

Arribo del cinematógrafo al exótico Caribe. Elementos para un acercamiento comparado a la industria del cine de la región*

CARLOS LÓPEZ LIZARAZO

Profesor Asistente, Facultad de Comunicación, Programa Comunicación y Entretenimiento Digital, Universidad de Medellín (Colombia). Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Correo actual: calopez@udemedellin.edu.co. Temas de interés: Industrias culturales y creativas; Cine; Cultura Audiovisual; Entretenimiento Digital; Memoria e Identidad cultural.

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7724-5503>

Recibido: 2 de diciembre de 2022
Aprobado: 29 de mayo de 2023
Modificado: 16 de junio de 2023
Artículo de investigación o revisión

DOI: <https://doi.org/10.15648/hc.43.2023.3726>

* Este artículo forma parte del proyecto: “La exotización del Caribe en el cine de ficción (1980-2010). Una mirada a nosotros los neoxóticos del Gran Caribe hispánico.” financiado por la Universidad de Medellín (Colombia), Centro de Estudios Latinoamericanos - Universidad de Chile, MECESUP-CHILE. Esta publicación está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0



Arribo del cinematógrafo al exótico Caribe. Elementos para un acercamiento comparado a la industria del cine de la región

Resumen

Este artículo mira críticamente el arribo del cinematógrafo Lumière al Caribe, mediante un análisis comparado en algunos de sus países, con el objetivo de analizar su impacto en las prácticas culturales de una coyuntura bisagra entre los siglos XIX y XX. Prácticas afectadas con el nuevo invento en la constitución identitaria regional mediante el consumo de películas y luego por su producción en clave exótica. Clave que orientó las prácticas de comunicación sobre la región y la presentaron entre la clásica convención exótica de barbarie, atraso o salvajes y el deseo de sus élites de presentarse como “modernos”.

Palabras Clave: Comunicación, cine, exotismo, Caribe.

Arrival of the cinematograph to the exotic Caribbean. Elements for a comparative approach to the film industry of the region

Abstract

This article explores critically the arrival of the Lumière cinematograph to the Caribbean, through a comparative analysis in some countries, and analyzes its impact on the cultural practices at a turning point between the nineteenth and twentieth centuries. These practices were affected by the new invention in the regional identity constitution through the consumption of films and then by their production in exotic key. This key that guided the practices of communication on the region and it was presented between the classic exotic convention of barbarism, backwardness or savages and the desire of its elites to present themselves as “moderns”.

Keywords: Communication, cinema, exoticism, Caribbean.

Chegada do cinematógrafo ao exótico Caribe. Elementos para uma abordagem comparativa da indústria cinematográfica na região

Resumo

Este artigo estuda criticamente a chegada da cinematografia Lumière no Caribe, através de uma análise comparativa em alguns de seus países, com o objetivo de analisar o seu impacto nas práticas culturais de uma conjuntura de dobradiças entre os séculos XIX e XX. Práticas afetadas pela nova invenção na constituição de identidade regional através do consumo de filmes e, em seguida, pela sua produção exótica. Chave que orientou as práticas de comunicação sobre a região e a apresentou entre a clássica convensão exótica de barbárie, atraso ou selvagens e o desejo das suas elites de se apresentarem como “modernas”.

Palavras-chave: Comunicação, cinema, exotismo, Caraíba.

Arrivée du directeur de la photographie dans les Caraïbes exotiques. Éléments pour une approche comparative de l'industrie cinématographique régionale

Résumé

Cet article porte un regard critique sur l'arrivée du cinématographe Lumière dans la Caraïbe, à travers une analyse comparative dans certains de ses pays, dans le but d'analyser son impact sur les pratiques culturelles d'une conjoncture charnière entre le XIXe et le XXe siècle. Pratiques affectées par la nouvelle invention dans la constitution identitaire régionale à travers la consommation de films puis par leur production en clé exotique. Clé qui guidait les pratiques de communication sur la région et la présentait entre la convention exotique classique de la barbarie, de l'arriération ou des sauvages et le désir de ses élites de se présenter comme « modernes ».

Mots clés: Communication, cinéma, exotisme, Caraïbes.

INTRODUCCIÓN

Este artículo surge en el contexto del trabajo investigativo que se ocupó del exotismo y la nueva exótica como nociones y experiencias culturales vinculadas con el cine que mira desde afuera y desde adentro al Caribe contemporáneo. En ese sentido, precisar que para esta indagación hablamos del Gran Caribe Hispánico¹. Lo hacemos desde el reconocimiento de una idea que tiene origen en las experiencias integracionistas, debates, reflexiones y propuestas que en 1999 el economista jamaicano Norman Girvan recoge y lidera con otros intelectuales de la región. Noción que es útil porque reconoce e integra los mundos antillano y continental.

El marco general del estudio se relaciona críticamente con la actividad cinematográfica de países como República Dominicana, Cuba, Puerto Rico, México, Costa Rica y Colombia, dado que el cine a partir de los años 80's y siguientes, en un contexto con cierto aliento supranacional, puede ser considerado como una experiencia que contribuye a procesos de visibilización y/o invisibilización de la diversidad culturales. En esa medida, la región Caribe se presenta a través de un conjunto de películas producidas por autores locales y foráneos a la misma, considerándola como escenario en disputa entre perspectivas portadoras de disímiles

1 Antonio Gaztambide-Geigel. "La invención del Caribe en el siglo XX". Caracas, 2008, en: <http://www.uprh.edu/pichwi/ANtonio%20Gaztambide.pdf> (consultado: 3-3-2016)

posturas políticas e ideológicas. La cuales buscan, por un lado, la continuación con un proceso de exotización que asume una tradicional idea eurocéntrica de comunicar la región; por el otro, fundamentada en un nuevo escenario del consumo transcultural y justificada en el multiculturalismo y cierta asepsia ideológica, una praxis neoexótica que arropa y afecta a la forma fílmica para hacer atractivo el producto cinematográfico y generar réditos económicos y turísticos en y para la región. Alentando, finalmente, cierta codificación de la región distorsionando su realidad y desconociendo cognitivamente al Otro, en un estado ulterior, la diversidad y la autonomía de las culturas caribeñas.

Ahora bien, en tal entramado investigativo fue clave instalar en la reflexión el período histórico de arribo del cinematógrafo Lumière a la región Caribe, el cual, por efectos metodológicos, se ordena desde 1895 hasta 1930. De esto habla este artículo de manera puntual y panorámica, ya que, desde el mismo instante en que el francés Gabriel Veyré pisa costas caribeñas nuestra región y por supuesto Colombia, aparecerán en las pantallas propias e internacionales como locaciones con personajes y prácticas fascinantes y exóticas. De esta manera, con estas consideraciones previas se abrieron interrogantes relacionados con el impacto de tal invención en las maneras de conocer y presentar al mundo la diversidad de las culturas de la región; la adopción de este novedoso artefacto para los procesos de comunicación que hace de la región y su experiencia modernizante el principal contenido de los primeras películas; la integración al circuito mundial, mediante la imitación y luego la originalidad plenas, con historias que serán objeto de reconocimiento por parte de circuitos especializados europeos, los cuales se pronuncian desde el canon para hacer meritorias tales creaciones. Así, sobre estos tópicos es que transita la llega del cinematógrafo Lumière para hacer parte constitutiva de las formas de expresar y construir imaginarios alrededor del ser caribeño y por extensión latinoamericano.

1. EL AÑO 1895

Antes de revisar la travesía del cinematógrafo Lumière en este territorio, y en particular con el significado de este emblemático año para Europa y el Caribe, es pertinente presentar algunas precisiones que establecerán

lo que entenderemos aquí sobre lo exótico y cómo opera a manera de lente aplicada a una experiencia social y cultural, la cual también adoptarán quienes impulsan y aplican el nuevo invento de los Lumière.

Lo exótico y el exotismo van a fungir, más allá de ser una práctica de caracterización de aquello que es inusual, extraño e interesante, en conceptos-dispositivos para jerarquizar, controlar y distorsionar. Al respecto, brevemente, veamos dos ideas clave: su significado y consideración cultural no es aséptica. En los diccionarios dice, por ejemplo: “Exotismo: Conjunto de características que diferencia lo que es extranjero de aquello que pertenece a la civilización occidental.”² Una definición que sirve a este análisis, porque, en un texto de dominio público como un diccionario tales territorios y sus culturas son tomadas desde una perspectiva eurocéntrica como lo que está “afuera” de los “otros” en tensión con un “nosotros” europeo que se erige en centro de Occidente. Una segunda clave: como dispositivo³ de interpretación y denominación que es instalado mediante el empleo de representaciones eficientes de ciertos rasgos y/o características culturales, con los cuales es codificado y totalizado un país o una cultura para expresar el dominio de una idea de conciencia geopolítica única y superlativa⁴.

Con lo anterior, entendemos a Juan Boch, inaugurando los años 1970, cuando declara que hablar del Caribe es hablar de un espacio de disputas y se fue constituyendo en espacio de pugnas imperiales y luchas anticoloniales que fueron manifestándose a lo largo del tiempo con profundos efectos

2 Diccionario Enciclopédico Lexis 22 Vox (Barcelona: Vox, 1977).

3 Interesa la perspectiva de Giorgio Agamben, quien, desde las ideas de Foucault, M., llama dispositivo “...a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconciencia de dejarse capturar.” Se puede ver ¿Qué es un dispositivo?, Revista Sociológica Año 26 No. 73 (2011).

4 Tomamos las ideas de E. Said quien en *Orientalismo* (1979) presenta la posibilidad de entender cómo ciertos discursos que se gestan sobre el *otro* no occidental, obedecen a los intereses y estrategias del poder dominante, y mientras no se logre romper con los prejuicios dados por las imágenes inventadas sobre una cultura es imposible comprender el sentido de sus actuaciones. Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2010), 510

sobre la mentalidad y comportamiento de sus habitantes⁵. En esa línea, puntualmente, y para situar el análisis acogemos ideas de Ricardo Pérez Montfort (2011), entorno a lo que llama el “exotismo tropicalista” como la orientación de ciertas imágenes que idealizan del mundo tropical en tanto que objeto comercial válido para el consumo cultural, en desmedro, por supuesto, del reconocimiento de que dichos espacios tropicales y exóticos contienen realidades concretas que son expresión de construcciones coloniales como evidencias de los contrastes y los conflictos sociales que surgen de la injusticia y el racismo⁶. Por lo tanto, de estos avatares sociales y culturales lo que va quedando como huella indeleble sobre el sentir cultural de propios y ajenos a esta comarca cultural llamada Caribe, es la idea de su exotividad como lo constitutivo. Porque, de acuerdo con Miguel Rojas Mix (1992), “el exotismo se construye sobre una alteridad imaginada, remitida al cliché, al pasado. [En la cual] La imagen se ha separado de la realidad”⁷.

Ahora bien, luego de estas precisiones en la perspectiva, vale ocuparse históricamente de la clásica imagen que de la región se tiene hasta bien entrado el s. XX. Nos interesamos en la semblanza que estructura Germán Arciniegas en la década de 1940, al narrar al Caribe. Porque desde los cronistas de indias se conocerán al Caribe y al Nuevo Mundo como los espacios de la exuberancia, la desnudez, el oro a borbotones y por supuesto, el lugar de la antropofagia y la barbarie.

“‘Caribe’ es como decir ‘indio bravo’. Es una palabra de guerra que cubre la floresta americana como el veneno de que se unta el aguijón de las flechas. Y así es el mar. [...] Cuando llegaron las naves de Colón, el Caribe pasó, de súbito, a ser cruce de todos los caminos. Por primera vez los pueblos de este hemisferio se vieron las caras. Y se las vieron los de todo el mundo. De Europa llegaron los que venían a hacer su historia, a soltar al viento una poesía nueva. El Caribe empezó a ensancharse y fue el mar del Nuevo Mundo”⁸.

5 Juan Bosch “De Cristóbal Colón a Fidel Castro: el Caribe, frontera imperial” (Madrid: Sarpe, 1985).

6 Freddy Ávila Domínguez (dir.); Ricardo Pérez Montfort, (dir.); Christian Rinaudo, (dir.) “Circulaciones culturales: Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana.” Nueva edición [en línea]. Marsella: IRD Éditions, 2011 (generado el 07 janvier 2020). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/irdeditions/19134>>.

7 Miguel Rojas Mix, *América Imaginaria* (Barcelona: Lumen, 1992), 253

8 Germán Arciniegas, *Biografía del Caribe* (Bogotá: Debate, 2020), 13-14

Como espacio de contacto⁹, ciertamente, es una geografía cultural compleja y densa. No sólo por la cierta “inestabilidad” de su territorio en el que el mar lo es todo, sino porque luego del arribo de los españoles en 1492, a lo largo del tiempo, se convertirá en crisol de culturas y esto marcará su comportamiento identitario. Ahora bien, desde una perspectiva crítica, es posible pensar, entonces, que, desde la llegada del propio Cristóbal Colón, el extraño también fue él. Ciertamente, el extranjero, por lo tanto, el sujeto exótico para los taínos y caribes que ocupan estos territorios. Pero no en un sentido fáctual, sino en una perspectiva epistémica de reconocimiento del otro, que puede aprovechar la noción de exotismo no como política de exclusión, sino como oportunidad para reconocer la otredad y sus valías culturales¹⁰. Con lo anterior, y usando esta misma consideración para quienes habitaron más allá de Nueva York y de París, esto mismo ocurrió con los artefactos que producían y proyectaban las imágenes en movimiento como el vitascopio y el cinematógrafo y, por supuesto, sus portadores al finalizar el s. XIX. Ellos fueron a la vez los extraños magos y científicos del futuro, que sin saberse cómo, lograban captar y luego proyectar la vida misma.

Ahora, de lleno en 1895, encontramos a los industriales franceses Louis, Auguste y su padre Antoine Lumière, que presentan el cinematógrafo el 28 de diciembre de ese año. El cual capta y reproduce con gran calidad la realidad. En un estado ulterior, más que la proyección de sombras sobre un fondo blanco es la proyección de una ilusión de la vida. La presentación del nuevo invento tiene lugar en el Salón Indio del Gran Café del *Boulevard des Capucines*, en París. El artefacto surge como propuesta para superar al vitascopio de Thomas Alba Edison. De igual modo, más allá de la confluencia de algunos adelantos tecnológicos y descubrimientos fisiológicos en la producción de imágenes visuales, tal invento permitirá exponer la capacidad inventiva y tecnológica de la Casa Lumière y fortalecer con este nuevo invento su posición económica desde la naciente industria fotográfica, en la sociedad francesa de la época. Todo esto porque,

9 Sirve a nuestra análisis el aporte de Mary Louise Pratt cuando habla de “zona de contacto”, vista ésta como espacio de los encuentros y desencuentros que permite entablar relaciones duraderas. En: María Louise Pratt “Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación.” (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 471.

10 Para Víctor Segalen, el exotismo es una forma epistémica que permite identificar el mundo y establecer la “alteridad” en su real dimensión. Se puede ampliar en Víctor Segalen “Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso y Textos sobre Gauquín y Oceanía. México.” (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 150.

“Su perfección técnica y la novedad sensacional de los asuntos de sus films aseguraron su triunfo universal. Decenas de operadores, formados por Louis Lumière, esparcieron su aparato por todo el mundo, e impusieron a la mayoría del globo la palabra “cinematógrafo” (o sus abreviaciones cinema, cine, dino, etc.) para designar un espectáculo nuevo. El zar, el rey de Inglaterra, la familia imperial austriaca, todas las cabezas coronadas quisieron ver el nuevo aparato y se convirtieron en sus agentes de publicidad”¹¹.

Ahora bien, para contextualizar tal aparición, establezcamos un breve paréntesis para mirar el devenir histórico de este singular 1895 en Latinoamérica. Aquí se aprovecha lo dicho por la historiografía en torno al papel de la “periodización” como herramienta que más allá de establecer fechas, permite organizar el pensamiento en torno a los contextos y concepciones del mundo que determinan tal devenir¹². Entonces, este es el año de la muerte de José Martí, por lo tanto, es el tiempo de la independencia cubana y él, como dice Carlos Granés (2022):

“El último poeta que luchó contra España en una guerra de independencia, y el primero que expresó las vacilaciones existenciales que moldearían la sensibilidad de la siguiente generación; el último en enfrentarse al colonialismo español, y el primero en advertir que la nueva amenaza para América Latina sería el imperialismo estadounidense”¹³.

En especial un período complejo para la región, debido a que estas nacientes naciones van incorporándose desde fines del s. XIX al entramado capitalista:

“En un contexto histórico mundial caracterizado por la introducción de los núcleos del sistema capitalista metropolitano en su proceso de producción y no sólo como se había hecho hasta entonces, limitado a la esfera de la circulación. Con esa modificación, las potencias industriales, en respuesta a las necesidades de sus monopolios, se convirtieron ya no sólo en exportadores

11 Georges Sadoul, “Historia del cine mundial desde los orígenes” (México: Siglo XXI, 2004), 10.

12 Francisco Iglesias, La periodización en la historia de Cuba. Un estudio historiográfico, Revista Santiago No. 68 (1988).

13 Carlos Granés, Delirio americano: Una historia cultural y política de América Latina (España: Taurus, 2022), 7-8

de mercancías, sino también de capitales, dando origen a una agresiva política recolonizadora. Paralelamente cobraba fuerza la lucha de las grandes potencias industriales por la posesión de las fuentes de materias primas, los mercados y por un nuevo reparto del mundo”¹⁴.

De igual manera, en ese año, 1895, Thomas Alba Edison está en Medellín, Colombia, a través de la casa exportadora Maguire & Baucus de Nueva York, promocionando el vitascopio junto con otros nuevos aparatos fonográficos¹⁵. El anterior dato sirve para establecer que los Lumière no estarán solos en el negocio de las invenciones relacionadas con la imagen, llámese procesos de laboratorio o creación de artefactos. Su influencia en el mundo a partir de la invención del cinematógrafo estará condicionada por la competencia que, codo a codo, tienen con los estadounidenses. De igual manera, y en cierto sentido, cada país presentará del lado de cada inventor una suerte de “desarrollador” de la invención, que abrirá diversas rutas para fortalecimiento del invento y posibilitar hablar de innovación. Porque un invento sin aplicaciones en el mundo productivo no genera transformaciones. Es decir, en Francia estará George Méliès con sus películas de ficción como *Viaje a la Luna* (1902), entre otras; en Estados Unidos, estará Edwin S. Porter y su *Asalto y robo de un tren* (1903). Estos hombres demostrarán que estos nuevos artefactos tienen un nuevo y rico escenario que superará el interés científico y tecnológico de sus inventores: el cine para la diversión a través de la narración de historias. Esta tensión entre desarrollo tecnológico, innovación y economía, manifiesta que el cine nace y es, sin lugar a duda, una de las invenciones más novedosas de ese momento de la modernización y expansión capitalista, y por su singularidad un sello *cool* imperial: “...el objetivo supremo del capitalista es la consecución de la ganancia, esto es algo de lo cual somos testigos todos y víctimas la gran mayoría. Pero para ganar debe competir, para competir debe innovar y para innovar debe invertir”¹⁶.

14 Sergio Guerra, *Etapas y procesos en la historia de América Latina* (Veracruz: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, 1997), 32

15 Leila El'Gazi, “Cien años de la llegada del cine a Colombia”, *Credencial Historia* No. 88 (1997), <http://www.lablaa.org/blaavirtual/indice> (consultado: 5-6-2021)

16 Grinor Rojo, *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006), 107

Decididamente, las ideas anteriores sirven para enfatizar en que en este “llegar” del cinematógrafo Lumière a nuestra región, no se pueden perder de vista los impulsos y el escenario económico que caracterizan a los pioneros del cine mundial y local. Pues, evidentemente, los Lumière y Edison están buscando la máxima ganancia a unos inventos que en primera instancia parecen inútiles y sólo para el consumo de las élites, porque, ciertamente, no se vincula con la solución de necesidades básicas cotidianas como el tren (1804), el teléfono (1876), el automóvil (1885), la radio (1887), entre otros. Esta nueva invención comunicacional comienza a hacer parte de la solución de un nuevo signo de los tiempos modernos, el entretenimiento en masa. Resignificando, debido a la sofisticación del cinematógrafo, el concepto de espectáculo y redimensionando el qué hacer durante el tiempo libre o de ocio y contribuyendo con lo que será conocido más adelante como la cultura de masas.

El cine, al vincularse con otros fenómenos mediáticos de la nueva cultura industrial que emerge y se consolida durante un período relativamente corto de fines del s. XIX y la primera mitad del s. XX, confirma su relación con otros medios como los periódicos, las revistas, los congresos internacionales, las exposiciones mundiales, y la llamada “literatura industrial”¹⁷. Participa, entonces, de la existencia de un movimiento a escala mundial que busca poner en relación a las sociedades, conectar los puntos más extremos y exóticos del globo y presentar a un ser humano con el deseo de pensarse y sentirse universalmente. Por ello, los hermanos Lumière decidirán que, ante el éxito de las primeras proyecciones, deben diseminar el invento por las más diversas geografías del planeta, dada su comprobada viabilidad comercial. El cinematógrafo, así, va ocupando Europa, luego el Mediterráneo y llega, por supuesto, al África y la China. Allí, su historia en China y Japón comienza en 1896, en Shanghai y en Tokio, año que registra la proyección de las primeras películas o como se le llamó en China “espectáculo de las sombras”¹⁸. De esta manera, con Georges Sadoul, entonces “a fines de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio.”¹⁹ Así las cosas, es innegable que la nueva invención debía estar en América.

17 Armand Mattelart, *Diversidad cultural y mundialización* (Barcelona: Paidós, 2005), 27

18 Beatriz Carrillo, *El siglo del cine: la trayectoria cinematográfica de China y Japón* (Guanajuato: Universidad de Guadalajara, 2000), 66.

19 Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes* (México: Siglo XXI, 2004), 10.

2. LOS MODERNOS DEL CARIBE HISPÁNICO

A la sazón, el vitascopio de Edison y el cinematógrafo Lumière llegan por escasas semanas casi juntos, y hacen parte de la nueva galería de artefactos que alimenta la fantasía y engreimiento de los habitantes de estas tierras que asoman al siglo XX²⁰, con la delirio de ser conocidos a los ojos del mundo como “modernos”.

Los Lumière establecen negocios con Claude Ferdinand Bon Bernard, para que, debido a la licencia que le otorgan, él queda facultado para explotar el cinematógrafo en México, Venezuela, Colombia, las Guayanas, Cuba, y el resto de las islas caribeñas. Bon Bernard fue el empresario, y con él viajó Gabriel Veyré como director técnico del cinematógrafo. Este último fue quien recibió instrucción directa en los Estudios Lumière. El trabajo de Veyré consistía en proyectar las “vistas” que, así se llamaba a las películas las cuales no duraban más de un minuto, que habían sido presentadas en París y, por supuesto, registrar nuevas imágenes para dar cuenta de la vida en América.

El arribo del cinematógrafo Lumière al Caribe es por México²¹. Ciertamente, Gabriel Veyre sale de Francia, atraviesa el Atlántico y llega a Nueva York. Luego, la historiografía registra en Ciudad de México, la noche del 6 de agosto de 1896, cuando el gabinete de gobierno y el mismo presidente Porfirio Díaz y su familia conocen el cinematógrafo. Las “vistas” producidas por los franceses, fueron presentadas en el Castillo de Chapultepec. Luego se presentarían al gran público en un sótano de la “Droguería Plateros”. A propósito de esta presentación Tania Ruiz descubre que en ambos auditorios fue elogiado el cinematógrafo con gran admiración, porque encuentra en el periódico “El Mundo Ilustrado”, de Ciudad de México, un elocuente texto:

“Invitados la semana pasada por el Sr. Ingeniero Fernando Ferrari Pérez, asistimos a la primera sesión de cinematógrafo que en la capital se daba, y quedamos altamente complacidos. ¡Qué ilusión tan perfecta! ¡Qué hermosas vistas se desplegaban ante nuestros ojos admirados, con

20 Leila ElGazi, Abril 13 de 1897. Cien años de la llegada del cine a Colombia, www.lablaa.org/blaavirtual/indice (consultado: 5-6-2021)

21 Tania Soto, Más de cien años de cine mexicano (Monterrey: Instituto Tecnológico de Monterrey, 2006), <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/intro1.html> (consultado: 5-6-2021)

la vida y movimiento de la realidad! Felicitamos al Sr. Ferrari porque ha sabido arreglar un espectáculo digno de un pueblo culto”²².

Esta fascinación por parte de las élites se proporcionaba debido a su cercanía “a lo francés”, y el nivel de seducción que generó en el público popular, porque aparecía un nuevo invento para disiparse y aprender divertidamente. Al año siguiente, el cinematógrafo sale triunfante por el puerto de Veracruz hacia Cuba, Venezuela y Colombia, los cuales compartirán la novedad de las imágenes en movimiento.

Cuba registra la llegada del cinematógrafo aún en plena Guerra de Independencia. La historiografía del cine registra el 23 de enero del año 1897, en el Parque Central de La Habana como la fecha y lugar de este encuentro.²³ Por supuesto, esta proyección y siguientes registros de la vida en Cuba, estuvieron a cargo de Gabriel Veyré. La primera “vista” rodada en Cuba se llamó “Simulacro de incendio” (1897), y fue a propósito de una demostración del Cuerpo de Bomberos del Comercio de La Habana.

“La película presenta a los Bomberos del Comercio de La Habana de guardia, sacando la bomba del cuartel, el carretel, el carro de auxilio y dos escaleras; y la subida de los bomberos hasta la azotea portando las mangueras. La estación de los bomberos quedaba en la misma esquina de Prado y San José. A los pocos días de filmada, fue exhibida ante el asombro y los aplausos del público”²⁴.

La prensa proclamó el triunfo del cinematógrafo sobre otros inventos, ya que, a pesar de la guerra, el cinematógrafo no ofrecía dificultades porque actuaba sobre otras áreas de interés: lo informativo, educativo y cultural de sus primeros espectadores. Contó con gran éxito e importantes utilidades monetarias, pues, según Gabriel Veyré los negocios no iban mal, a pesar de que el país se encontrara arruinado por la guerra²⁵.

22 Tania Ruz Ojeda, “Dos relatos breves sobre empresarios extranjeros y el cinematógrafo en la ciudad de Morelia”, en *La presencia de extranjeros en Michoacán, siglos XIX y XX*, coord. Martín Pérez Acevedo (Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Instituto de investigaciones históricas, 2021), 193-217.

23 María Eulalia Douglas, *El largo camino del silente al sonoro* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005), 9-13.

24 Gabriel Veyre, *Simulacro de incendio* (Cuba: Estudios Lumière, 1897), FILMAFFINITY <https://www.filmaffinity.com/co/film580857.html> (consultado: 10-6-2022)

25 Leila El’Gazi, *Abril 13 de 1897. Cien años de la llegada del cine a Colombia, ...*, en línea.

Entre tanto, Venezuela reporta para el 28 de enero de 1897, en la ciudad de Maracaibo, la primera proyección de películas propias. Lo singular de esta historia es que el protagonista es un empresario local de nombre Manuel Trujillo Durán y lo hará con un vitascopio de la Casa Edison, mejorado. Con la proyección de las películas “Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa” y “Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo”, Trujillo Durán fungirá como pionero del cine venezolano, pero en una encrucijada. Pues, para unos, sus cortometrajes y documentales lo ubican como el primer cineasta del país; para otros, es un hombre con visión de futuro, arriesgado y encantado con los asuntos tecnológicos; y un tercer sector, rotula a don Manuel como simple hombre de negocios interesado en el espectáculo del entretenimiento e interesado en el cine nada más que para hacer dinero²⁶. Ahora bien, y en línea con la revisión a la trayectoria del cinematógrafo Lumière, la historiografía del cine en Venezuela, según Káiser (2011), reporta que llega al Puerto de La Guaira el operador Gabriel Veyré ese mismo año, pero, cinco meses después de las proyecciones de Manuel Trujillo Durán. Esto se da el 7 de julio de ese 1897 y el 15 ya está haciendo proyección de las vistas captadas.²⁷ Esta distinción entre enfoques sobre la llegada del cinematógrafo y la gestación de los cines nacionales se orienta desde las ideas de Beatriz Level, cuando señala que “el comienzo lo marca la producción de filmes nacionales y no la introducción del artefacto”²⁸.

El 13 de junio de 1897 aparece el cinematógrafo Lumière en la vida colombiana. Arribó por Panamá, en ese momento departamento de Colombia a partir de 1821. Llegó al puerto de Colón y pocos días después se instaló en la ciudad de Panamá, donde tuvo lugar una suerte de programación de las primeras funciones del cinematógrafo Lumière en Colombia, que, según Leila El’Gazi, fueron martes, jueves y domingos del mes de junio; según el periódico “El Istmo de Panamá”: “dejaron satisfechos a los numerosos espectadores que han asistido en las últimas noches a tan raro espectáculo”²⁹. El 1 de julio Gabriel Veyre salió rumbo a Venezuela.

26 Ricardo Tirado, Memoria y notas del cine venezolano: 1897-1959 (Caracas: Fundación Neumann, 1988).

27 Patricia Káiser, Historia del cine venezolano. En Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América, Tomo 8 (Madrid: SGAE, 2011) 631-641.

28 Beatriz Level, “Cine Venezolano: más de 120 años de historia”, Revista Entreletras Vol. 2 No 8 (2020): 88.

29 Leila El’Gazi, Cien años de la llegada del cine a Colombia, en línea.

Ahora bien, ese mismo año, hay que precisarlo, el 13 de abril de 1897, en Colón, está el vitascopio mejorado y será la principal atracción que hacía parte de un espectáculo que integraba actos de magia, canarios, malabaristas, tiro al blanco y la “Danza de la Serpentina” interpretada por la bailarina exótica Madeimoselle Elvira; todo esto como parte del repertorio de la Compañía Universal de Variedades dirigida por el famoso prestidigitador John Miller Balabrega³⁰. No cabe duda, este caso será emblemático porque, tal como señala Álvaro Concha Henao, “La exhibición de cintas cortas como un número más de esas compañías, nómadas o residentes, fue la forma general que tomó el espectáculo de la curiosidad cinematográfica en sus primeros años en Colombia y el mundo”³¹. Durante este periodo de cierta paz que se vivió entre 1895 y 1899, para el caso colombiano, será el tiempo en el que Edison y los Lumière disputarán la integración al mundo moderno este “nuevo territorio”, aún inhóspito y atrasado, y, hacia la expansión de un mercado con artefactos y prácticas industriales singulares a partir del cine como experiencia.

Esta situación presentará en los registros de la historia del cine colombiano experiencias de empresarios como Ernesto Vieco de Barranquilla, quien ese mismo año recorre el caribe colombiano e ingresa a Bogotá con un repertorio de películas típicamente Lumière. Experiencias en ciudades como Cartagena la cual, a fines de 1897, a propósito de su nueva planta eléctrica, posibilitará que Salvador Negra y Pagés, pueda presentar en diciembre de ese año en el Teatro de Cartagena con gran alboroto el cinematógrafo Lumière en detrimento del “vitascopio” ya conocido.

“Anoche se verificaron varias pruebas ante reducido público y fue grande el entusiasmo que aquellas produjeron [...] Conocemos la colección de vistas que tiene el empresario Negra y con ellas puede dar más de ocho funciones sin repetirlas. [...] La reacción de la prensa a la función del 18 de diciembre fue la siguiente: “El espectáculo fue encantador y sólo disgustó a los espectadores la poca duración de cada vista. La ilusión es completa”³².

30 Leila El’Gazi, “En América, uno no se desespera nunca”. Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia”, Revista Credencial Historia, Edición No. 88 (1997), en: <http://www.banrep-cultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr973.htm> (consultado: 5-6-2021)

31 Álvaro Concha Henao, Historia social del cine Colombia, Tomo 1, 1897-1929 (Bogotá: Publicaciones Black María, 2014), 18.

32 Leila El’Gazi, “En América, uno no se desespera nunca”. Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia”.

Esto será, desde la perspectiva de los espectadores de la época, algo nuevo definitivamente, porque los asistentes disfrutarán, más allá de la fascinación por el artefacto, de las posibilidades de conocer y reconocerse, por ejemplo, en las calles y sus coches, en las peleas de gallos, en el boxeo, entre otros momentos de la vida cotidiana, como, por ejemplo, la aparición en la pantalla de personajes populares que de alguna manera permitirán una lectura inclusiva con importante resonancia en los medios de la época. No obstante, como puntualiza Javier Ortiz Cassiani, para el caso de “Calabazo” el carguero o “cocotero” de la Cartagena de 1916,

“Es una inclusión que se hace desde esa especie de folclorización de la identidad que se aprecia desde el comienzo de las vistas cinematográficas, en las que se recurre a lo popular como un reforzamiento de la identidad y de los nacionalismos, pero además de la exotización del otro (...)”³³.

Y en línea con el pensamiento de Beatriz Level no será sólo la génesis de una cinematografía nacional contar sus propias historias, también algo nuevo estaría sucediendo socialmente. Porque va gestándose, también, el gusto cinematográfico del que habla Ricardo Chica Geliz cuando analiza el sentir social de Cartagena sumergiéndose en esta nueva práctica cultural:

“El gusto cinematográfico, aquí se entiende en razón de un hábito, cuya recurrencia se instala en la vida cotidiana y en el tiempo libre [...] Convertirse en espectador de cine fue una invención social que vino con las olas de la modernidad que acaecieron a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX”³⁴.

A continuación, en 1898, Puerto Rico registra la presencia del cinematógrafo. Llega porque “...los barcos de guerra de la marina de los Estados Unidos trajeron soldados, artillería pesada y una cámara de cine”³⁵. Es

33 Javier Ortiz Cassiani, “Cine y modernización en Cartagena de Indias a principios del siglo XX. Cine mudo para una ciudad ruidosa” (<https://elcallejondelaluz.files.wordpress.com/2011/03/cine-mudo-para-una-ciudad-ruidosa.pdf>) 8

34 Ricardo Chica Geliz, “Cineclubes en la Universidad de Cartagena: una relación histórica y sociocultural”, *Revista Historia Caribe* Vol. IX Nro. 24 (2014): 207.

35 Marisel Flores Carrión, *Cuarenta años de cine puertorriqueño*, (San Juan: Archivo General de Puerto Rico, s.f.), <https://www.preb.com/devisita/marisel.htm> (consultado: 20-10-2019)

el resultado natural de la presencia de camarógrafos enviados a cubrir la Guerra Hispano-Estadounidense (1898), quienes acompañaron a las fuerzas militares estadounidenses el 26 de julio de ese año. El desembarco de los Estados Unidos en la isla se da por la bahía de Guánica, y con estas imágenes se arma el documental *The Spanish American War*³⁶.

Será una vez que se estabiliza el país luego de la guerra, que pioneros como Conrado Asenjo, Rafel Colorado, José de la Torre y Rafael Ferray, actuarán como pioneros en la exhibición y promoción de películas por toda la isla.³⁷ Así, la historiografía del cine en Puerto Rico señala como experiencia que antecede la creación de películas propias, a la difusión y consumo, especialmente, de películas europeas.

“Estas primeras exhibiciones no tienen un carácter estacionario, sino más bien esporádico y trashumante al trasladarse de un pueblo a otro, ante la falta de costumbre del público de asistir con frecuencia a un cine, además de la inexistencia de una variedad de películas o de calidad en las exhibiciones”³⁸.

Será a partir de 1909 que el país puede identificar de manera plena y permanente salas dedicadas a la exhibición de cine. Es decir, ciudades como San Juan, Ponce, Mayagüez, serán titulares en este período que hacen visible al público isleño gran variedad de películas. Espectadores que ya se familiarizan con el cine, que, de alguna manera, hace posible que el circuito Europa-Puerto Rico-Estados Unidos, más que gestionar diversidad de títulos, van sembrando el deseo por contar sus propias historias.

República Dominicana es el último país caribeño que, por lo menos para este artículo, reseña el arribo del cinematógrafo. Y lo hacemos así, pues con él se inaugura el nuevo siglo. El 27 de agosto de 1900 en la ciudad Puerto Plata, en el teatro Curiel, se ofrece la exhibición de once películas a cargo del industrial italiano Francesco Greco, quien también

36 Félix Lora, El cine en Puerto Rico: Breves antecedentes de una historia fílmica tropical, (La Habana: Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño, s.f.) <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=799> (consultado: 20-10-2019)

37 Kino García, Breve historia del cine puertorriqueño. (Bayamón: Taller de Cine la Red, 1984)

38 Luciano Castillo, Historia del cine puertorriqueño. Contexto histórico. En Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América, Tomo 7 (Madrid: SGAE, 2011), 110-117.

se mueve por diversas islas del área caribeña con la intención de mostrar la invención Lumière³⁹. No obstante, para el caso dominicano, este primer intento de la mano del empresario Greco no logrará cuajar una línea de exhibición y producción continua, con lo que la experiencia cinematográfica quedará como una mera manifestación artística. Esto porque, según la historia del cine en República, sólo hasta 1915 es que se tendrá conocimiento del interés del puertorriqueño Rafael Colorado por la geografía y cultura de República Dominicana en su película titulada “Excursión de José de Diego a Santo Domingo”. Así las cosas, en 1922 es que aparece en la escena el fotógrafo y montajista Francisco Palau Pichardo, oriundo de Santo Domingo, con su película de ficción, titulada “La aparición de Nuestra Señora de la Altigracia” (1922).

3. LAS GUERRAS

La guerra es una marca común para la región durante este período. Colombia, Cuba y Puerto Rico, en el final de siglo XIX y principios del XX están inmersos en guerras internas y de independencia. Por ejemplo, la guerra de los Mil Días, en Colombia, estalla en octubre de 1899, cuando un ala belicista del Partido Liberal, liderada por Benjamín Herrera y Rafael Uribe Uribe se levanta en armas contra el régimen Conservador, que representa Manuel Antonio Sanclemente y José Manuel Marroquín. Una guerra civil que duró tres años y fue intervenida por gobiernos extranjeros como el de Venezuela, Ecuador, Nicaragua y luego, cuando la guerra se instala en el Istmo de Panamá, por la presencia, de los Estados Unidos. Como consecuencia de esta guerra se produce la separación de Panamá.

Cuba y Puerto Rico están inmersos en la guerra por la independencia, que pone en la refriega a dos de las potencias que se pelean intereses en el Caribe: una España que lucha por no dejarse expulsar y unos Estados Unidos afanados por erigirse en el nuevo Imperio tal como proyectó Martí. La Guerra de Independencia cubana o Guerra del 95, es la última guerra de los cubanos por su independencia de España. Una guerra de independencia liderada por José Martí que logra en su momento unir a

39 Félix Lora, Historia del cine Dominicano. (Santo Domingo: Dirección Nacional del Cine, s.f.) <https://dgcine.gob.do/filmar-en-rd/el-cine-en-republica-dominicana/> (consultado: 20-10-2019)

diversos líderes y poner en común ideas que permitirán un proyecto independentista con un claro papel para la actividad militar, diplomática y de dirección del gobierno autónomo. La Guerra Hispano-Estadounidense tiene como escenarios a Cuba y Puerto Rico en el Caribe, y, a Filipinas y Guam en el Pacífico. Esta guerra termina ese año de 1898, con Puerto Rico y Filipinas anexadas como colonias a Estados Unidos y Cuba en un proceso que terminará hacia 1902 con su “relativa” independencia.

Por su parte, Venezuela y México, tienen en el caudillismo el sustrato de su situación política y el delineamiento de su vida económica y social. Venezuela presenta a fines del siglo XIX una de sus etapas más difíciles en materia económica, lo que exacerba el conflicto político. Es el período del alzamiento de Cipriano Castro en 1899 y su Revolución Liberal Restauradora. Luego, desde 1908, Juan Vicente Gómez, lugarteniente de Castro, lo sucederá en el poder y lo hará de forma dictatorial hasta su muerte en 1935. De alguna manera, México tiene en el gobierno de Porfirio Díaz una expresión similar y lo hará desde 1871 hasta 1910. Luego, en este año, ante un nuevo intento de reelección de Díaz, y una crisis política incontrolable, estalla la Revolución Mexicana, la cual terminará oficialmente en 1917. Esta revolución sirve de tema y fondo a las películas que se producen en el país. De hecho, Pancho Villa firmará un contrato con la Mutual Film Corporation para filmar en vivo el conflicto. Posteriormente el gobierno mexicano incorporará en su legislación una serie de estímulos para que los empresarios locales inviertan en la producción de cine. En Venezuela, en el gobierno de Vicente Gómez el cine recibe amplio apoyo. Lamentablemente en Colombia, Cuba y Puerto Rico, las guerras propiciarán recesos que ponen por fuera el interés por la producción propia, y las salas de cine existentes serán ocupadas por las películas extranjeras.

4. EL PROGRESO

No obstante, los conflictos, la región vive la implementación de un proyecto de modernización que propone bajo el ideal de progreso la transformación de las prácticas económicas, políticas y sociales. De alguna manera, estos conflictos manifiestan las tensiones entre las concepciones políticas que pueden hacer posible este objetivo. Este

proyecto de progreso lo impulsan, principalmente, las oligarquías y caudillos, porque quieren cambiar estos países “salvajes” como lo dijera Veyre⁴⁰, y llevarlos por el camino del desarrollo a la manera “inglesa” o “francesa”. La inserción de las economías latinoamericanas al circuito económico mundial se basa en las exportaciones y la especialización de la economía de cada país a un renglón de productos que permita surtir la canasta familiar y el desarrollo industrial de países con mayor desarrollo y poder económico como el caso de Europa. De la mano de esta idea de progreso mundial, es que debe entenderse la aparición del cinematógrafo Lumière y lo que desató el cine.

Indudablemente, apareció oficialmente en América Latina y el Caribe, el 6 de agosto de 1896, en México y su apropiación hasta el fin del período silente que es el 5 de octubre de 1927, se articula al proceso de implementación de este proyecto modernizador y oligárquico latinoamericano. Donde tristemente el cine no tendrá espacio como fenómeno económico y de construcción de identidad cultural, sino que será objeto de captación del eslabón exhibición como lo valioso para estas élites políticas y económicas. En un contexto de economía de exportaciones, la relación con el capital internacional fue clave. La afluencia de capitales principalmente de Gran Bretaña, Francia, Alemania y Estados Unidos se movilizan vigorosamente por nuestra región, con la consiguiente subordinación de nuestras economías a las alianzas entre la oligarquía y el capital internacional. De alguna forma, estos elementos explican, por ejemplo, por qué el cine no fue concebido como una posibilidad económica real. Nuestros países caribeños quedaron restringidos a la exportación agrícola, pecuaria y minera fundamentalmente. A su vez en el interior de cada país, hubo regiones con mayor oportunidad de desarrollo que otras, en la medida en que hacen parte de uno de estos renglones. De igual manera, la infraestructura de comunicaciones (carreteras, líneas ferroviarias, puertos fluviales y marítimos, aeródromos), el comercio y el hábitat, especialmente las ciudades, se configuran para responder a esta especialización económica⁴¹.

40 Leila El'Gazi, “En América, uno no se desespera nunca?... Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia”, Revista Credencial Historia No. 88 (1997) En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr973.htm> (consultado: 5-6-2021)

41 Alain Rouquié, América Latina. Introducción al Extremo Occidente (México: Siglo XXI, 1994).

Esto tiene una expresión concreta en el terreno del cine en cada país. Por ejemplo, en Cuba las empresas estadounidenses *Paramount*, *United Artists*, *First National Pictures*, *Metro Godwyn Mayer*, terminarán controlando el mercado cinematográfico hacia la década de 1920, desplazando a los cubanos pues estas empresas ceden sus películas por altísimos royalties, debido a que una subsidiaria era capaz de exhibir en un año el mismo número de películas que varias empresas cubanas. “En septiembre de 1928 los miembros de la Unión de Empresarios Cinematográficos de Cuba se fusionan con las empresas exhibidoras norteamericanas y las entregan al monopolio de la exhibición.”⁴²

El impulso de la producción cinematográfica local es una aventura de pioneros como Salvador Toscano, Felipe de Jesús Haro, en México; Enrique Díaz Quesada en Cuba; Manuel Trujillo Durán, Enrique Zimmerman, Edgar J. Anzola y Jacobo Capriles en Venezuela; Los Hermanos DiDomenico, Máximo Calvo, Arturo Acevedo Vallarino, Floro Manco en Colombia; Rafael Colorado y Juan Vigiú Cajas en Puerto Rico; y, en República Dominicana, Francisco Antonio Palau. Estos pioneros conviven con los conflictos propios de una región que está saliendo de la guerra o entrando en ella, pero, principalmente, inmersos en una concepción económica liberal para favorecer a la clase dominante sin perjuicio de los intereses del capital internacional⁴³.

El cine como industria cultural en nuestros países no hace parte de la política de exportaciones. Éste hará parte de lo que se llamó la *Belle Époque* (1871-1914), donde el maravillarse por los inventos era señal importante del vigor del capitalismo, y en esta nueva estructura económica, social y cultural pues la necesidad de mitigar con el cine la necesidad social del entretenimiento en masa⁴⁴. Hay una clase que en ese momento de la historia administra económica y políticamente los países como una gran empresa que debe producir al menor costo y para provecho único de los accionistas. Así mismo, las oligarquías de estos países aprenden, también, que el cine en tanto medio de comunicación, sirve para difundir su ideario

42 María Eulalia Douglas, *El largo camino del silente hacia el sonoro*. (La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005) <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital01/centrocap6.htm> (consultado: 20-10-2019)

43 Alain Rouquié, *América Latina. Introducción al Extremo Occidente...*, 130.

44 Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine Colombia...*, 1.

y a ella le bastará con el reporte noticioso y documental, y de pronto, una que otra participación en un filme de ficción donde ella misma sea el centro de la trama o porque no, la protagonista.⁴⁵ El cine entra, en la naciente cultura de masas a ser usado, tempranamente, como instrumento para impulsar modas, potenciar proyectos culturales de gobernantes, desviar la atención de asuntos nodales del momento, y entretener.

En todos nuestros países hay una élite modernizadora, de eso no caben dudas. El cine sólo es posible en su proyecto por tres aspectos: Uno, cuando parte del negocio, especialmente la exhibición, le permite actuar en el mercado de bienes culturales sin arriesgar el capital. Dos, cuando el cine permite el impulso del consumo de otros bienes y servicios – turismo, moda, entretenimiento, entre otros-. Tres, cuando el cine permite promover una imagen de clase cosmopolita, de países civilizados a la europea, los cuales no están en estado bárbaro. Así, las clases pudientes y sus países se legitiman y reconocen como impulsoras del signo del Progreso.

CONCLUSIONES

A manera de cierre y debate final, el cine se queda en la región y no será una aventura pasajera de cambio de siglo. Este hará parte del abanico de medios de comunicación e industrias culturales que contribuirán con procesos de construcción identitaria en cada estado, y más allá del particular desnivel en el desarrollo de los cines nacionales y sus posibilidades artísticas y económicas tal cómo se ha visto en este breve recorrido, el cine se vincula de manera directa según cada región o provincia con una idea común de país, de nación⁴⁶.

45 Como fue el caso emblemático de la película colombiana de largometraje “Bajo el cielo antioqueño” (1924), dirigida por Arturo Acevedo y financiada por el empresario Gonzalo Mejía. Filme que, a pesar de comprobar que fue recuperada la inversión económica, no hubo intención de continuar con la producción de películas, sino quedar en el imaginario del pueblo colombiano, con la imagen de una clase local bella, parecida a la de sus contemporáneos ingleses, franceses y estadounidenses. Se puede ampliar en: Camilo Tamayo “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia, (1900-1960)”, Revista Signo y Pensamiento No. 25 (2006): 38-53.

46 En esta dirección, con M. Silva Rodríguez cobra vigencia su reflexión en torno a “El cómo nos mostramos, cómo somos vistos y cómo vemos a otros en el cine (...) En un orden cultural, económico y político condicionado por la globalización, las migraciones y los diluvios de información, la cuestión de las identidades nacionales no se piensa sólo dentro de las fronteras de un territorio.” Manuel Silva Rodríguez, “La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción”, Revista Nexus No. 9 (2011): 223.

Ahora bien, aunque el cine en esta coyuntura histórica es ofertado con diversos intereses, indudablemente entre el ir y venir de las películas extranjeras y propias por las salas que van apareciendo a lo largo y ancho de la región Caribe, se va construyendo un corpus de filmes y experiencias de consumo que permiten hablar de la gestación de una “cinefilia” que involucra a los más diversos sectores sociales, porque, en el fondo, lo que está sucediendo es que es posible la apropiación social de la modernidad cultural, tomada como “proceso que depende de la experiencia que los individuos tengan con la cultura y sus prácticas en el marco de la vida cotidiana y sus diversos ámbitos”⁴⁷. Así, es posible comprender el porqué del impacto de este nuevo lenguaje y de sus formatos como los noticieros, los documentales y la ficción, que van desarrollándose de la mano de los géneros cinematográficos (comedia, drama, seriales, western, entre otros).

Indudablemente, los espectadores del período van acercándose a los cines provenientes de Europa y Estados Unidos, los cuales van estableciéndose como hegemónicos y estructuradores del gusto y una nueva sensibilidad en los espectadores. Esto, debido a que fruto de agentes locales y extranjeros organizan poco a poco el despegue de la actividad cinematográfica en localidades y países, es decir, la integración de las labores de la industria cinematográfica y la cinematografía nacional en el querer nacional; de manera que los hábitos y preferencias de los espectadores del Caribe se modulan conforme el nivel narrativo, de técnica, de contenido y mercadotecnia que exhiben las películas extranjeras. En este último aspecto, llama la atención, por ejemplo, el temprano interés por las estrellas, pues las industrias europea y estadounidense transitan del artista reconocido en el teatro y vodevile al filme d’arte y luego a la estrella del cine⁴⁸, fruto del deseo por dar estatus cultural al nuevo invento mediante historias basadas en la literatura universal y alejar con esto al cine de las barracas y ferias y convertirlo en un arte nuevo que representará el pulso del tiempo industrial y moderno.

El cine se configura poco a poco en centro de la actividad social y cultural porque este nuevo invento podría ser tomado como una práctica de buen

47 Ricardo Chica Geliz, *Cineclubes en la Universidad de Cartagena: una relación histórica y sociocultural*, ...

48 Edgar Morin, *Las Stars. Servidumbres y Mitos* (Barcelona: Dopesa, 1972).

gusto, de estar a la moda y, de alguna manera, parecerse a los europeos. Puntualmente, para el caso cubano, por ejemplo, el cine europeo congregaba no sólo a la burguesía sino a sectores populares que referían el cine como un acontecimiento tan importante como asistir a la ópera o al teatro.

“En la intersección de las céntricas avenidas de Prado y Malecón, junto al exitoso Hotel Miramar, se establece el cine Miramar Garden, que era al aire libre y que enseguida pasó a ser un punto de reunión de lo más selecto de la sociedad habanera, costumbre que, para muchos, ya era considerada de tan buen gusto como asistir a las funciones teatrales o de óperas. Nuevas salas de cine serían abiertas en otras zonas de la capital. El estreno de la primera película no combustible, *El beso de Judas*, que tuvo lugar el 25 de septiembre de 1909 en el Cine Montecarlo, tuvo la resonancia de un gran acontecimiento. Al mes siguiente el Salón Salas se hace anunciar como “el único cine en Cuba que sigue alumbrado durante las proyecciones”; esto se refería seguramente a las luces bajas de los pasillos del cine”⁴⁹.

Así mismo, llegan al Caribe películas producidas por la Pathé de Francia y protagonizadas por el internacional Max Linder; o películas italianas como “*Cabiria*” (1914) dirigida por Giovanni Pastrone y “*Quo Vadis*” (1913) de Enrico Guazzoni, las cuales serán ejemplo de tramas complejas de un cine de otro nivel; las comedias estadounidenses de la Keystone Studios con Charles Chaplin, como personaje inmerso en tramas que siempre tendrían espacio en la sensibilidad y pensamiento de los espectadores.

“Esas cintas causaron una impresión tan grande que la gente cambió completamente su actitud frente al cine. Y recuerdo que la gente de la generación del viejo Sanguily, de Enrique José Varona, de mi padre, de Montoro, Raimundo Cabrera, el Conde Kostia, los intelectuales tope de la época, decían: ‘Bueno, si esto es el cine, se va a acabar el teatro, porque esto es más importante y más interesante’”⁵⁰.

49 María Eulalia Douglas, Héctor García Mesa y Raúl González, “Cuba. El cine mudo en Cuba 1897-1933” (La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, s.f.), <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=9473>, (consultado: 20-10-2019)

50 Alejo Carpentier. *El cine en La Habana*, (México: Enfilme, 2011) <https://enfilme.com/notas-del-dia/el-cine-en-la-habana-segun-alejo-carpentier>, (consultado: 20-10-2019)

Ahora bien, desde el punto de vista de la producción el Caribe será tomado, al ir avanzando el tiempo, principalmente, como un lugar exótico interesante para recrear nuevos y deslumbrantes relatos cinematográficos, porque la curiosidad de las compañías productoras iría más allá de los paisajes y las playas y se inquietarían con las temáticas “exóticas” que podía ofrecer la región. Por ejemplo, en el caso del Caribe insular especialmente, se presentan el vudú, la zombificación, la piratería, el tráfico de armas y drogas, entre otros temas que harían parte del repertorio filmico que cooptará a la región para contar las historias de estos países con capacidad cinematográfica, pero que requieren contar sus historias en ambientes y prácticas propias del Caribe. Es decir, el Caribe como telón de fondo y pretexto. Por ejemplo, en la historiografía mundial del cine se conoce del Caribe en este período y en nexo con la aparición del sonido, a los filmes extranjeros “White Zombie” (1932) y “El Capitán Blood” (1935). La película “White Zombie” (1932) (USA), fue dirigida por Victor Helperin y protagonizada por Béla Lugosi (conocido como Drácula). Ella fue exhibida en Hispanoamérica con el título: “La legión de los hombres sin alma”. Este filme es considerado como el primero en la historia del género de terror que lleva a la pantalla al personaje del zombi. De igual manera, la serie de piratas que inicia con “El Capitán Blood” (1935) (USA), dirigida por Michael Curtiz y protagonizada por Errol Flynn y Olivia de Havilland, posiciona a Port Royal, Jamaica, en las pantallas del mundo. No importa que el Port Royal del filme fuera una maqueta y el mar y playas estuvieran en Palm Springs y Laguna Beach, California⁵¹.

Desde otra experiencia, en el Caribe continental, se habla aquí del caso mexicano. El cine documental y las películas de ficción o argumentales que hacen parte de la exhibición, y serán principalmente de producción estadounidense.

“A partir de 1906, las primeras salas de cine se convirtieron en el espectáculo más popular y, con ello, proliferó la competencia entre los empresarios y la necesidad de innovar la publicidad. Este optimismo desató en muy pocos años una filmomanía reflejada en la producción de primeros ensayos filmicos, vistas y cortos que, luego de agotar sus exhibiciones y alcances técnicos, pasaron a ser filmes de mayor duración (hasta 60 minutos)”⁵².

51 El cine. Enciclopedia del 7º Arte. Tomo 2. (Barcelona: Salvat, 1978)

52 Patricia Torres, “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)” Revista Dixit No. 24 (2016): 73

Sin pretender una mirada unívoca, ciertamente, la región se orienta como constante narrativa en esta coyuntura histórica, hacia la producción de películas con base imitativa en términos formales, pero con acento en los temas locales y aprovechándose de los géneros como el drama y melodrama como su bastión principal. En esta línea, de lo extranjero y de lo propio, de alguna manera los espectadores de la época pedirán información y divertimento con calidad, y sobre esta consigna, evidentemente, los cines nacionales no podrán competir con los cines europeos y estadounidense.

Para concluir, desde finales del s. XIX y antes de cerrar la primera parte del s. XX, más allá del artefacto cinematógrafo, el cine se configura en lenguaje, el cual puede expresar cualquier pensamiento. Se colige, entonces, su impacto en las sociedades de la época. Porque al ser medio de expresión, el cine fue parte de los procesos de construcción de nación y también sirvió para la deformación, por ejemplo, al emplear la lente del exotismo. Así, para la región Caribe, el cine fue, y es, instrumento importante en procesos de construcción identitaria, pero, también, de distorsión cultural desorientando al mundo y también a los propios habitantes del Caribe. Al respecto, Aimé Césaire dijo: “Lo que más hemos sufrido, más que ningún otro pueblo del mundo, es la verdadera alienación, es decir, la falta de conocimiento sobre uno mismo.”⁵³

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” *Revista Sociológica* Nro. 73 (2011), 249-264. <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>> [consulta: 11 abril 2012]
- Arciniegas, Germán. *Biografía del Cribé* (Bogotá: Debate, 2020)
- Ávila Domínguez, Freddy (dir.); Pérez Montfort, Ricardo (dir.); Rinaudo, Christian (dir.). “Circulaciones culturales: Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y la Habana.” Nueva edición [en línea]. Marsella: IRD Éditions, 2011 (generado el 07 janvier 2020). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/irdeditions/19134>>. DOI: 10.4000/books.irdeditions.19134.

53 Bruce Paddington, “Cine caribeño: imagen, identidad y producción”, *Revista Cineastas del Caribe* (2006) <http://cineastasdelsecaribe.blogspot.com/2006/03/cine-caribeo-imagen-identidad-y.html>, (consultado: 3-11-2016)

- Bosch, Juan. De Cristóbal Colón a Fidel Castro: el Caribe, frontera imperial (Madrid: Sarpe,1985)
- Carpentier, Alejo. “El cine en La Habana.” (México: Enfilme, 2001), <https://enfilme.com/notas-del-dia/el-cine-en-la-habana-segun-alejo-carpentier>, (consultado: 20-10-2019)
- Carrillo, Beatriz. El siglo del cine: la trayectoria cinematográfica de China y Japón. Guanajuato: Ediciones Universidad de Guadalajara, 2000.
- Carrión, Marisel Flores. “Cuarenta años de cine puertorriqueño”. San Juan: Archivo General de Puerto Rico, s.f. <https://www.preb.com/devisita/marisel.htm>
- Castillo, Luciano. Historia del cine puertorriqueño. Contexto histórico. En Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América, Tomo 7. Madrid: SGAE, 2011.
- Concha Henao, Álvaro. Historia social del cine Colombia, Tomo 1, 1897-1929. Bogotá: Publicaciones Black María, 2014.
- Diccionario Enciclopédico Lexis 22 Vox. Barcelona: Vox, 1977.
- Douglas, María Eulalia. “El largo camino del silente hacia el sonoro.” Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (2005), <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital01/centrocap6.htm>
- _____ ; García Mesa, Héctor y González, Raúl. “Cuba. El cine mudo en Cuba 1897-1933”. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, (s.f.), <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=9473>,(consultado: 20-10-2019)
- Chica Geliz, Ricardo. “Cineclubes en la Universidad de Cartagena: una relación histórica y sociocultural,” Revista Historia Caribe Vol. IX No. 24 (2014): 199-232.
- El cine. Enciclopedia del 7º Arte. Tomo 2. Barcelona: Salvat,1978.
- El’Gazi, Leila. “Abril 13 de 1897. Cien años de la llegada del cine a Colombia”. Revista Credencial Historia, No. 88 (1997), <http://www.lablaa.org/blaavirtual/indice>
- _____ ““En América, uno no se desespere nunca’. Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia”. Revista Credencial Historia No. 88 (1997), <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/abril1997/abr973.htm>
- García, Kino. Breve historia del cine puertorriqueño (Bayamón: Taller de Cine la Red, 1984)
- Gaztambide-Geigel, Antonio. “La invención del Caribe en el siglo XX” (Caracas, 2008), <http://www.uprh.edu/piehwi/ANtonio%20Gaztambide.pdf>

- Granés, Carlos. *Delirio americano: Una historia cultural y política de América Latina* (España: Taurus, 2022), 704
- Guerra, Sergio. *Etapas y procesos en la historia de América Latina*. (Veracruz: Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, 1997)
- Iglesias, Francisco. “La periodización en la historia de Cuba. Un estudio historiográfico”. *Revista Santiago* No. 68 (1988):85-86
- Káiser, Patricia. “Historia del cine venezolano.” *Diccionario del cine Iberoamericano*. España, Portugal y América, Tomo 8 (Madrid: SGAE, 2011)
- Level, Beatriz. “Cine Venezolano: más de 120 años de historia”, *Revista Entreletras*, No. 8. (2020): 88-100.
- Lora, Félix. “El cine en Puerto Rico: Breves antecedentes de una historia fílmica tropical.” *La Habana: Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*, (s.f.) <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=799>
- _____. *Historia del cine Dominicano*. Santo Domingo: Dirección Nacional del Cine, s.f. <https://dgcine.gob.do/filmar-en-rd/el-cine-en-republica-dominicana/>
- Mattelart, Armand. *Diversidad cultural y mundialización* (Barcelona: Paidós, 2005)
- Morin, Edgar. *Las Stars. Servidumbres y Mitos* (Barcelona: Dopesa, 1972)
- Ortiz Cassiani, Javier. “Cine y modernización en Cartagena de Indias a principios del siglo XX. Cine mudo para una ciudad ruidosa” (2011) (<https://elcallejondelaluz.files.wordpress.com/2011/03/cine-mudo-para-una-ciudad-ruidosa.pdf>)
- Paddington, Bruce. “Cine caribeño: imagen, identidad y producción.” *Revista Cineastas del Caribe* (2006) <http://cineastasdeltcaribe.blogspot.com/2006/03/cine-caribeo-imagen-identidad-y.html>, (consultado: 3-11-2016)
- Pratt, María Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 471.
- Rojas Mix, Miguel. *América Imaginaria* (Barcelona: Lumen, 1992).
- Rojo, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006)
- Rouquié, Alain. *América Latina. Introducción al Extremo Occidente* (México: Siglo XXI, 1994)
- Ruz Ojeda, Tania. “Dos relatos breves sobre empresarios extranjeros y el cinematógrafo en la ciudad de Morelia”. En: *La presencia de extranjeros en Michoacán, siglos XIX y XX*, coord. Martín Pérez Acevedo. (Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Instituto de investigaciones históricas, 2021)

- Said, Edward. *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2010), 510
- Sadoul, George. *Historia del cine mundial desde los orígenes* (México: Siglo XXI, 2004)
- Silva Rodríguez, Manuel. “La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción.” *Revista Nexus* No. 9 (2011): 6-31.
- Soto, Tania. “Más de cien años de cine mexicano.” Instituto Tecnológico de Monterrey (2006), <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/intro1.html>
- Tamayo, Camilo. “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960).” *Revista Signo y Pensamiento* No. 25 (2006).
- Tirado, Ricardo. *Memoria y notas del cine venezolano: 1897-1959* (Caracas: Fundación Neumann, 1988)
- Torres, Patricia. “Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929).” *Revista Dixit* No. 24 (2016): 70-90
- Veyre, Gabriel. *Simulacro de incendio*. Película. Cuba: Estudios Lumière, 1897
FILMAFFINITY <https://www.filmaffinity.com/co/film580857.html>