Álvarez-Sierra, basada por varios años en Bogotá, lanzó su primera producción cinematográfica en abril de 1943, *Allá en el trapiche*, bajo la dirección del chileno Roberto Saa Silva, con un guión del chileno Gabriel Martínez, y con actuaciones del colombiano Tocayo Ceballos y la chilena Lily Álvarez en los papeles protagónicos. No obstante la gran participación de chilenos en su producción, sus materiales de propaganda la anunciaron como “la primera película nacional” (se supone que *Flores de valle* no contaba por haberse producido en provincia). *Trapiche* exhibe técnicas de rodaje más avanzadas que las de *Flores del valle*: aunque

en algunas escenas el sonido está claramente doblado con una sincronización imperfecta, los diálogos, animados y en muchas ocasiones bien graciosos, se escuchan con claridad. Y aunque parece que había elementos importantes de improvisación en la construcción de su argumento (Zuluaga 58), su trama es más complicada, sofisticada y divertida que la de *Flores*. No obstante su obvia inspiración en el cine mexicano – de acuerdo al investigador Pedro Adrián Zuluaga: “Desde el mismo título se sugiere ya la intención de imitar el melodrama mexicano en la vertiente de *Allá en el Rancho Grande*” (57) –, *Trapiche*, aparte de ser una comedia musical de provincia, no copia *Rancho Grande* sino que más bien recurre a la experiencia teatral de sus creadores, resultando “una fusión de teatro popular con guiños radiales y mucha expresión folklórica y color local” (57).

En *Rancho Grande*, por ejemplo, aunque varios personajes son huérfanos criados por parientes o amigos de sus padres, los personajes son todos transparentes en cuanto a sus motivos y sus lealtades. La trama de *Trapiche*, aunque igual a *Rancho Grande* se lleva a cabo en torno a un romance que sólo se puede realizar plenamente al final de la película, se complica con una confusión de identidad entre un pretendiente no amado por la protagonista y un cobrador que llega para cobrarle una deuda a la familia. Los protagonistas de *Rancho Grande* son el caporal del rancho y una huérfana criada por otros empleados de la misma hacienda: ninguno es terrateniente y jamás se han alejado de este rancho y sus alrededores, viajando siempre en caballo; los de *Trapiche*, en cambio, son la hija de un hacendado y un joven que ella conoce en un viaje a Nueva York. La película mexicana pretende borrar las tensiones de clase que provocaron la Revolución de 1910 a través de una interpelación al pueblo mexicano por estos protagonistas felizmente subordinados, mientras que la colombiana inspira sueños del cosmopolitismo y abundancia. La audiencia de *Rancho Grande* espera que sus protagonistas se casen y vivan para siempre como empleados felices de la misma hacienda; la de *Trapiche* desea que las deudas de los hacendados se eliminen para que su hija pueda casarse felizmente con amado trotamundos.

La publicidad, por lo tanto, sí se modelaba en la mexicana, buscando generar la anticipación y emoción con las que había llegado a Colombia *Allá en el Rancho Grande*. A diferencia de *Flores del valle*, película provinciana que sólo con dificultad logró exhibirse en la capital, *Allá en el trapiche* se lanzó con una gran campaña de publicidad y la asistencia en el estreno de nadie menos que el Presidente de la República, entre otros próceres. Los boletos se agotaron horas antes de la primera función, la cual se recibió con muchos aplausos. Se mantuvo en cartelera en Bogotá por más de quince días antes de difundirse a través del país donde se exhibió “con éxito” (Zuluaga 58). Las actuaciones de los ya conocidos artistas Ceballos y Álvarez fueron muy bien recibidas por los críticos, quienes prestaron poco atención adicional a la obra (Martínez Prado 95). La excepción fue Camilo Correa, quien publicaba sus reseñas bajo el seudónimo “Ego” en *El Colombiano*, para quien *Trapiche* fue “un verdadero y efectivo dechado de errores [...] E]n técnica fotográfica y de sonido, en dirección, en actuación, en argumento, en fondos musicales, hasta en titulares reúne el infortunado trapiche cuantos errores puedan cometerse al filmar una cinta” que no representa dignamente la cultura nacional sino más bien “una especie de ‘patria boba’” (19/5/43: 8, citado en Martínez Prado 96).

### La otra patria no boba

El éxito de *Trapiche*, aunque fuera modesto, fue una verdadera novedad para la producción cinematográfica nacional, comprobando de manera similar a *Rancho Grande* para la industria mexicana – si bien a un grado mucho menor – el potencial de la producción nacional de competir con las importaciones que dominaban el mercado nacional. Mientras tanto, las salas de cine se inundaban con una “avalancha” de cintas mexicanas (*Sábado* 26/2/44: 15) y fue indudablemente la popularidad de películas mexicanas como *Cuando los hijos se van*, *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (1941), *Ni sangre, ni arena* (1941) con Cantinflas, *Casa de mujeres* (1942) y *Flor de fango* (1942), obra mexicana protagonizada por la actriz y cantante colombiana Sofía Álvarez, el factor determinante en la expansión precipitada de la industria de distribución y exhibición de películas en Colombia. Para 1944, el cine se había convertido en el espectáculo favorito de los colombianos, según un estudio publicado en el Anuario de Estadísticas de Bogotá. Concretamente el cine atrajo a más de 3,1 millones de espectadores en esta ciudad, en comparación con sólo 192.000 para el teatro y 45.000 para los corridos de toros durante los primeros seis meses del año. Tomando en cuenta que Bogotá en esta época tenía apenas 400,000 de habitantes, parece que cada bogotano asistía al cine un promedio de más de una vez al mes. Para acomodar la abundancia de material disponible para exhibirse y el precipitado incremento en demanda, se abrieron entre 1942 y 1944 en Bogotá doce nuevas salas, un aumento del 57 por ciento (Martínez Pardo 132).

En 1944, las cintas mexicanas siguieron triunfando en Colombia. Obras como *María Candelaria* (1943) con la repatriada Dolores del Río y *Doña Bárbara* (1943), obra que le aseguró a María Félix un nuevo estatus de superestrella, junto con una nueva producción de *Santa* (1943) y la comedia *La vida inútil de Pito Pérez* (1944) se volvieron favoritas de las audiencias colombianas. Aunque llegaron más películas de Hollywood que de México, muchas veces las mexicanas tuvieron audiencias mayores y se mantuvieron en cartelera más tiempo que las de la competencia; se reportaba que “siguen las películas mexicanas dominando por completo” hasta en “los teatros de grandes estrenos” (*El Cine Gráfico* 20/2/44: 12).

En Colombia la prensa se entusiasma ante la calidad técnica de las mejores películas mexicanas y su nueva capacidad de “competir perfectamente con el cine americano” (*Sábado* 25/3/44: 15) y se abruma los colombianos ante “la locura de cine” que ahora existe en México donde se informa que ésta es “la tercera industria del país” y que “cada día aumenta el número de escritores, negociantes, banqueros, diplomáticos, que renuncian sus carreras y se meten de rondón al oficio de cineastas” (*El Tiempo* 3/9/44: 11). No obstante los avances, el cine mexicano no pierde su autenticidad, un rasgo bien palpable para el público colombiano. Otro artículo de 1944 describe la experiencia de alienación sentida por una cinevidente de la provincia colombiana al ver una película de Hollywood hablada en inglés, sobre personajes para quienes el automóvil y la nevera son elementos de la vida cotidiana, etc., mientras “por el contrario, en una película mexicana se siente ella asistiendo a su propia vida” (*El Tiempo* 26/11/44: 5).

### Más producción colombiana

El potencial de un cine nacional inferido de la recepción generalmente positiva de *Allá en el trapiche* alienta nueva actividad de producción cinematográfica en el país. En 1944 se estrenaron en Colombia tres películas nacionales: *Anarkos*, de la productora antioqueña Cofilma; *Antonia Santos*, de Patria Films, otra compañía de producción afiliada con la compañía teatral Álvarez-Sierra; y *Golpe de gracia*, de Ducrane; en 1945 salieron cuatro más: *La canción de mi tierra*, de Cofilma; *Bambucos y corazones* y *El sereno de Bogotá* de Patria; y *Sendero de luz* de Ducrane. Los resultados eran variados, pero generalmente negativos, y para 1946 estas cuatro empresas dejaron de producir largometrajes comerciales, actividad que se reiniciaría hasta mediados de la siguiente década.

No obstante las esperanzas provocadas por *Trapiche* y las ambiciones de las cuatro productoras activas (Calvo seguía produciendo en estos años, aunque se *Castigo del fanfarrón* nunca logró exhibirse), la producción colombiana no mejoró notablemente en calidad. Aunque cada estreno generó inicialmente cierto “entusiasmo”, nunca duró debido a que “persist[ían] las mismas fallas: cámara estática, regular calidad fotográfica y deficiencias serias en el sonido” (Martínez Pardo 124). Tanto la prensa como el público perdían paciencia con las limitaciones técnicas de la producción nacional. Éstas se notaban, por ejemplo, en *Anarkos* cuyos “técnicos de sonido son la hecatombe: no se entiende nada. El esfuerzo del público para coger parte del diálogo es heroico y el resultado nulo” (*El Espectador* 21/4/44: 4, citado en Martínez Pardo 117) o en *Antonia Santos*, cinta que se filmó sin sonido y cuyos diálogos fueron integrados más tarde; pero hasta este proceso fue complicado ya que la “grabación tenía que suspenderse cada vez que pasaba un tranvía”. Finalmente tuvo que admitir el director Miguel Joseph y Mayol que “la sincronización result[ó] deficiente” (citado en Martínez Pardo 105).

La tecnología primitiva presentaba problemáticas que perjudicaban la calidad de la producción. En varias ocasiones el camarógrafo se encerraba en una jaula de vidrio para que el ruido del aparato no interfiriera con la grabación. En *Golpe de gracia* en muchas ocasiones el camarógrafo, desde su jaula, no escuchaba las indicaciones del director, quien “le hacía señas para que parara la cámara pero él seguía, y como repetir la escena resultaba muy caro, había que dejarla así” (Camilo Correa citado en Martínez Pardo 98). Los críticos se quejaban también de “la inmovilidad de la cámara ‘filmadora’, que tomó todas las escenas desde un solo ángulo y a veces se entretuvo en captar detalles absurdos y aun ridículos” en *Golpe de gracia* (*El Tiempo* 7/44: 5, citado en Martínez Pardo 98). Se complicó el rodaje de *Sendero de luz* cuya acción tomó lugar en sitios rurales (bosques, montañas), porque, según cuenta el camarógrafo Charles Riou: “La electricidad la secábamos de la planta Diesel de un trapiche y como no teníamos sino cincuenta metros de cable no nos podíamos alejar más. Todo tenía que situarse a cincuenta metros alrededor de la planta” (citado en Martínez Pardo 98).

Las críticas se volvieron cada vez más virulentas. Con el estreno de *Canción de mi tierra* en febrero de 1945, se aseveró que: “si en el país existiera una junta de censura artística [...] el horno crematorio evitaría que semejante crimen se pusiera al alcance de espectadores” (*El Colombiano* 17/1/45: 5, citado

en Martínez Pardo 119). *El sereno de Bogotá* se criticó como “lo peor que se ha ‘filmado’ en Colombia”. Ya no se trata de “balbuces grotescos”: “no será posible que se haga cine nacional, porque sencillamente el público no irá a que se burlen de él con tanta fealdad, ridiculez, anacronismo y carencia de toda vislumbre de buen gusto y técnica. Es necesario que el gobierno nacional [...] tome las medidas del caso para que ‘películas’ como ésta no salgan del territorio nacional, si no queremos desacreditarnos hasta el máximo. Y es indispensable así mismo que las juntas de censura de los salones de cine defiendan los derechos del público, atendiendo no sólo a la parte moral sino a la artística” (*El Espectador* 5/11/45: 6, citado en Martínez Pardo 114). Las audiencias se reían a *Sendero de luz* por “algunos defectos como el beso que sonaba como un cañonazo” (Charles Riou citado en Martínez Pardo 98) y sus aplausos se expresaron con “un inconfundible acento irónico” (*El Espectador* 23/11/45: 4, citado en Martínez Pardo 99).

La inferioridad del producto colombiano es obvia y lógica. Las ideas a veces son buenas, pero los actores son artistas de teatro o radio, los técnicos son inexperimentados. Casi todos los directores y muchos de los actores y técnicos de producción son extranjeros: el director Roberto Saa Silva (chileno), el director y camarógrafo Hans Bruckner (austriaco), el director y guionista Gabriel Martínez (chileno), el director Máximo Calvo (español), el director Federico Katz (suizo), el director Miguel Joseph y Mayol (español), el actor Lily Álvarez (chilena), el actor Humberto Onetto (chileno), el camarógrafo Charles Riou (francés). La infraestructura es inexistente y el aspecto artesanal en el sonido y la fotografía es inevitable.

### Nos antioqueñicemos

Durante este breve periodo de compromiso para establecer la producción colombiana, los críticos mantenían sus ojos fijos hacia los estudios mexicanos: si México puede triunfar, ¿por qué nosotros no? Al estrenarse *Anarkos* en abril de 1944, se comentó: “Las estruendosa acogida que entre nosotros tienen las películas mexicanas de motivos típicos y folklóricos es la prueba más notoria de que se ese mismo criterio se aplicara a nuestra inicial producción cinematográfica, se obtendrían resultados mucho más voluminosos en todo sentido” (*El Tiempo* 19/4/44: 5). Pero pensar el cine mexicano como modelo para producción nacional colombiana también incomodaba a los críticos. Camilo Correa, en una reseña de *La canción de mi tierra* expresa su frustración: “La escena familiar de la despedida es típicamente mexicana. El acento de quienes se prometen amor eterno es una mala copia de Jorge Negrete [...] Hay libaciones y diálogos con guitarra al fondo, como para una situación de Chaflán. Y sería funesto que ‘Rancho Grande’ y ‘Jalisco’ fueran a servir de norma para lo que entre nosotros se filme” (*El Colombiano* 22/2/45: 5, citado en Martínez Pardo 144).

No obstante, a diferencia de la producción cubana de los 1940s y 50s, la que recurría a una participación importante de colaboradores mexicanos y cuyos integrantes en su mayoría habían aprendido su oficio en los estudios mexicanos, las películas colombianas en realidad no se parecen tanto a obras mexicanas. Se notan que las obras colombianas de los 1940s incorporan, como muchos filmes mexicanos, la música y baile

folklóricos, el costumbrismo, el melodrama, el contraste ciudad/campo, pero más allá del título de *Allá en el trapiche*, no existen puntos suficientemente obvios de comparación para justificar una acusación de que el cine mexicano fuera más que una inspiración general.

Sin embargo, se temía que el cine colombiana volviera una mera imitación del mexicano. Según Correa: “Si hemos de perseverar en la cinematografía hasta volverla una nueva industria antioqueña, sería muy conveniente que los actores se despojaren de una nociva influencia mexicana que pudimos advertir en la exhibición de la película *La canción de mi tierra*, que el arte nacional no lo podríamos crear sobre la base antinacional de la imitación de ambientes y personajes extraños [...] Es tiempo de corregir el grave error inicial y buscar lo propio en vez de preferir lo forastero, para antioqueñizarnos en el arte del cine” (*El Colombiano* 22/2/45: 5, citado en Martínez Pardo 144). Como comenta el historiador Hernando Martínez Pardo, “Una cosa es que al público le gustaran las películas mexicanas y otra, muy distinta, que le gustara la copia seudocolombianizada de lo mexicano. Más aun si se trataba de una mala imitación” (151). Y el consenso actual parece ser que éste fue el error de los colombianos. Como resume la crítica María Antonia Vélez Serna: “Se afirma que es un cine estéticamente pobre porque copia una fórmula de ‘éxito seguro’ del cine mexicano; sin embargo, la acogida del público nunca se acercó a la de los ‘melodramas rancheros’ de Jorge Negrete o las comedias de Cantinflas o Chaflán” (citado en Zuluaga 63-64). Quizás a fin de cuentas el problema no fue que las obras colombianas imitaran o se inspiraran en modelos mexicanos sino que eran productos inferiores en tanto lo estético como lo técnico.

### El problema de la imitación

Es difícil analizar la cuestión de la imitación y sus implicaciones para los espectadores colombianos. La mayor parte de las películas colombianas ha sido perdida. La Fundación Patrimonio Filmico Colombiano ha restaurado *Flores del valle*, *Golpe de gracia*, *Sendero de luz* y fragmentos significantes de *Allá en el trapiche*, obras de sólo dos de las cuatro empresas productoras colombianas de la época que por esto no pueden juzgarse como representativas de toda la producción nacional de la época.

El caso de *Flores del valle* es claro. En su momento de producción, el cine mexicano, con excepción de la comedia ranchera y algunas películas sueltas (*Santa, Madre querida*), las que todavía no se podían tomar como emblemáticas de géneros paradigmáticos de la producción mexicana, aún no se había pegado mucho en el mercado colombiano. En realidad, no había mucho que imitar. Aparte de algunas tendencias generales (exaltación de la vida y tradiciones rurales, costumbrismo y enfoque en idiosincrasias nacionales, incorporación de un gran número de canciones y bailes populares), las que en términos generales se pueden ver en *Flores*, no hay ningún elemento que sirva de forma transparente como modelo para la obra colombiana.

De igual manera, aparte del título de *Allá en el trapiche*, la inspiración mexicana parece ser bastante general en las tres películas de Ducrane, es decir que sí hay un exceso de música popular, sí se nota contrastes entre tradiciones rurales y la vida

moderna urbana (los protagonistas de *Trapiche* vuelven a Bogotá de Estados Unidos en un avión de Avianca, y de allí van a la hacienda rural donde sucede se desarrolla la trama), sí se muestran elementos de la vida cotidiana (de la hacienda en *Trapiche*, de los arrieros rurales en *Sendero de luz*, de la casa de Blanquita – Sofia Hernández – y su madre en *Golpe de gracia*), y sí se da un lugar prominente a paisajes nacionales (*Sendero de luz* toma lugar en las montañas en un entorno de bosque, *Golpe de gracia* tiene varias escenas filmadas en las calles y avenidas de Bogotá), pero no hay ninguna colombianización de un personaje o arquetipo mexicano (el pelado, la madre sufrida, la mujer caída, el charro) en particular, de un elemento prominente de la trama de un filme mexicano (los enredos de *Allí está el detalle*, la tensión romántica de *Allá en el Rancho Grande*, el melodrama familiar de *Cuando los hijos se van*, el indigenismo de *La noche de los mayas*), de un símbolo nacional mexicano (el agave, la pelea de gallos, la revolución mexicana) que claramente se haya traducido para el contexto colombiano en una de estas películas.

Tampoco se destacan elementos estilísticos en el cine colombiana los que claramente se identifiquen con las idiosincrasias de la producción mexicana. No hay paisajes o tomas de primer plano a la Gabriel Figueroa; no existe el juego lingüístico de Cantinflas; no se encuentra la tentación erótica de las películas cabareteras; nunca se genera una patetismo comparable con la del melodrama familiar; no se inventan personajes de la estatura histriónica de los de María Félix. Como sugiere Vélez Serna, no obstante la influencia “innegable” del cine mexicano, en realidad estas películas reflejan mucho más los debates y luchas culturales sobre la cultura nacional de la época en Colombia.

*Golpe de gracia*, la que ni por su estética ni por su argumento evoca ninguna película mexicana de la época, por ejemplo, es una película con una trama divertida, actores agradables y buena música, pero finalmente llamó poco la atención al espectador colombiano quizás por fallar en los detalles, a los que sí presta la atención la competencia. Sus interiores (casas, oficinas), por ejemplo, son muy simples en comparación con los del cine mexicano, los que evocan muchos detalles de los personajes y su ambiente social (nivel de educación, clase social, gustos, abundancia o escasez) a través de la decoración – y no sólo en las películas de mayor presupuesto de los directores de más renombre como Emilio Fernández, Fernando de Fuentes o Roberto Gavaldón, sino en las películas de fórmula de Miguel Delgado, Juan Orol o Miguel Zacarías. Las casas burguesas de *Cuando los hijos se van* o *Ahí está el detalle*, por ejemplo, evocan mucho más la personalidad de las familias que las habitan que la casa genérica en la que vive Blanquita (Sofía Hernández). La falta de complejidad de acción en las escenas filmadas en exteriores hace que éstas evoquen más una obra de teatro que la realidad de la vida de una gran urbe. Sin embargo, su debilidad mayor es la inmovilidad de la cámara, la que no guía lo suficientemente la atención al público y por lo tanto no logra profundizar la emoción de las escenas dramáticas. El mundo que se representa, el de la radio, por consiguiente, no logra evocar el *glamor* del del cine – ni tampoco del de los cabarets o prostíbulos emblemáticos del cine mexicano. Tocayo Ceballos, la presencia visual más dinámica de *Golpe*, no se parece a ningún gran astro mexicano, ni tiene finalmente su carisma en la pantalla, sino que representa visualmente el personaje público ya conocido de él

por sus actuaciones en la radio colombiana. Ya sea que por falta de entrenamiento, falta de experiencia, o falta de talento, el cine colombiano no produce estrellas. Aunque la recepción apagada de esta película en abril de 1944 no fue el golpe de gracia para el cine colombiano, para finales de 1945, los productores nacionales se dieron por vencidos.

### Mejor modelo: la patria grande (mexicana)

Los críticos empezaban a ver la producción mexicana como una fuerza abrumadora: “México no está produciendo un cine regionalista, meramente jalisco. La orientación es de alcances continentales, y los aciertos se van imponiendo a lo largo de los Andes y sus cálidos litorales.” El mexicano es un cine “de patria grande. ¿Qué más da, que los estudios se radiquen en México o en Buenos Aires, o en Bogotá?” (*El Tiempo* 25/4/46: 4). Los actores del cine colombiano: Lily Álvarez (*Allá en el trapiche*, *Antonia Santos*, *Bambucos y corazones*), Tocayo Ceballos (*Allá en el trapiche*, *Golpe de gracia*), Maruja Yepes (*Allá en el trapiche*, *Antonia Santos*, *Bambucos y corazones*), Hernando Vega Escobar (*Golpe de gracia*, *Sendero de luz*), Humberto Onetta (*Allá en el trapiche*, *Antonia Santos*, *Bambucos y corazones*, *El sereno de Bogotá*), Mario J. González (*Sendero de luz*, *Anarkos*) en realidad no se convierten en los grandes astros colombianos del cine. El cine colombiano “no tuvo tiempo de fabricar mitos cinematográficos, por el estilo de las Marías Félix, de los Jorges Negrete y Cantinflas” (Salcedo Silva 208). Sofía Álvarez es la estrella colombiana de cine que más prensa genera – por sus actuaciones en el cine mexicano; su ascendencia profesional representa de cierta forma la relación de Colombia con el cine mexicano: la dependencia.

Álvarez se lanza como actriz en los albores de la producción industrial sonora en México en un papel menor en la película *Santa* (1932). Empieza a asumir mayores papeles durante los 1930s en películas como *Revolución* (1933) y *Martín Garatuza* (1935) en las que actuó junto con actores ya célebres como Luis Barreiro y Mimí Derba. Se vuelve estrella al aparecer como coprotagonista de Mario Moreno “Cantinflas”, Joaquín Pardavé y Sara García en el taquillazo internacional *Ahí está el detalle* de 1940 y se consolida su estatus con papeles protagónicos en *Flor de fango* en 1942 y *México de mis recuerdos* con Fernando Soler, Joaquín Pardavé y Luis Aldás en 1944.

En 1946, la suspensión de producción colombiana se compensa con una gira de Álvarez, cantante talentosa, a Colombia, la que coincide con el estreno de *La reina de la opereta*, en la que ésta actúa de nuevo con Soler, Pardavé y Aldás. Los temas colombianos, los que ya no se ven representados a través de la producción cinematográfica nacional, aparecen de nuevo en un producto más técnicamente pulido, si acaso menos auténtico, en obras como *La vorágine*, adaptación por la industria mexicana de la gran novela colombiana de José Eustasio Rivera, la que se estrenaría en Colombia en mayo de 1949, protagonizada por el galán español, Armando Calvo, y un nuevo astro colombiano en el cine mexicano, Alicia Caro.

Álvarez, fue recibida en su país natal en 1946 después de varias décadas de ausencia con “ferverosos aplausos” (*El Tiempo* 23/4/46: 3) y fue admirada por “poner en alto el nombre de nuestro país” a través de sus triunfos en el cine mexicano (*El*

*Tiempo* 30/3/46: 16a). Pero esta participación de una colombiana en el cine mexicano le provocó complicaciones en ambos países. En México, como extranjera, tenía que luchar para justificar su estatus privilegiado en la industria nacional, declarando a la prensa mexicana que no obstante su origen colombiano, poseía “esa cualidad de ser mexicanísima [...] No creo que haya una artista más mexicana que yo, de sentimientos” (*Cinema Reporter* 1/5/43: 10). En Colombia, circularían unos años más tarde rumores que pensaba naturalizarse como mexicana (*El Tiempo* 1/8/47: 8). Tuvo que defenderse en la prensa colombiana: “Nací en Colombia. Me siento colombiana. Si la vida me ha traído a México, donde la generosidad tradicional de sus gentes me ha permitido triunfar en el arte y me ha ligado a la nación con un amor que es gratitud y es reconocimiento de sus cualidades eximias, no quiere ello decir que no piense en mi patria, con la devoción que su historia heroica y la nostalgia de sus paisajes inspiran, deseosa de que allá me consideren hasta la muerte tan colombiana como el bambuco” (*El Tiempo* 31/10/47: 8).

Para 1946, las jerarquías culturales ya se habían determinado. Colombia había tenido que someterse a México, cuyos estudios se encargaban de decidir qué actores colombianos podrían ser estrellas internacionales y cómo la cultura colombiana se difundiría en el cine de habla hispana. El papel de México era de creación, producción y difusión; el de Colombia era de consumo. Como comenta Jesús Martín Barbero: “el cine fue hasta 1950 el medio que vertebraba la cultura de las masas; y bien, eso lo es y de un modo muy especial para la cultura de las masas en Latinoamérica el cine mexicano” (226-27). El caso de Colombia es emblemático para el cine mexicano en América Latina. Aunque los símbolos de charro (Negrete), pelado (Cantinflas), madre sufrida (Sara García), devoradora de hombres (María Félix), entre otros se codifican, para emplear el término de Stuart Hall, muy claramente como mexicanos, se decodifican en Colombia (igual que en Cuba, Guatemala, Venezuela y Perú) como latinoamericanos. Martín Barbero interpreta esta misma época de la manera siguiente: “tanto la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares” (224).

Pero su teoría de las mediaciones se tiene que retorcer ligeramente para ajustarse al caso colombiano. Según Martín Barbero: “el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese periodo residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación” (224). Se puede decir que en Colombia las masas sí se convirtieron en pueblo, pero que el cine no sirvió para convertir al pueblo en Nación, como sí sucedió muy claramente en México donde sin duda el cine “al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza” (228). Las audiencias colombianas exhiben para con los productores mexicanos una relación de “transnacionalismo de afinidades”, el que, de acuerdo a Mette Hjort, se refiere a una tendencia de identificación basada en similitudes en etnicidad, lenguaje, valores, práctica e instituciones no necesariamente nacionales (17), proceso que puede implicar una dinámica de imperialismo cultural. En Colombia, donde las grandes estrellas, la música, las tramas, los paisajes, las costumbres mexicanas promulgados una tras otra vez durante más de veinte años de éxitos de taquilla, la cultura nacional no

se consolidó sino que los colombianos más bien se identificaban colectivamente a través de “afinidades transnacionales” con México como parte de una gran región, América Latina, en la que su país desempeñaba un papel claramente menor y cuya cultura nacional por lo tanto importaba poco.

Y como los colombianos seguían satisfechos con el producto mexicano, sin exigir más, la cultura colombiana nunca se definió por este medio durante la época dorada del cine. Aunque México finalmente proveería poco espacio para los colombianos – aparte de Álvarez y Caro, la participación de colombianos en el cine mexicano era casi nula; y más allá de *Simón Bolívar* y *La vorágine*, y un episodio en *Pueblo, canto y esperanza* con las estrellas mexicanas (no colombianas) Columba Domínguez, Roberto Cañedo y Víctor Manuel Mendoza en los papeles protagónicos en 1956, el cine mexicano dejó de interesarse en material colombiano para sus argumentos – los colombianos sí cumplirían fielmente con papel de espectadores devotos. Para la segunda mitad de los 1950s, Colombia se había vuelto el segundo mercado extranjero para el cine mexicano en América Latina, después de Venezuela, y seguían aumentando los ingresos de este mercado hasta 1963, cuando el cine mexicano ya se había caído profundamente en la decadencia tanto creativa como económica (Heuer 72, 93).

La crítica colombiana se volvió cada vez más exasperada con la adición de las audiencias colombianas al cine mexicano. Una nueva generación de críticos, incluyendo notablemente el joven Gabriel García Márquez, creía que el cine no debe ser mero entretenimiento para las masas distraídas, sino que debe elevarse a una forma sofisticada de arte y se quejaba incesantemente de las tendencias repetitivas y la falta de calidad artística en el material mexicano – y de la preferencia obstinada de las audiencias colombianas por los “churros” mexicanos. Para mediados de los 1950s, se informaba sobre el asunto en artículos con títulos como “Cine azteca: notoria deficiencia de calidad” (*El Tiempo* 27/1/55: 18) y comentarios como “el cine mexicano no tiene solución” (*Cromos* 24/5/54: 49). En la crítica al cine mexicano de los 1950s, se escuchaban ecos de la que se dirigía al cine colombiano de hacía una década: “Las películas mexicanas que están llegando últimamente al país son de tal modo nocivas que bien valdría la pena estudiar si es el caso de limitar su importación o prohibir las que carezcan de algún valor estético” (*Cromos* 12/7/54: 21). Para García Márquez, la colaboración franco-mexicana de cine de arte, *Les orgueilleux* de Yves Allégret y Rafael Portas (1953) retrata “un México más vivo, más glandular, más humano y auténtico que el de todas las películas mexicanas, sin descontar las mejores de Emilio Fernández” y podría enseñarles “una lección ejemplar” a los cineastas mexicanos (*El Espectador* 13/11/54, citado en Gilard: 58) en una época cuando la producción mexicana se caracterizaba por su “decadencia progresiva” (*El Espectador* 31/12/54, citado en Gilard: 434). Pero no obstante las fallas del cine mexicano en actualizarse ante los gustos cambiantes sobre todo entre las audiencias cultas, los avances tecnológicos, la competencia cada vez más intensa de Hollywood y Europa y la aparición del nuevo medio de la televisión, la producción de los estudios mexicanos seguía atrayendo a audiencias en Colombia, sobre todo en los cines de barrio. En el verano de 1954, se afirmaba que de las veinte películas en cartelera en Bogotá, ocho eran mexicanas y sólo siete estadounidenses (los demás siendo italianas, francesas y españolas) (*Cinema Reporter* 24/7/54:

21). En 1955 se construye el primer teatro en el país dedicado a la exhibición de películas mexicanas (*El Tiempo* 23/1/55: 12) y unos meses después se inaugura lo que se anuncia como el primer festival de cine mexicano en doce ciudades colombianas (*El Tiempo* 17/7/55: 13) – todo esto en un momento de grandes tensiones entre Colombia y México por la aparente exclusión de Sofía Álvarez de la producción cinematográfica mexicana, la que se atribuye en Colombia al “nacionalismo artístico” (*Cinema Reporter* 3/8/55: 24). En 1956, se informó que *Debajo de telón*, película de la megaestrella mexicana Cantinflas, “el personaje [del cine mundial] que mayor repercusión social tiene” en Colombia durante estos años (Tamayo), se estrenó simultáneamente en 35 salas colombianas (*Cinema Reporter* 29/8/56: 22).

### El cine mexicano se impone

Un crítico anónimo, consciente de cómo México en años recientes había “impuesto y popularizado su música, su vestimenta, sus costumbres, sus monumentos y bellezas naturales” a través de la difusión internacional de su producción cinematográfica, observó en 1942: “En el campo de la moda, de los gustos, de las preferencias estéticas, de la vida cotidiana y sentimental, el cine ejerce una tiranía absoluta” (*El Tiempo* 12/12/42: 5). Y los colombianos sabían que los mexicanos también tomaba en cuenta el poder del medio en sus proyectos, como bien se articulaba en la revista mexicana *Revista de América*: “Sin duda que el cine mexicano ha llegado a ser ya uno de los más eficientes instrumentos de propaganda para nuestro país en todo el mundo. Lleva a América, África, Asia, Europa, las producciones cinematográficas que presentan los problemas, la vida y los hombres de México y esas obras obtienen laureles para los productores y artistas mexicanos. Pero, además, ejerce sobre los hombres y mujeres de Hispanoamérica una irresistible atracción” (citado en *El Tiempo* 11/12/49: 15).

En la música, elemento esencial del cine mexicano, mientras el cine mexicano iba “desalojando lentamente las películas norteamericanas, la canción de México [...] va tomando también posesión continental [...] Los otros países no cuentan para nada.

Por lo que se refiere a Colombia, pasillos o bambucos no se oyen jamás, hacia el norte” (*El Tiempo* 19/1/43: 4). Cuando el actor y cantante mexicano Pedro Infante llega a Bogotá donde recibe la bienvenida de unos 15.000 espectadores en la Plaza Santamaría, se advierte que los colombianos “se emocionan y alegran hasta el delirio con la música que viene de México” y que adoran a los artistas mexicanos “más que a sus propios cantantes” (*El Espectador* 30/5/54: 9).

Nuevos intentos en los 1950s de lanzar un cine nacional colombiano también fracasaron. El crítico colombiano, Camilo Correa, realizó el rodaje en 1955 de *Colombia linda*, “una pésima película que, al estrenarla en el teatro Olympia de Medellín, el público enfurecido rompió sillas, puertas y todo lo que encontró a mano, daños que obligaron a cerrar el teatro por tres días” (Enrique Bello citado por Salcedo Silva 164-65). Según Camilo Tamayo: “El tiempo comprendido entre 1930 a 1960 es el periodo ‘vacío’ de nuestro cine nacional. El empobrecimiento en todos los sentidos del cine colombiano [...] permitió que producciones extranjeras asumieran el rol en la conformación de una identidad visual”, lo cual implicaba “el desplazamiento de los elementos y relatos simbólicos que tenía el cine nacional a los de otro tipo (mexicanos, norteamericanos, etc.), lo que provocó que la visión del mundo y del ser nacional se mezclara con relatos de significación foráneas” y “la fuerte influencia cultural que este cine extranjero provocó en las mentalidades e imaginarios de los colombianos, materializando en la reproducción de elementos de sentido (serenatas, música mexicana, parámetros de belleza, moda) en las prácticas nacionales”.

Las implicaciones culturales eran importantes. México hasta la actualidad sigue siendo un centro cultural para América Latina de una manera que jamás se puede pensar para Colombia. Los mexicanos entendieron en el momento oportuno el potencial que ofrecía la nueva posibilidad de producción industrial y masiva de la cultura a través del medio tan impactante que sería el cine. Los colombianos se dieron cuenta de su error en no desarrollar una industria nacional demasiado tarde. Y así el cine mexicano se impuso en Colombia.

### Obras citadas

- Dávalos Orozco, Federico (1996). *Albores del cine mexicano*. México: Clío.
- García Saucedo, Jaime (2003). *Diccionario de literatura colombiana en el cine*. Bogotá: Panamericana.
- Gilard, Jacques, ed (1982). *Gabriel García Márquez: obra periodística*, vol. 2. Barcelona: Bruguera.
- Hall, Stuart (2004 [1973]). “Codificación y descodificación en el discurso televisivo.” Trad. Ana Segovia y José Luis Dader. *Cuadernos de Información y Comunicación* 9, pp. 210-236.
- Heuer, Federico (1964). *La industria cinematográfica mexicana*. México: Policromía.
- Hjort, Mette (2010). “On the Plurality of Cinematic Transnationalism.” En Nataša Đurovičova y Kathleen Newman. *World Cinemas: Transnational Perspectives*. New York: Routledge, pp. 12-33.
- Martín Barbero, Jesús (2003 [1987]). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martínez Pardo, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Caracas: América Latina.
- Monsiváis, Carlos (1994). “Vino todo el público y no cupo en la pantalla: notas sobre el público del cine en México.” En Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 49-97.

- Peredo Castro, Francisco (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramsaye, Terry (1937). *1937-38 International Motion Picture Almanac*. New York: Quigley.
- Salcedo Silva, Hernando (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Tamayo, Camilo (2006). "Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)". *Signo y Pensamiento* [online] 48. 1-6/2006, pp. 39-53 [http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-48232006000100003&lang=es](http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232006000100003&lang=es) (fecha de consulta: 2 de marzo de 2012).
- Vélez Serna, María Antonia (2008). "The Construction of Popular Taste According to Colombian Filmmakers in the 1940s." *Participations* 5.1, 5/2008 [http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5\\_01\\_velezserna.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_velezserna.htm) (fecha de consulta: 2 de marzo de 2012).
- Zuluaga, Pedro Adrián (2007). *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

## Hemerografía

- El Cine Gráfico* (México)
- Cinema Reporter* (México)
- Cromos* (Bogotá)
- El Espectador* (Bogotá)
- Sábado* (Bogotá)
- El Tiempo* (Bogotá)

## Filmografía

- Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes 1936)
- Allá en el trapiche* (Roberto Saa Silva 1943)
- Anarkos* (Roberto Saa Silva 1944)
- Antonia Santos* (Miguel Joseph y Mayol 1944)
- Bambucos y corazones* (Gabriel Martínez 1945)
- Canción de mi tierra* (Federico Katz 1945)
- El castigo del fanfarrón* (Roberto González 1945)
- Flores del valle* (Máximo Calvo Olmedo 1941)
- Golpe de gracia* (Emilio Álvarez Correa, Oswaldo Duperly Angueira 1944)
- Pueblo, canto y esperanza* (Alfredo Crevenna, Rogelio González, Julián Soler 1956)
- La reina de la opereta* (José Benavides hijo 1946)
- Sendero de luz* (Emilio Álvarez Correa 1945)
- El sereno de Bogotá* (Gabriel Martínez 1945)
- Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres 1942)
- La vorágine* (Miguel Zacarías 1949)