

Garras de oro. Herida abierta en un continente

Entrevista a Ramiro Arbeláez

Juan Sebastián Ospina León*



Fotograma de *Garras de Oro* (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Por más de una década Ramiro Arbeláez le ha seguido la pista a una *rara avis* del cine silente colombiano, la elusiva *Garras de Oro* (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Un film que se distancia de las convenciones estilísticas y narrativas de la producción colombiana de mediados de los años veinte, y que explícitamente abandera una retórica anti-yanqui en el contexto de la pérdida del istmo de Panamá. Oculto por varias décadas, el film recibió amplio interés en Colombia y en el exterior al

ser exhibido en el *Orphan Film Symposium* que organizó la Universidad de Nueva York en el año 2009. El tesón investigativo de Arbeláez y otros académicos colombianos ha vuelto aún más cautivante la historia —recompuesta a retazos— de *Garras de Oro*. Por ejemplo, varios telegramas encontrados en los archivos del Departamento de Estado de los EEUU sugieren que el gobierno estadounidense intentó limitar la circulación del film, dada su explícita denuncia de la política del garrote de Teddy Roosevelt. Aunque sea imposible dar fe del éxito de los EEUU en su afán por restringir la circulación del film a lo largo y ancho de Latinoamérica; o de su opuesto, es decir, del éxito de *Garras* en difundir un discurso en detrimento de los intereses norteamericanos sobre la región, sí se puede afirmar que el film fue sin duda alguna excepcional. En términos estilísticos, hoy no deja de impactar la secuencia inicial donde, cual cine de atracciones, un Tío Sam horripilante arranca con sus garras el istmo del mapa nacional, mientras observa desafiante al espectador. Lo mismo se podría decir de la secuencia final, donde una alegoría de la Justicia se niega a girar sus balanzas a favor del adefesio norteamericano. Entre el comienzo y el final, una historia detectivesca y de amores frustrados, que a cada giro alude al caso de difamación entablado por Roosevelt contra Joseph Pulitzer y transporta al espectador por los canales económicos y políticos de la empresa imperialista norteamericana. Los lazos que aúnan de manera desigual al norte con el sur, como muy bien lo ha señalado Ramiro Arbeláez en su reciente documental, trazan conexiones entre la pérdida de la memoria en aquel entonces y —digo yo con el atrevimiento de caer en el anacronismo— la pérdida de la memoria en nuestro presente.

Ramiro Arbeláez es profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle en Cali, Colombia, donde enseña historia, teoría y sociología del cine. Junto a figuras del ámbito cinematográfico y literario caleño, como Luis Ospina, Carlos Mayolo y Andrés Caicedo, Arbeláez fundó el Cine Club de Cali en los años 70. Desde la fundación del Cine Club hasta el día de hoy, Arbeláez ha sido una figura clave en la cultura fílmica y en el estudio del cine no sólo de Cali sino de Colombia. Su más reciente aporte al estudio de la historia del cine y de la relación del cine con lo social consiste en el documental *Garras de Oro: herida abierta en un continente* (2015).

La entrevista a continuación tuvo lugar el 3 de diciembre en Cali y Pittsburgh, vía teleconferencia.



Ramiro Arbeláez en una escena del documental *Garras de Oro: herida abierta en un continente* (2015).

Juan Sebastián Ospina León: En su documental usted afirma del film que “cualquier cosa que se diga en torno a *Garras de Oro* siempre cae en la incertidumbre”. Otra palabra que usted utiliza es la palabra misterio. ¿Qué misterios giran en torno a esta película?

Ramiro Arbeláez: Si nos atenemos a los hechos que se cuentan en el documental, realmente esta película apareció en 1985, aunque yo no puedo estar seguro si fue en el 85 o en el 86. La encontró un colega que es comunicador social de la Universidad del Valle (Colombia), que también es cinéfilo, ha tenido varios cineclubes y dirigió la Cinemateca de la Universidad del Valle, más un cineclub que un archivo. En esa época él se queda con ella un tiempo, pero luego la envía a la Cinemateca Distrital (en Bogotá) porque la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), a pesar de que ya había empezado a funcionar, no tenía condiciones locativas para guardarla. Cuando la FPFC tuvo su sede, se la entregaron, pero con tan mala suerte que en el desorden de la Cinemateca Distrital se extravió un rollo de 8 minutos. Además de ese rollito, creo que el original encontrado constaba de tres rollos de entre 18 y 20 minutos. Ese nitrato de 1926 lo restauró el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Luego, cuando ya descubrieron el rollito de 8 minutos que apareció en la Cinemateca Distrital, por intermedio de un amigo que se llama

Enrique Ortega que estaba en México, se logró que el Instituto Goethe de México financiara otra copia, ya incluyendo los 8 minutos. Lo que se puede ver hoy son 56 minutos en total.

Haciendo el documental volvimos a hablar con Luis Ospina para que saliera explicando lo que había pasado cuando el film llega a las manos de la FPFC. Estaba a cargo Jorge Nieto y con él la vieron en una moviola. Luis siempre contó que cuando había llegado la película de Cali, no vio que tenía cosas caleñas, pero lo que sí vio fue un letrerito en un tren que decía “vietato fumare.” Lo volvimos a buscar en la copia que está restaurada y esa parte no la encontramos. Suponemos que es una de las partes que se descartó por estar en mal estado. O se perdió porque estaba al final de un rollo. No sabemos por qué no quedó dentro de la copia restaurada de 56 minutos.



Luis Ospina y Ramiro Arbeláez observan *Garras de oro* en la moviola

Aunque uno entiende la trama, la primera visión que tiene un espectador es la de una historia con muchas lagunas. Tiene una sensación de cómo es la historia, pero no puede estar totalmente seguro de lo que pasa. Uno supone que a la película le faltan unos 10 o 15

minutos. Puede ser que haya sido un largometraje de una hora y quince, una hora y veinte, más o menos.

JSOL: Como se sugiere en el documental, otro misterio sería el hallazgo del film mismo.

RA: Yo dudo mucho de mi colega Rodrigo Vidal. Como tú ves en el documental, él tiene una especie de sorna. No estoy seguro de que él se haya encontrado la película en las circunstancias que cuenta. Él dice que un anónimo lo llamaba (por teléfono) y que ya como en la tercera o cuarta conversación le dice: “es que yo lo llamo para ver si Ud. va y rescata esta película”. Porque coincidentemente estaban empezando los trabajos de restauración del teatro Jorge Isaacs en Cali. El teatro Isaacs es una especie de teatro municipal, hecho para música y para presentaciones escénicas, no para cine. Lo restauraron, lo dejaron muy bonito, y estaban iniciando estas obras cuando este personaje llama a Vidal previniendo que durante la restauración pudieran descubrir la película escondida y tal vez destruirla. Entonces el anónimo le dijo: “vaya y rescátela”.

Digamos que eso es posible, es probable. Es plausible que haya pasado eso, pero hay otras versiones. Hay amigos míos que me han contado otras versiones que el mismo Vidal les contó: que realmente esa copia se la trajo uno de los hermanos Acevedo (una familia pionera del cine colombiano). El último de los Acevedo vivo fue el que le dio las pistas o se la trajo. A Vidal lo que le interesa es construir su propia versión en un libro o una película. Entonces por eso él se ríe en el documental y dice que lo más importante es que la película apareció y ya. Por mucho tiempo me dijo que la copia estaba en la cabina (de proyección) del teatro, pero yo le decía que es muy raro que en la cabina haya un armario que nadie abra. Luego me dijo: “es que ese armario no estaba en la cabina, sino en un pasillo y estaba un poco escondido”. No sé, es muy raro.

JSOL: ¿Cómo llegó usted a *Garras de Oro*?

RA: Realmente yo no me propuse investigar esta película. Estaba haciendo una investigación de cómo surgieron las salas de cine en Cali desde principios del siglo XX y me fui como 6 meses a trabajar a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Bogotá. Allí, en los momentos de descanso yo leía libros de la colección general escritos sobre todo en Cali o de temas caleños de esa época. En un libro publicado en el año 57, *El Cali que se fue*,

encontré la correspondencia entre el pseudónimo que aparece en la película, P.P. Jambrina, y el nombre del verdadero autor: Alfonso Martínez Velasco. Para mí fue una revelación, ¿no? Y a partir de allí me volví un poco esquizofrénico, porque todo lo que tenía que ver con salas lo archivaba en una carpeta, y todo lo que tenía que ver con P.P. Jambrina, *Garras de Oro*, lo archivaba en otra parte... hasta que realmente eso me fue ganando. Empecé a olvidarme de la primera investigación y continué con ésta. Incluso en conversaciones sociales que yo tenía con la gente me decían: “pero lo que Ud. ha descubierto es importantísimo para la historiografía de este país, ¿por qué no se dedica más bien a eso primero que es tan importante?”. Un poco de eso siguió haciendo eco en mi conciencia. Empecé a priorizar a *Garras de Oro* yendo a otros archivos y buscando en otras fuentes de Cali. La película vino a mí, yo realmente no la busqué. Esta investigación, como muchas otras, nunca termina. Porque siempre hay una cosa nueva que lleva entonces a cuestionar aquello de lo que uno ya estaba seguro.

De lo que sí estoy seguro es que la película no fue rodada en Cali, por lo menos de manera completa. La mayoría de las cosas no son de aquí (Cali) y en las notas de prensa que yo encontré del mismo año —la película se estrenó en Cali el 13 de marzo de 1927— se sugiere lo mismo. Según las notas de prensa de gente amiga de Alfonso Martínez Velasco, quien firmaba bajo el pseudónimo de P.P. Jambrina, la película se había hecho en Milán.

JSOL: Entonces sí hay documentación de que se rodó en Italia.

RA: Sí, yo encontré notas de prensa de periodistas que comentaban la película en su estreno diciendo eso. Por lo menos hay dos o tres periodistas, porque puede ser que uno escribiera en dos periódicos diferentes y sea el mismo. Eso por un lado, por el otro hay que saber que en 1925 había llegado una troupe italiana contratada por una empresa que en esa época se llamaba Colombia Films; distinta de Cali Film en singular. Esta última fue una compañía que se desprendió de la Colombia Films. Es lo que ahora se puede deducir, según la documentación encontrada. Ese equipo italiano traía director, camarógrafos, actrices, dos actrices muy importantes: Lyda Restivo, apodada Mara Meba, y Gina Buzaki. Vinieron a hacer dos largometrajes que desafortunadamente se perdieron. Hicieron uno en el 25 y uno en el 26. Incluso a uno de ellos le tocó un

terremoto muy grande donde se cayó la Iglesia de la Ermita, que es todavía un icono aquí en Cali. Se quedó sin techo en esa ocasión y aprovecharon para filmar unas escenas donde la luz les era favorable para filmar dentro de la iglesia.



Garras de Oro (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Esa anécdota es de la primera película que filmaron. La segunda fue, más o menos, contemporánea a *Garras*. Lo que sí se sabe es que Camilo Cantinazi, que fue el director de las dos películas, fue parte del grupo que constituyó la empresa Cali Film. Su nombre aparece en el acta de constitución de esa empresa y se nota que es una empresa constituida exclusivamente para rodar *Garras de Oro*, que en ese momento tenía otro título, se llamaba “La venganza de Colombia o la muerte política de Teodoro Roosevelt”. El guion, firmado por otro colombiano que tal vez sea de Cartago (población al norte del Valle Del Cauca), José Vicente Navia, aparece con ese primer título en el Diario Oficial de Colombia. Así se inscribió en la oficina de instrumentos públicos, donde se inscribían los derechos de propiedad de obras literarias de la época. Era una sección del Ministerio de Educación de ese entonces. Esta publicación del Diario es de 1925. Seguramente también la vieron los gringos, los diplomáticos que estaban en ese momento en

Colombia, y eso lo corroboran los documentos del Departamento de Estado que encontramos en los Archivos Nacionales con Juana Suárez.¹

En los archivos del Departamento de Estado, que ahora reposan en Maryland, descubrimos que hay telegramas muy tempranos sobre la película. Antes de hacerla y mientras la hacían, el gobierno de Estados Unidos tenía los ojos puestos en ella desde 1925, pues la noticia de su contenido ya se había publicado en el Diario Oficial. Eso es una deducción que hacemos después de mirar los documentos, porque, además, la otra cosa rara —esta película tiene cosas muy raras, muy extrañas y muy curiosas— es que, aparentemente, faltan documentos aquí, y todo está muy desordenado. Uno no sabe qué pensar, si son los investigadores que han manipulado mucho los documentos y los han desordenado, o es que ese desorden es a propósito. En general, a algunos de esos documentos no se les habían levantado la restricción, pero a otros sí. A uno le da la sensación de que aquí puede estar faltando alguna pieza, entonces aparece la pregunta: ¿quién estuvo manipulando esto?, ¿con qué intención?

Todo es probable. Incluso, personalmente, yo sospecho que puede haber una copia de la película en EEUU. Quizá bajo otro registro. Porque si en algún momento tenía otro título, puede ser que esté por ahí refundida en el mismo Departamento de Estado, o en otro archivo, y que haya una versión completa. Es mi esperanza.

JSOL: Algo similar ocurrió con *Una nueva y gloriosa nación* (Albert Kelly, 1928), un film argentino rodado por encargo en EEUU. El film se consideraba perdido hasta hace un par de años cuando fue ubicado en Europa bajo otro título. Volviendo a *Garras*, en términos visuales y narrativos la película se distancia radicalmente de la producción de ficción colombiana del período. ¿Qué más nos podría decir de ese misterio?

RA: Sí es cierto. Aquí el guion nos hubiera ayudado mucho para descubrirlo. Yo intenté encontrarlo en varios archivos. Empecé por el Ministerio de Educación y luego fui a muchas bibliotecas y no aparece ese cuadernito que se registra en el Diario Oficial.

¹ SUAREZ, Juana y Ramiro Arbeláez. “Garras de Oro (Dawn of Justice—Alborada de Justicia): The Intriguing Orphan of Colombian Films”. En: *The Moving Image*, Vol 9, N°1, 2009, p. 54-82.

También lo que yo he descubierto, comparando cronologías, los registros que yo tengo, las salidas y entradas de Alfonso Martínez Velasco a Colombia a finales de 1926, uno se da cuenta de que él en su calidad de funcionario público pide permiso para irse a recorrer los consulados o las embajadas de Colombia en el exterior, para ver cómo están funcionando. Con esa misión él se va a Europa, eso es en noviembre de 1926, y él regresa en febrero del 27. Si uno se pone a calcular, son tres meses larguitos, están en invierno en Europa. Él regresa en febrero, pero la película se estrena en marzo. Él ha tenido que traer la copia o las copias que tuvo la película. Entonces a uno lo que le late es que, por medio de Camilo Cantinazi o de la troupe italiana, ellos consiguen un equipo que ruede la película en Italia. Más bien él hace el viaje y se integra al rodaje, se encarga de dar los toques finales, de revisar la edición y todo. Porque de todas formas P.P. Jambrina figura como director. Él era un escritor muy brillante, él sabía de todo, él escribía de ópera, de literatura, crónica social, hablaba de teatro, de cine. Reseñó muchas películas para la prensa. Él escribía perfectamente, la prosa de él es muy agradable, e incluso la ortografía. Entonces, viendo esos intertítulos de *Garras de Oro*, uno se pregunta: ¿cómo es que a P.P. Jambrina se le va a pasar primero esa tilde francesa que no es la tilde nuestra, y en segundo lugar esa sintaxis de los intertítulos? Además, parece que los intertítulos han sido traducidos del inglés. A veces parecen malas traducciones del inglés, por eso, algunos intertítulos son todavía un misterio. ¿Cómo es que él deja pasar unos intertítulos así? Debió ser que no había presupuesto o tiempo para repetirlos.

Ahora, en la película hay dos clases de intertítulos: unos intertítulos bonitos, con marco, y otros intertítulos con otra letra que parecen hechos en un momento distinto. No son tan cuidados. Puede que esos sí sean de P.P., porque esos sí tienen absolutamente buena ortografía, las tildes están correctamente puestas. Puede ser que él haya cambiado o haya llegado en el momento de hacer unos nuevos y no le alcanzó el tiempo para repetirlos todos. Puede ser que él haya terminado autorizando ese rodaje que ya había empezado, y que, seguramente, muchas escenas ni siquiera hayan sido dirigidas por él. Yo no puedo afirmar ahora que él no dirigió nada, pero yo sospecho que él no dirigió todo. Incluso, la edición, él no la dirigió toda, porque no creo que él hubiera dejado pasar lo de los intertítulos. Esa es mi hipótesis.



Garras de Oro (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

JSOL: Juan Buenaventura sugiere en una tesis de maestría que la película podría ser una suerte de pastiche de diferentes films.

RA: Eso es cierto sólo en un fragmento donde están hablando del momento en que EEUU tomó Panamá, donde pasan unos planos de unos barcos en el océano, como navegando. Se ve que los buques tienen cañones, y luego pasan un inserto de un marinero mirando por un periscopio. Solamente esa parte, yo podría decir que es tomada de películas, de momentos que no se grabaron para esta película; pero lo demás tiene perfecta continuidad de personajes, de estilos y de tema, que puede ser incluso demostrado. Entonces si (Buenaventura) solamente se refiere a esa parte, entonces estaría de acuerdo, pero en general no es una película enteramente hecha de pedazos, porque esto es un fragmento muy pequeño. De manera que yo creo que esa tesis puede ser parcialmente cierta, referida a un fragmento irrisorio de la película. Todo lo demás se puede demostrar que es hecho, muy bien hecho además, porque tiene muy buena dirección artística, la película es muy cuidadosa en los escenarios, en el mobiliario, en los vestuarios, en todo.

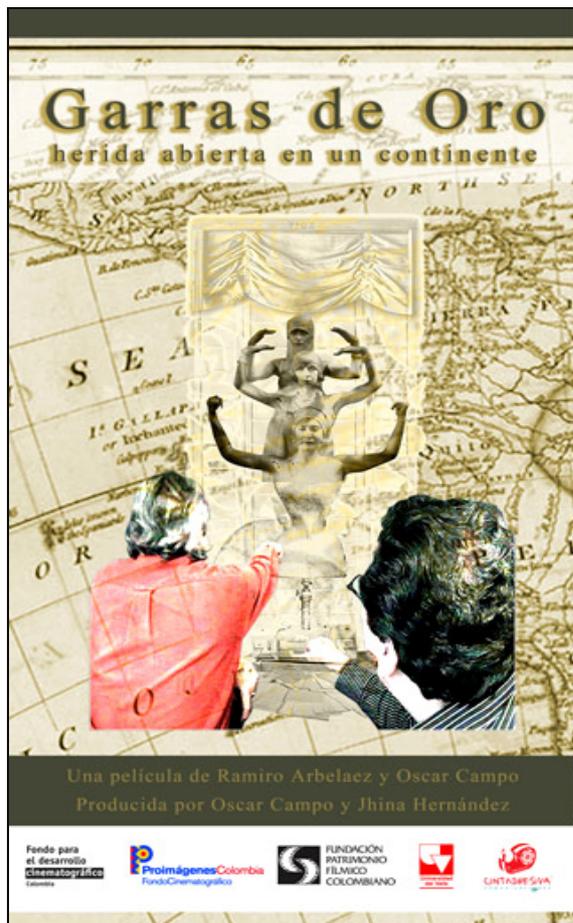
Entonces, digamos que eso es también una cosa extraña para el cine nacional de esa época, cuando la dirección artística no era muy buena. Allí hay una diferencia. Para mí es eso. La película es hecha con, digamos, una gran factura italiana que incluso puede no ser responsabilidad de manos colombianas. Tal vez las manos colombianas de P.P. Jambrina llegaron a lo último, creo que ese rodaje comenzó a mediados de 1926, no en noviembre, cuando él se fue a Europa.

JSOL: ¿Y qué tal esta otra hipótesis? En un artículo reciente, Kaveh Askari analiza una película iraní titulada *Cyrus the Great*.² Aparentemente se trata de la parte babilónica de la *Intolerance* de Griffith (1916), reeditada en Irán de tal manera que la película consiste en una celebración de Persia, lo opuesto de su función original donde Babilonia figura como el paradigma de la intolerancia en la Antigüedad. Me intriga pensar si en el otro lado del mundo, durante el mismo periodo, hubo también la habilidad y el intento de reeditar una película a tal punto de alterar una historia con fines políticos. ¿Podría ser el caso de *Garras de Oro*?

RA: Pues yo lo veo muy remoto. Veo que es una posibilidad, no te puedo demostrar que no en este momento. Pero creo que todavía nos falta investigar. Es decir, no me cierro a la banda completamente, porque es posible que más adelante se descubra todo, y se descubra cuál es la película original que han reeditado y que se conservan los personajes, pero esto no coincidiría con las notas de prensa de la época. Incluso antes de esas notas de estreno ya se decía que se iba a rodar una película y la estrella iba a ser la (Lucia) Zanussi, de la que hablamos en el artículo (ver nota al pie 1) y en el documental. No podíamos estar seguros de qué personaje era en la película, pero en Italia, por medio de una amiga documentalista que colaboró en la investigación, se pudo precisar que se trataba de la actriz que hacía de Berta y que, además, había actuado en *Quo Vadis?* (1924) y en *Maciste en el infierno* (1925): Lucia Zanussi. Entonces tu hipótesis es muy improbable, porque hay muchas cosas que demostrarían lo contrario. Las notas de prensa de la época tienen de alguna manera un soporte para demostrar lo contrario.

² ASKARI, Kaveh. "An Afterlife of Junk Prints: Serials and Other 'Classics' in Late-1920s Tehran. En: Bean, Jennifer (Ed.) *Silent Cinema and the Politics of Space*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, pp. 99-120.

Ahora, también puede ser que el que hizo la reedición de la cual hablas pudo haber dicho que iba a ser con la Zanussi. No me cierro totalmente a esa idea, pero lo veo muy improbable. El problema es que en un principio yo pensaba que había un actor colombiano, el Paisa (nativo de la región de Antioquia). Creo que alcancé a escribir un artículo diciendo eso porque en algunas notas de prensa yo había descubierto que un paisa había actuado en las películas que se hicieron en Cali. Y claro, yo no sé por qué un periodista que escribió sobre *Garras* cuando la vio, le puso el mote de paisa al personaje que se roba la maleta en el film. Porque lo trata así en su columna; y yo, influido por eso, inicialmente pensé que era el Paisa, un paisa que actúa en varias películas de la época y que había sido en Cali muy famoso por timador. Él mismo escribió varios libros. Pensé que era él cuando vi el film, pensé que el ladrón podría ser Paisa por la fisonomía de ese personaje. Es muy difícil afirmar que no sea colombiano porque aquí tenemos ascendencia de alguna gente de Europa, se parecen. Pero luego me di cuenta de que ese personaje no podía ser el Paisa del cual hablaba la prensa caleña.



Garras de Oro: herida abierta en un continente (2015).

JSOL. Hablemos de *Garras de Oro: herida abierta en un continente*. Su documental muestra una gran atención al detalle, en términos visuales y sonoros. También usted, con la voz en off, trasmite su pasión por el film y por la investigación de archivo.

RA. Lo visual y lo sonoro es en lo que menos intervine. Porque la película es también de Óscar Campo, quien es un cineasta, y sobre todo también del editor, Mauricio Vergara; porque te cuento, nosotros tenemos una versión anterior a como quedó editada ahora, y tenía otro título. Teníamos una beca del Fondo de Desarrollo Cinematográfico y teníamos que entregar la edición, entonces

la mandamos así con ese título. Cuando la volvimos a ver realmente no nos gustó cómo quedó. Estábamos insatisfechos. Y le pedimos a Mauricio (Morris), que es el editor de muchas películas de Óscar y que es egresado también de la escuela (la Universidad del Valle), que le pegara una revisada. Y le pegó un revolcón. Hay muchas continuidades, muchas figuras de continuidad que logra muy bien y que le dieron otro aspecto a la película. Le creó una especie de intriga que va creciendo. Eso me gustó mucho. A pesar de que hubiera podido haber sido pensada así, nosotros no habíamos conseguido lo que él consiguió editando. Entonces, muchos de estos detalles, sobretodo de la parte visual, son de Vergara realmente. Nosotros pensamos muchas posibilidades: ¿cómo contar esto? Incluso no tenía narración en off en un principio, pero luego yo le dije a Óscar: “hay cosas que no se pueden sino decir desde una voz, porque no hay caso”. Y él fue el que insistió en que fuera yo mismo porque yo era el investigador. Realmente, yo era el que tenía que hablar y, bueno, yo estuve de acuerdo aunque había sido idea de él.

De lo encontrado en la investigación soy más responsable yo. De la parte de la factura, más Óscar y Mauricio. No quiero aparecer como si hubiera sido una idea solo mía, esto fue sucediendo dentro de ese equipo de los tres. De todas maneras, sí me interesa mucho lo que has dicho del detalle, porque es precisamente en los detalles en donde a veces se encuentra lo que mueve una idea de un lado a otro, y la vuelve totalmente contraria a lo que se había pensado inicialmente.

JSOL: En su documental tanto lo visual como la voz en off hacen constantemente conexiones entre el pasado, el presente y el futuro; con *Garras de oro*, con el archivo, con la política.

RA: Esa parte es un aporte de Óscar que me hizo caer en cuenta de que, en cierto sentido, era como una idea benjaminiana en donde había una anacronía que se mantenía en el tiempo, que todo el tiempo persistía e incluso podía llegar hasta el futuro. Es decir, nosotros vimos que el momento por el que estaba pasando Colombia en los años veinte no era muy distinto a los momentos actuales, y tratamos de ver qué cosas nos podían hablar de situaciones parecidas. Por eso decidimos, a pesar de que lo discutimos mucho, dejar la parte más política de la película, la de la política actual, que es cuando (Hugo) Chávez pelea con Álvaro Uribe sobre las bases americanas. Nosotros estábamos rodando

y llegó la noticia de las bases. Eso fue como una reflexión posterior que tuvimos, y dijimos: “mirá esta parte, es muy clave”. Intentamos sustentar, por medio de lo que estaba pasando en la actualidad, cosas que tuvieran relación con las condiciones o con las relaciones de poder de esa época, en donde uno podría conjeturar que aquí lo que no tenemos es memoria. Nosotros lo que hemos perdido es la memoria, estamos volviendo a repetir y a caer en situaciones de antes que creíamos superadas. Entonces, combinar el pasado con el presente, la forma como se hace en la edición, es una cosa en que insistimos para tratar de ver cómo la actualidad volvía a colocar lo que se creía superado. No sé si habrás leído *El País creado por Wall Street* (2004) del historiador Ovidio Díaz Espino, quien habla al final del documental. Es increíble porque allí hay una investigación que no se ha hecho. Cuando mandan este buque colombiano a apaciguar esa sublevación de Panamá, y todo lo que viven los soldados cuando llegan a Colón, y encarcelan a los dirigentes, y éstos tienen que ir a ciudad de Panamá, todo lo que pasa cuando ellos se devuelven. Todo eso es una película larguísima. No está, incluso, completa en la historia del libro de este historiador panameño, y a uno le dan ganas de seguir por ahí una veta investigativa, porque sobre eso no se ha dicho mucho. Sobre todo, no se ha hecho un documental o una película que vuelva a tematizar esos eventos.



Garras de Oro (P.P. Jambrina, Cali Film, 1926). Película conservada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Todavía hay cosas de mucha riqueza que siguen siendo inexploradas, de mucha potencialidad investigativa y de hallazgos históricos. No bastaría con relacionar libros, porque se ha escrito mucho sobre la separación de Colombia y Panamá, sino realmente presentar los hechos y toda la culpa que le cae al Congreso colombiano o a los dirigentes de esa época. Nadie les reclamó nada. No hubo luego un pedido de cuentas, ni siquiera de la historia, ni del porqué. Bueno, también es cierto que ellos calcularon mal, como cuenta el historiador; ellos querían una reivindicación económica. Entonces, lo que queremos sugerir es que todavía sigue una situación parecida, muy incierta, tanto en la historia como en el futuro, en esa relación de poder que se establece entre Colombia y EEUU.

Para citar esta entrevista:

OSPINA LEON, Juan Sebastián. "Herida abierta en un continente: entrevista a Ramiro Arbeláez". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 1, diciembre de 2015, pp. 203-217. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/33>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Juan Sebastián Ospina León** es doctor en Literaturas y Lenguas Romances con un Énfasis en Estudios de Cine de la Universidad de California, Berkeley. Su trabajo investigativo traza relaciones entre el melodrama, la modernidad y diversos regímenes de visibilidad en el cine y la cultura fílmica de principios del siglo XX en Latinoamérica. Actualmente es profesor adjunto en la Universidad de Pittsburgh, EEUU.