

Serializando *Ramona*

La provincialización del cine temprano en Cuba

Nilo Couret*

Resumen: Este video-ensayo utiliza anécdotas familiares sobre el cine temprano en las provincias rurales cubanas para forjar una crónica especulativa de la experiencia cinematográfica fuera de la metrópolis de La Habana. Más allá de una figuración especulativa de la experiencia del espectador del cine temprano, el video-ensayo es también una meditación sobre el método historiográfico y los desafíos de estudiar un objeto de estudio con una forma perifrástica y una circulación material también perifrástica.

Palabras clave: historia de cine, cine temprano, recepción, espectador, regionalismo, estudios rurales, Cuba, distribución

Serializing *Ramona*: Provincializing Early Cinema Spectatorship in Cuba

Abstract: This video essay uses my family's anecdotes of moviegoing in rural Cuba to fashion a speculative account of the early cinema experience outside the metropolitan center of Havana. More than a speculative imagining of early cinema spectatorship, this video essay is also a meditation on historiographic method and the challenges of an object of study with a periphrastic form and a periphrastic material circulation.

Keywords: film history, early cinema, reception, spectator theory, audience, region, rural studies, Cuba, distribution

Ramona Seriada: A Provincialização do Cinema Silencioso em Cuba

Resumo: Este vídeo-ensaio usa anécdotas familiares sobre o cinema silencioso nas províncias rurais cubanas para forjar uma crônica especulativa da experiência cinematográfica fora da metrópole de La Habana. Além de uma figuração especulativa da experiência do espectador do cinema silencioso, o vídeo-ensaio é também uma meditação sobre o método historiográfico e os desafios de estudar um objeto de estudo com uma forma perifrástica e uma circulação material também perifrástica.

Palavras-chave: história de cinema, cinema silencioso, recepção, espectador, regionalismo, estúdios rurais, Cuba, distribuição



Ramona (Edward Carewe, 1928). The Museum of Modern Art Film Stills Archive

En su ensayo fundacional “El cine temprano y la modernidad en América Latina,” Ana López trajo la tesis de la modernidad a Latinoamérica. López argumenta que debemos entender el cine temprano dentro de un discurso más amplio de la modernidad, pero que la experiencia de la modernidad en la región estuvo supeditada a una modernización necesariamente fragmentada, descentralizada y desigual.¹ Desde entonces, los estudios sobre el temprano cine latinoamericano han adoptado como marco de estudio a la modernidad en lugar de a la nación, en formas que amenazan con reducir y homogeneizar las experiencias diferenciadas de dicha modernidad. Desde los estudios empíricos de la recepción que describen la masificación de las audiencias populares hasta los panoramas históricos de revistas y

¹ LÓPEZ, Ana. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. En: *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000, p. 49.

periódicos han olvidado, cómo López advirtió, que el desarrollo del cine temprano en América Latina no estaba directamente relacionado con «las transformaciones a gran escala de la experiencia cotidiana ocasionadas por la industrialización, la racionalidad y la transformación tecnológica de la vida moderna.»²

¿Cómo pensar el cine y la modernidad sin asumir que las prácticas cinematográficas son inherentemente modernas? Para cambiar nuestra perspectiva historiográfica y geográfica vale destacar que la mayoría de estos estudios reconstruyen prácticas cinematográficas en centros metropolitanos. Como propone Ben Singer, la experiencia del cine temprano está inextricablemente relacionada con la experiencia de una modernidad metropolitana.³ Sin embargo, en el contexto de los Estados Unidos, la mayoría de los norteamericanos en 1910 vivían en zonas rurales y no urbanas.⁴ En América Latina, las zonas rurales también eran más pobladas en las primeras décadas del siglo XX. El cambio demográfico hacia las urbes no comenzó sino hasta la década de los 30 y recién después de 1950, el número de habitantes urbanos superó al de habitantes rurales.⁵

A pesar de esto, la experiencia cinematográfica metropolitana permanece en el seno del mapa histórico de América Latina. Reubicar la historia del cine latinoamericano no hace más que exacerbar las dificultades metodológicas que ya hacen de los estudios del cine temprano un trabajo intimidante. Recuperar regiones, espacios y públicos no integrados quizás requiera un abordaje distinto al estudio empírico que identifica a las prácticas locales con las prácticas cinematográficas globales homólogas. Con este fin, este video-ensayo utiliza anécdotas familiares que recuerdan el cine temprano en las provincias rurales cubanas para forjar una crónica especulativa de la experiencia cinematográfica fuera de la metrópolis de La Habana.

² *Ibid.*

³ SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Nueva York: Columbia University Press, 2001, pp. 108-9.

⁴ ALLEN, Robert C. "Relocating American Film History". En: *Cultural Studies*, vol. 20, n. 1, 2006. p. 62.

⁵ DUFOUR, Darna L. y Barbara A. Piperata, "Rural-to-Urban Migration in Latin America: An Update and Thoughts on the Model". En: *American Journal of Human Biology*, n. 16, 2004, p. 396.

En lugar de ofrecer una ponencia histórica o una lectura formalista con voz sobrepuesta, este video-ensayo realiza una historiografía especulativa donde la sucesión de los acontecimientos narrativos y el tiempo histórico son socavados por la estructura perifrástica de la forma serial y la cultura impresa serializada. El espectador sigue los acontecimientos de *Ramona* en una cronología lineal a nivel de la trama y del tiempo histórico, pero el tiempo se descoyuntura a través de las operaciones de la cuadrícula. La serialidad de la cuadrícula funciona en contra de la reconstrucción historicista del pasado porque su estructura es tanto horizontal (o secuencial) como vertical, de tal modo que la secuencia no puede ser clarificada o resuelta de manera definitiva. La cuadrícula produce un campo resonante que relativiza la imagen e invita al espectador a alternar entre diferentes tiempos históricos para articular un orden narrativo. Más allá de una figuración especulativa de la experiencia del espectador del cine temprano, el video-ensayo también es una meditación sobre el método historiográfico y los desafíos de estudiar un objeto de estudio con una forma perifrástica y una circulación material también perifrástica.

Mi familia cubana es provinciana, proveniente de Pinar del Río, Santa Clara y Ciego de Ávila. Si La Habana tenía cincuenta salas de cine en 1930,⁶ Pinar del Río sólo contaba con una sala principal –el Teatro Milanés– en su capital, la ciudad de Pinar del Río.⁷ De igual manera, La Habana tuvo 33 radioemisoras en 1931 y Pinar del Río sólo tenía una emisora.⁸ En este contexto, mi abuela vivía en Puerta de Golpe, un pueblo a 15km de la ciudad de Pinar del Río. Su mejor recuerdo del cine silente fue frecuentar una sala improvisada para ver la película *Ramona*. *Ramona* fue una adaptación de la popular novela americana de Helen Hunt Jackson publicada en 1884.

⁶ ZARDOYA LOUREDA, María Victoria y Marisol Marrero Oliva, “Los primeros cines de La Habana”. En: *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 35, n. 2, 2014, p. 48.

⁷ En la primera mitad del siglo XX, el Teatro Pedro Saldán operaba esporádicamente como cine, el Cine Aida (ahora Cine Praga) abrió sus puertas en 1939 y el Cine Riesgo (ahora Cine Zayden) se inauguró en 1947. Los pueblos aledaños más pequeños construyeron sus cines más tarde. Los Palacios tuvo su Cine Liceo (luego Cine de Ciriaco y Cine Tuxpan), Sandino tuvo su Cine Segovia y Matahambre su Cine Xiomara (ahora Cine Minas), todos antes de 1960. Después de la Revolución Cubana, podemos sumar en 1967 a Viñales y su Cine Viñales, en 1963 al Cine Invasión de Mantua; en 1964 al Cine Martí de La Palma y en 1970 a los Cines Girón y Guane en San Luis y Guane, respectivamente,

⁸ “State and City Index”. En: *Radio Digest* (Nueva York, NY), diciembre de 1931, pp. 82-3.

Situada en el sur de California después de la Guerra Mexico-Americana, la historia melodramática gira en torno a una huérfana que se enamora de un pastor indígena llamado Alessandro. Ramona se entera que tiene sangre indígena y se casa con Alessandro. Después de tener un hijo, ambos son desposeídos por los colonos y deben sobrellevar una serie de dificultades hasta que Alessandro muere a manos de un colono que lo acusa de ladrón.

La novela fue adaptada al cine varias veces durante las primeras décadas del siglo XX. La versión de 1910 de D.W. Griffith está protagonizada por Mary Pickford. La versión de 1916, producida por W.H. Clune, buscaba replicar el éxito de *El nacimiento de una nación* (D.W. Griffith, 1915). En su versión original, la producción de Clune se estrenó con 14 rollos, pero circuló en versiones de 12, 10, 7 y hasta 5 rollos. La versión de 1936, con Loretta Young y Don Ameche, fue una de las primeras películas en Technicolor. Pero, probablemente la versión más conocida es la del director Edward Carewe de 1928 con Dolores del Río. Esta *Ramona* fue la segunda película más taquillera de 1928 y su éxito llevó al director y a su estrella a colaborar en *Venganza* (1928) y *Resurrección* (1927). Este éxito se debió en parte a la mayor campaña promocional en Hollywood hasta ese momento. Antes del estreno de la película, la United Artists compró 376 escaparates en tiendas de departamentos de Los Ángeles, envió copias del vals de Ramona a radioemisoras, relanzó la novela de Jackson en los periódicos de Los Ángeles de manera serializada durante 21 días y envió más de 50.000 heraldos promocionales.⁹

Mi abuela nunca pudo recordar cuál versión de *Ramona* llegó a aquella sala provinciana, pero recordaba que el largometraje se veía en partes de manera semanal. El exhibidor independiente solo podía obtener un rollo por vez, y ella y sus hermanos iban al cine cada semana para ver la película en partes. Para una película cuya historia provenía de una novela serializada semanalmente en el periódico *Christian Union*, esta experiencia de cine serializado *de facto* es apropiada. Esta anécdota, sin embargo, complica nuestro entendimiento sobre la transición del cine temprano al cine clásico en base a la emergencia del largometraje. Incluso, las varias versiones de la

⁹ "Blanket Campaign Breaks House Record". En: *Exhibitors Herald and Moving Picture World*, vol. 91, n. 4A (Chicago, IL), 28 de abril de 1928, pp. 89, 91.

producción de Clune que circularon en 1916 ya sugieren que el largometraje podía ser reorganizado de acuerdo con las exigencias del distribuidor y el exhibidor.

La experiencia del largometraje requería una concatenación de productor, distribuidor y exhibidor además de un gran número de copias en circulación, factores particularmente relevantes en los márgenes y las terminales de las redes de distribución. En los estudios sobre cine se suele suponer que el largometraje circulaba como un texto entero, analizando sus historias como relatos que acontecen en un tiempo íntegro e imaginando una red radial de circulación en la periferia con películas que llegaban con cierta demora o con lo que Dudley Andrew llama *décalage*.¹⁰ Esta anécdota inspira este video-ensayo y sugiere que el largometraje era un horizonte post facto y que la racionalización del tiempo asumida por la historiografía del cine temprano estaba en tensión con otros regímenes temporales. Los distribuidores y exhibidores mitigaban y capitalizaban estas limitaciones materiales. Este video-ensayo intenta darle forma a esa descompensación pero entendiendo que este «jet lag» no es un retraso sino una mezcla de regímenes temporales: moderno y premoderno, industrial y agrícola, tiempo reloj y tiempo estacional, sucesión y remanencia.

Enlace al video ensayo:

<https://vimeo.com/304982550>

Referencias bibliográficas

“Blanket Campaign Breaks House Record”. En: *Exhibitors Herald and Moving Picture World*, vol. 91, n. 4A (Chicago, IL), 28 de abril de 1928.

¹⁰ ANDREW, Dudley “Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema”. En: Āurovičová, Nataša y Kathleen Newman (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, 2009, pp. 60-61.

- “State and City Index”. En: *Radio Digest* (New York, NY), diciembre de 1931, pp. 82-3.
- ALLEN, Robert C. “Relocating American Film History”. En: *Cultural Studies*, vol. 20, n. 1, 2006.
- ANDREW, Dudley “Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema”. En: Āurovičová, Nataša y Kathleen Newman (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge, 2009, pp. 60-61.
- DUFOUR, Darna L. y Barbara A. Piperata, “Rural-to-Urban Migration in Latin America: An Update and Thoughts on the Model”. En: *American Journal of Human Biology*, n. 16, 2004.
- LÓPEZ, Ana. “Early Cinema and Modernity in Latin America”. En: *Cinema Journal*, vol. 40, n. 1, 2000.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- ZARDOYA LOUREDA, María Victoria y Marisol Marrero Oliva, “Los primeros cines de La Habana”. En: *Arquitectura y Urbanismo*, vol. 35, n. 2, 2014.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2018

Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2018

Para citar este artículo:

COURET, Nilo, “Serializando *Ramona*. La provincialización del cine temprano en Cuba”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 136-142.
 Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/177>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Nilo Couret** es Profesor Titular de la Facultad de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Michigan. Su libro, *Mock Classicism: Latin American Film Comedy, 1930-1960* (University of California Press, 2018), estudia la popularidad y la relevancia cultural de las comedias fílmicas latinoamericanas después de la transición al cine sonoro y durante el periodo del cine industrial. Su próximo proyecto de investigación examina el cine de no ficción patrocinado y oficialista en oposición a las historias de cine documental latinoamericano sobredeterminadas por la categoría del «documental social». Su trabajo ha sido publicado en varias antologías y revistas, incluyendo *Film History* (forthcoming), *Discourse*, *Film Quarterly*, *Social Identities*, and *Hispanófila*. E: mail: ncouret@umich.edu