



Una muda conspiración contra Roosevelt: *Garras de oro* (*The dawn of Justice*)*

Por: **Juana Suárez** (Universidad de Kentucky) y
Ramiro Arbeláez (Universidad del Valle)
Profesor titular
Escuela de Comunicación Social
Facultad de Artes Integradas
Universidad del Valle
ramiroarbelaez@univalle.edu.co

RESUMEN:

El artículo revela datos inéditos de la historia que hay detrás de la película *Garras de Oro*, producida por la Compañía Cali Film en 1.926. Se hace un análisis de la crítica que la película lanza al gobierno de Theodore Roosevelt con ocasión de la separación de Panamá, en el contexto de las relaciones USA-Latinoamérica, y una lectura de las significaciones políticas y culturales que hacen a *Garras de Oro* un film diferente de sus contemporáneos en el cine mudo colombiano.

PALABRAS CLAVE:

Historia, Cinematografía, Cine caleño, Cinematografía colombiana, Relaciones históricas Colombia-USA.



a primera noticia sobre la existencia de *Garras de Oro* la obtuvo el historiador colombiano Jorge Orlando Melo en los Archivos Nacionales de Washington en 1.982, donde encontró correspondencia consular de los años 20, en que se advertía el interés que tenía el cuerpo diplomático de Estados Unidos en Colombia de impedir la difusión de una película que estaba siendo producida por inversionistas caleños y cuyo argumento resultaba injurioso para los Estados Unidos. El título en inglés era *The dawn of Justice* y en español: *Garras de Oro*¹. Por coincidencia, al mismo tiempo que el historiador Melo revelaba esta referencia (1.986), Rodrigo Vidal, el hoy director de la Cinemateca de la Universidad del Valle en Cali, había entregado a la Cinemateca Distrital de Bogotá una copia en soporte de nitrato de la misma película. Vidal había rescatado esa copia en 1.985, siguiendo las instrucciones de un misterioso testigo de la época, quien nunca se le identificó y que le reveló el lugar donde la copia estaba escondida, desde hacía muchos años, en el interior del Teatro Isaacs de Cali, construido en 1.931².

Posteriormente, la Cinemateca Distrital de Bogotá entregó la copia en nitrato a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para su restauración, proyecto apoyado por el Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de New York a comienzos de los años 90. Luego el Instituto Goethe ayudó con la elaboración de una segunda copia en 1.996, que incorporó unos 8 minutos adicionales que se habían extraviado en la Cinemateca Distrital pero que formaban parte del paquete original entregado por Vidal. La duración de la copia actual es de aproximadamente 56 minutos. Suponemos que esto corresponde al 85 ó 90% de la duración original. Sin embargo, esto no nos impide entender el argumento.

En la película sólo aparecen tres nombres en los créditos: director: P.P. Jambrina. Operador en Jefe: Arnaldo Ricotti y Ayudante de Operador: Arrigo Cinotti; aparte del nombre de la empresa productora: Cali Film. Todos son nombres desconocidos en el ámbito del cine colombiano silente. Los historiadores supusieron, entonces, que se trataba de seudónimos. Pero esos nombres no eran los únicos enigmas pues también quedaba por aclarar quienes más habían participado de la producción, tanto en la parte técnica como en la parte artística ya que no se trataba de actores conocidos dentro del cine nacional.

Tanto el tema como el argumento de la película son suficientes para explicar la aprehensión del gobierno estadounidense al considerarla ofensiva y querer impedir su difusión, pero quedaba por averiguar todos los detalles acerca de la censura que la condenó al ostracismo. En nuestra investigación hemos encontrado hasta ahora, en los Archivos Nacionales de College Park (Maryland), 8 documentos que revelan que el personal diplomático estadounidense estaba muy interesado e informado tanto del contenido como del recorrido que la película estaba haciendo en el territorio colombiano. En un documento Samuel H. Piles, jefe de la Legación americana en Bogotá, le relata al Secretario de Estado en Washington el éxito de su gestión para que el Ministro de Asuntos Exteriores de Colombia hiciera bloquear la distribución de la película³. Todavía nos queda por determinar si hubo algún documento oficial, de parte de autoridades colombianas, impidiendo su exhibición o explotación.

Una de las especulaciones que ha circulado es que *Garras de oro* pudo ser rodada en Italia. Este hecho podría contradecirse si se consideran las características de Cali a mediados de la década del 20: una pequeña ciudad de aproximadamente 60 mil habitantes que vivía un proceso de modernización sin precedentes, con una clase burguesa que se formaba a la sombra de una clase terrateniente cuya producción agrícola había comenzado a tener salida a mercados internacionales gracias a la proximidad al Océano Pacífico y que se beneficiaba del Canal de Panamá y del Ferrocarril del Pacífico, conectándola directamente con Europa y Estados Unidos,

sin hacer el complicado tránsito terrestre y fluvial para salir por Barranquilla. Desde 1.910, la ciudad contaba con luz eléctrica y tranvía, y era visitada por compañías extranjeras y nacionales de teatro, zarzuela y ópera. Su actividad política era intensa y esto se notaba especialmente en la producción periodística que servía de canal de expresión a las diferentes facciones políticas de los dos partidos tradicionales.

En la investigación hemos podido confirmar que P.P. Jambrina era en realidad un seudónimo usado desde 1.915⁴ por un político liberal, que además de cronista de prensa, donde escribía con frecuencia sobre literatura, teatro, ópera y cine, se desempeñaba como comerciante, editor de revistas y empresario de salas de cine. Fue además miembro de prestigiosos clubes sociales y abanderado de muchas causas de beneficencia. Su nombre verdadero es Alfonso Martínez Velasco, descendiente de dos familias de gran tradición política e intelectual en la región⁵. Durante su vida ocupó muchos cargos en la administración local, regional y nacional, siendo Alcalde de Cali en 1.930-31. En 1.945, mientras ocupaba el cargo de Interventor de Precios (Zar de Precios) en el primer gobierno del presidente Alberto Lleras Camargo, murió en Bogotá de una afección cardíaca. Su exitosa carrera política demostraría que *Garras de Oro*, la única película que parece haber hecho en su vida, no perjudicó su desempeño político aunque, curiosamente, el seudónimo de P.P. Jambrina entra en desuso después de que la película fue “censurada”.

Habría que plantear, entonces, si realmente hubo censura y pensar qué razones tendría el gobierno estadounidense en 1926 -1927 para impedir la difusión de esta película. En ese momento

arreciaban ataques de todo el mundo contra la política exterior de Estados Unidos. El mismo Congreso de Panamá había rechazado -aunque tarde- el tratado que había firmado su delegado Philippe Bunau-Varilla con Estados Unidos para la construcción del canal, por considerarlo lesivo para los panameños. Respecto a México, parte del gobierno estadounidense estaba aprovechando las dificultades con la aplicación de la doctrina Monroe y el problema con los títulos del petróleo para justificar una posible intervención en ese país. En Nicaragua acababan de desembarcar mil marinos para poner fin a una revolución que, según el gobierno estadounidense, podía colocar en peligro los intereses de los americanos. Internamente, diarios como *The World* de New York, mantenían una actitud de abierta crítica contra la política externa del gobierno, mediante editoriales que ya gozaban de prestigio por su defensa de los derechos humanos y la soberanía de los pueblos.

Todo lo anterior, tenía al gobierno estadounidense y a sus representantes en el exterior en alerta. Cualquier amago de crítica o protesta podía ser leída como un ataque que ponía en riesgo los intereses americanos. Este pudo ser el caso de *Garras de Oro*, que antes de terminarse ya había llamado la atención de la delegación consular en Colombia. Mucho más por el hecho de que recordaba un incidente real entre el presidente Theodore Roosevelt y el periódico *World*, de propiedad de Joseph Pulitzer, relacionado con una crónica publicada en 1.908⁶ sobre los hechos de la separación de Panamá y la compra de las acciones de la vieja compañía francesa que había fracasado en la construcción del canal interoceánico, produciendo descomunales ganancias a un grupo inversionista de Wall Street, que a su vez había adquirido las acciones a muy bajo precio. El periódico acusó directamente a William Cromwell -conocido como *El Zorro*- abogado de la fracasada compañía francesa y artífice del mencionado grupo inversionista de fomentar la sublevación de Panamá, de sobornar a patriotas panameños, militares colombianos y funcionarios norteamericanos para lograr sus objetivos. La película no cuenta exactamente los mismos hechos pero refiere la disputa entre el periódico *World* y las pretensiones de Roosevelt, quien dirigió personalmente las acciones militares que permitieron la independencia de Panamá.



Los recortes de prensa (material vital para la reconstrucción de la experiencia cinematográfica de la época) señalan que la película se estrenó en Cali el 13 de marzo de 1.927, en una sola función llevada a cabo en el Teatro Moderno, con lleno total. El público aplaudió la película en varias ocasiones, pero después de su repetición al día siguiente parece que sólo fue presentada en algunas pequeñas poblaciones sin publicidad alguna. De hecho, uno de los archivos localizados en College Park señala que la censura oficial sólo traería más atención y que por tanto era mejor dejarla pasar en forma desapercibida. El Teatro Moderno se quemó en junio de 1.928 y sobre sus cenizas se construyó el Teatro Jorge Isaacs, donde la película fue escondida y encontrada muchos años después. Las crónicas de la prensa de la época coinciden en señalar que la mayor parte de la película fue producida en Italia; son nombradas también, como sitios dentro de la historia, las poblaciones colombianas de Fontibón y de Honda, esta última a orillas del Río Magdalena. Curiosamente Cali no aparece en las crónicas como locación, ni en la película como lugar de la historia. Se sabe también que P.P. Jambrina estuvo fuera del país en los últimos meses del año 1.926 y que regresó a Colombia en febrero de 1.927, posiblemente con una o dos copias de la película. Hemos encontrado que Arnaldo Ricotti y Arrigo Cinotti, los encargados de la cámara, son profesionales del medio cinematográfico italiano de la época, con una carrera que puede ser rastreada. También hemos encontrado el nombre de dos de los actores, el colombiano Jorge de Hoyos y la italiana Lucía Zanussi (actriz reconocida por su trabajo en películas de temas bíblicos del género conocido como *peplum*)⁸. Pero persisten varios enigmas como el de no conocer la versión completa de la película, el resto de los responsables artísticos y técnicos y sus nacionalidades; los sitios en que fue filmada, revelada y editada; la forma en que fue sacada de circulación y la responsabilidad que le cabe al gobierno estadounidense de la época; la persona o personas que la escondieron y sus razones. Y, por último, la opinión que tenía el mismo Jambrina de la suerte de su, tal vez, primera y última película.

La abierta intención política de *Garras de oro* así como el manejo de los elementos fílmicos distancia este largometraje de otras películas caleñas y colombianas producidas en ese entonces, aumentando el enigma sobre el tema. En primer lugar, las películas de la época, o eran adaptaciones de la literatura de ficción o sus argumentos copiaban con esmero las historias típicas de los dramas decimonónicos, imitando los *tableaux europeos*. *Garras de oro* se refiere a un hecho histórico que para ese momento (1.926) aún era una herida reciente para los colombianos y que, en realidad, se trata de un evento crucial no sólo para las relaciones entre los Estados Unidos y América Latina.

En segundo lugar: el tono anti-imperialista que se adopta desde la primera escena donde se representa el despojo de Panamá por parte del Tío Sam -caricaturescamente interpretado con garras en las manos- y que continúa en el epílogo con la representación de la indemnización de 25 millones de dólares que recibió el gobierno colombiano. En tercer lugar: el hecho de ser, hasta ahora, la primera película colombiana con escenas coloreadas a mano: mostrando la bandera colombiana que ondea al viento y con el tricolor definido. Frente a sus contemporáneas, sobresale también por la habilidad en la construcción de la intriga, la competencia narrativa, la dirección artística y la madurez en la utilización del lenguaje cinematográfico, sean estos aspectos de responsabilidad de caleños o italianos.

A diferencia de *Bajo el cielo antioqueño* y *Alma provinciana*, el rodaje no se concibió como un acontecimiento social, motivado por lo que en éste y otros casos Ana María López describe como afanes por “capitalizar la panoplia de tecnologías modernas, incluyendo el desarrollo urbano, los medios de comunicación y las nuevas formas de entretenimiento”². Tampoco hay una intención de utilizar el paisaje con los rezagos costumbristas que quedaban del siglo XIX y comienzos del siglo XX, una herencia que obviamente venía de la literatura. La religión, por su parte, no es un componente de la narrativa; la denuncia sobre la injusticia contra Colombia se enmarca únicamente como un problema político con fuertes implicaciones para la ética periodística.



La preocupación por la movilidad (los desplazamientos de la ciudad al campo en *Bajo el cielo* y la inclusión de un avión en *Alma provinciana* que se traduce en una preocupación por mostrar los medios de transporte como emblemas de la modernización progresiva no justifican la presencia de barcos y trenes en *Garras de oro*. La idea de movilidad en la película de Jambrina tiene como fin complicar la trama de la historia de amor (en sí una excusa para la crítica política) y facilitar la diseminación de la información (los documentos que implicarían a Roosevelt). La ruta que se sigue incluye Bogotá, el Río Magdalena y, en últimas, por medio del Océano Atlántico se establece la conexión con la ciudad de los rascacielos (Nueva York). Como se hace claro en los intertítulos, hay referencias específicas a lugares reales en Bogotá como el Parque de la Independencia y el barrio Las Cruces. Entre los lugares neoyorquinos el Battery Park, el consulado colombiano y las oficinas del diario *World* (*The World* en la ficción), aunque como marcas ciudadanas no son claramente distinguibles en la ausencia de identificación exacta de los lugares en la película.

El desplazamiento inter-Atlántico queda marcado por una secuencia en el muelle del cual sale el barco para Colombia y su razón de ser en la película es pragmático: establece la partida de Patterson (el personaje principal) hacia Bogotá en busca de los documentos que incriminarían a Roosevelt. El otro barco en las orillas del Río Magdalena tiene un claro fin político: se convierte en el sitio de disputa entre los seguidores de Roosevelt y los aliados de Moore (el supuesto director del periódico en la película) para decidir el destino de esos mismos documentos. A diferencia de sus contrapartes, no hay lugar para que la cámara se recree en capturar los escenarios bucólicos, el proceso de industrialización de las ciudades o el creciente gusto cosmopolita de las clases sociales colombianas acomodadas.

Es notable que estos tres largometrajes tengan personajes femeninos cuyo papel es restaurar el honor del personaje masculino, dejando de lado el rol pasivo con frecuencia asociado con las mujeres de la época. En *Bajo el cielo antioqueño*, Lina restaura el honor de Álvaro; en *Alma provinciana*, Rosa -una industriosa mujer de clase obrera- motiva a Gerardo a organizar su vida. En *Garras de oro*, la necesidad de recuperar a su amada Berta es la motivación de Patterson para

emprender el viaje, apoyando el proyecto contra Roosevelt. Pero Berta no se paraliza con la separación de su amante. La narrativa da cuenta de la muerte de su padre (Pedro González, un supuesto empleado del consulado colombiano en NY) y cuando Patterson regresa, la encuentra trabajando para el periódico y en alianza con Moore. El tono conciliatorio del final de la película es más paradójico: Patterson y Berta aparecen felizmente casados, celebrando el aniversario de la independencia de Colombia, mientras que sus hijos juegan con “el paisa” (Hoyos) a simular un desfile militar a tiempo que los intertítulos muestran la letra del himno nacional. Con el paso de los años, Moore es la única persona invitada a la celebración de esas festividades en la casa de Patterson.

Dentro del contexto de romances fundacionales que Doris Sommer discute en relación al canon de la literatura latinoamericana del siglo XIX, la relación entre eros y política cobra importancia para consolidar los procesos de construcción de nación. Para la autora, “los ejemplos clásicos de literatura en América Latina son casi historias inevitables de amantes separados que representan regiones particulares, razas, partidos, intereses económicos y aspectos similares”¹⁰. Si bien, emulando la tradición literaria, esos polos opuestos parecen atraerse mutuamente en *Bajo el cielo* y *Alma Provinciana*, la unión entre Patterson y Berta parece inaugurar en forma cinemática otro tipo de acuerdo: el de naciones en conflicto político y diplomático que ya no buscan consolidar lo nacional sino lo internacional.

Ese aparente final feliz se hace problemático si se lee a la luz del tejido semántico de la conclusión del filme. La muerte del padre de Berta puede interpretarse como una ausencia del Estado colombiano; el hecho de que la actriz que interpreta a Berta también encarna el rol de la alegoría de la justicia cuando el Tío Sam juega con la balanza y el dinero de la indemnización, ilustra la victimización de Colombia. Aquí el filme hace eco de algo que Sommer detecta en los llamados proyectos de consolidación: “incluso cuando concluyen en matrimonios exitosos, la felicidad surge aquí como la proyección de un deseo de consolidación y crecimiento nacional, una meta que por fin se hace posible” (5-7). Ese gesto ambiguo de complacencia en *Garras de oro* no es más que otro de los enigmas que rodean a esta producción.



La escasa prensa sobre *Garras de oro*, la aparente falta de colaboración en empresas cinematográficas entre Jambrina y Calvo o los Di Doménico (figuras importantes del cine de la época y que se radicaron en Cali)¹¹, las seis décadas de silencio sobre este trabajo y la ausencia de créditos sobre el elenco dejan muchas preguntas sobre la película. Entre el trabajo que queda por hacer puede sugerirse una investigación exhaustiva en archivos italianos para ver si existe algún registro la película, sobre Alfonso Martínez

Velasco, su seudónimo P.P. Jambrina o, en su efecto, Cali Film. Esto podría confirmar si parte o todo el rodaje se llevó a cabo o no en Italia. Del mismo modo, hay necesidad de recuperar más correspondencia consular de la época. Quizás esto aclararía la cuestión de la censura. Mucho más importante, *Bajo el cielo antioqueño* y *Alma provinciana* se exhiben con frecuencia como los dos grandes ejemplos del cine silente colombiano; *Garras de oro* debe empezar a rodar por festivales y foros especializados para devolverle la posibilidad de circulación que le fue negada en los años 20 y 30.

En cualquiera de los casos mencionados, la historia desconocida del cine colombiano deja un balance de muchas tareas por hacer. Con la creación de la Ley de Cine en Colombia en el 2003 que busca, entre otros, enmendar el trauma dejado por FOCINE y reactivar la producción nacional por medio de programas de estímulos a la creación fílmica así como un aumento en la colaboración internacional, revisar esas primeras imágenes del cine Colombiano es un ejercicio que permite dictaminar elementos angulares sobre cómo ha evolucionado la representación de raza, clase, género y clase social, y sobre cómo se ha aproximado el cine a los momentos políticos coyunturales para poner de presente malestares aún no resueltos y aún presentes en la discusión de la construcción de la Nación colombiana.

El concepto de “formación de públicos” — uno de los segmentos más apoyados dentro de la nueva legislación para cine en Colombia— tiene en estas películas un reto para impedir la incompreensión del valor de lo allí representado: un país ideal delineado que no deja de traducir la disparidad entre el país real y el país retórico. Estas películas son marcas de una época ansiosa de ingresar a la idea de progreso y renuevan discusiones sobre la compleja negociación de los eventos nacionales con los modelos extranjeros; el cine como un agente mediador de discursos nacionalistas (y regionalistas), la fascinación por el cambio y/o el apego a la tradición así como la reflexión sobre la identidad de un “nosotros” y un “los otros”.

* Una primera versión de este artículo fue leída durante el XVI Congreso de Colombia-nistas, celebrado en la Universidad de Virginia, en Charlottesville (VA, USA), el 5 de agosto de 2009.

Notas:

- ¹ Boletín Informativo de Patrimonio Fílmico Colombiano N° 3, Bogotá, 1.988: 2. En conversación reciente con Jorge Orlando Melo, nos precisó que su hallazgo fue en los Archivos Nacionales y no precisamente en la Biblioteca del Congreso.
- ² Entrevista con Rodrigo Vidal, Cali, Junio 14 de 2008.
- ³ Carta de Samuel H. Piles al Secretario de Estado Frank B. Kellog, 4 de Febrero de 1.928, NARA RG 59, 810.4061
- ⁴ Ver a este respecto el artículo “Yo no soy yo”, del cronista Martín Guerra, publicado en el *Correo del Cauca*, de Cali, el 2 de diciembre de 1.915, donde se refiere a una nota escrita por P.P. Jambrina que aún no hemos encontrado.
- ⁵ Ver Manuel María Buenaventura, *El Cali que se fue* (Cali: Biblioteca de Autores Vallecaucanos, 1957): 47; Gustavo Otero Muñoz, *Seudónimos de escritores colombianos* (Centro Virtual Cervantes, 2009, THESAURUS, Tomo XIII, Núms. 1, 2 y 3, 1958): 127; Gustavo Arboleda, *Diccionario Biográfico y Genealógico del Antiguo Departamento del Cauca* (Cali, Centro de Estudios Sociales Santiago de Cali y Gerencia Cultural de la Gobernación del Valle, 1.996): 331; y Alfonso Cobo Velasco, *Calendario Biográfico y Genealógico del Valle del Cauca, 1536-1971* (Cali: Imprenta Departamental, 1971): 191.
- ⁶ Lars Schoultz, *Beneath the United States: A History of U.S. Policy toward Latin America* (Cambridge: Harvard University Press, 1998): 173, 160.
- ⁷ *Correo del Cauca*, Cali, 14 de Marzo de 1927: 6; *Diario del Pacífico*, Cali, 14 de Marzo de 1927: 8
- ⁸ *Correo del Cauca*, Cali, 12 de Marzo de 1927: 6.
- ⁹ Ana María López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal* 40, no. 1 (Fall 2002): 56
- ¹⁰ Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (Cambridge: Harvard University Press, 1991): 5.
- ¹¹ Nos referimos a empresas de producción cinematográfica. La investigación histórica hasta ahora no ha revelado ningún lazo entre Calvo y Di Doménico, pero en el caso de Jambrina, hemos sabido por la prensa que fue administrador del Teatro Moderno en 1.924, cuando lo regentaban los Hnos. Di Doménico.