

Desde Casablanca hasta Lo que el viento se llevó: una mirada al consumo de cine de Hollywood en Bogotá durante 1925 hasta 1946

Juliana Gómez Merchán

Programa de Historia



“Desde *Casablanca* hasta *Lo que el viento se llevó*: una mirada al consumo de cine de Hollywood en Bogotá durante 1925 hasta 1946”

Trabajo de Grado

Escuela de Ciencias Humanas

Programa de Historia

Presentado por
Juliana Gómez Merchán

Semestre I 2013

Contenido

<i>Agradecimientos</i>	4
<i>Introducción</i>	5
<i>Capítulo I: Consumo de cine de Hollywood en Bogotá</i>	15
<i>Bogotá: un salto de la mula al avión</i>	17
Gráfica 1: Número de asistencia a espectáculos públicos por persona por año, 1930-1950.	24
“¡Fin de semana sin cine, no era fin de semana!”	26
<i>La Cartelera de cine, indicio de consumo</i>	36
<i>Teatros en Bogotá y espectadores en el Cinematógrafo</i>	40
Gráfica 2: Porcentajes valor pagado por el público según clase de Espectáculo	43
Gráfica 3: Porcentaje de Películas en Bogotá 1930 -1946	44
<i>Capítulo II: Tensiones entre “liberales laicos” y “católicos intransigentes”</i>	45
Cine desde los “liberales laicos”: Revista Universidad y sección el <i>Cinematógrafo</i>	49
¿Cine para la educación?	54
<i>La Liga Colombiana para la Decencia</i> y las campañas en contra de la inmoralidad en el cine.	60
<i>Capítulo III: Modernidad y mujer</i>	70
El discurso de modernidad y “Una muchacha moderna”	71
“Arte y artistas” y “El cine de hoy”	81
<i>Conclusiones</i>	88
<i>Bibliografía</i>	92
<i>Anexo I: Cartelera de cine 1930-1946</i>	97
<i>Anexo II: Tabla Ubicación teatros en Bogotá</i>	111

Agradecimientos

Este trabajo definitivamente no hubiera llegado a ser una realidad sin el apoyo y paciencia de mi familia, amigos y profesores. A ellos doy gracias infinitas por el amor y buena energía que me dieron siempre que pudieron.

Doy especiales agradecimientos a mi papá, que fue el de la infinita paciencia. A mis amigos, que no lo pensaron dos veces cuando pedí su opinión y ayuda. A Laura, Jaime y Julián, por siempre estar pendientes de en qué nube teórica andaba yo y por todo el amor que me dieron para continuar con este proyecto. A Juan y Angélica por ser los mejores colegas historiadores y amigos que podría pedir. A Nicolle por rescatarme de la caverna en la que siempre andaba metida y no dejar que la hibernación me enloqueciera.

Doy gracias a la profesora Catalina Muñoz por todas sus correcciones y comentarios. Por la sabiduría que decidió prestarme para que este proyecto viera la luz.

Agradezco también a la profesora Adriana Alzate por todo el amor y apoyo que me proporcionó durante todos los años del pregrado y por su especial interés en este proyecto.

Ernesto y Lucila me prestaron sus voces para este trabajo, sin sus relatos este proyecto no hubiera sido igual de divertido y apasionante. Gracias por darme su tiempo y sus historias.

Finalmente, doy gracias a todos aquellos que en algún momento se interesaron por el cine y las películas de Hollywood, un tema que en el futuro espero seguir investigando. A todos ustedes siempre les estaré agradecida.

Introducción

Cuando Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* se preguntó por las operaciones que llevan a cabo las personas, supuestamente condenadas a la pasividad y a la disciplina, se cuestionó también por su condición de consumidores de productos culturales. De Certeau quiso sugerir algunas maneras de pensar las prácticas cotidianas de los consumidores, al suponer de entrada que son de tipo táctico (De Certeau, 2010, págs. XLII, 46.).

Lo novedoso del trabajo de De Certeau fue proponer que ese consumo llamado táctico no es pasivo, el consumidor no se limita a ser un simple receptor de significados. Por ejemplo, el análisis de imágenes difundidas por televisión (representaciones) y del tiempo transcurrido en la inmovilidad frente al receptor (un comportamiento) debe complementarse con el estudio de lo que el consumidor cultural “fabrica” durante estas horas y con estas imágenes (De Certeau, 2010, pág. XLII). Con esta afirmación el autor argumenta que el consumidor no es un simple receptor de significados, su consumo es activo, creativo y a partir del uso que da a productos culturales crea algo nuevo. De Certeau nombra como ejemplos de productos culturales a la televisión, el periódico, la publicidad, el libro, pero también habla de sistemas de “producción” televisada, urbanística y comercial, entre muchos otros (De Certeau, 2010, pág. XLIII).

Para este trabajo, pretendo retomar la idea del consumo de productos culturales y preguntarme específicamente por el consumo del cine de Hollywood en Bogotá. A partir del planteamiento de De Certeau, que se preocupó por el consumo de mercancías culturales por parte de unos usuarios, ésta investigación se pregunta por el consumo que los bogotanos de las primeras décadas del siglo XX hicieron del cine de Hollywood. Me interesa esa mercancía cultural que llegó a Colombia como un producto de entretenimiento y diversión. Mi estudio se centra en todas aquellas películas producidas en Estados Unidos, de carácter comercial, gran presupuesto, y con gran cantidad de llamativas estrellas y fantásticas modas.

Pretendo exponer cómo entendieron y vieron el cine de Hollywood un grupo de individuos católicos radicales, descritos en el presente trabajo, al mismo tiempo que otro grupo conformado por liberales de tendencia laica. Quiero mostrar que a pesar de las diferencias entre estos grupos, la visión que construyeron con respecto a estas películas no fue tan diferente. Tanto liberales laicos como católicos intransigentes vieron en el cine una tecnología degradante que estaba supeditada a los intereses comerciales de una industria. Los católicos censuraron el contenido del cine

hollywoodense pero los liberales laicos no se quedaron atrás al calificarlo de dañino para la sociedad.

Quiero explicar cómo se caracterizó este consumo de películas de Hollywood entre 1925 y 1946, y deseo estudiar qué reacciones elaboraron estos sectores de individuos según las publicaciones periódicas escritas que me fueron posibles encontrar para la época. Por otro lado, pretendo documentar el creciente consumo de cine de Hollywood por parte de la sociedad bogotana durante estos años. A través de dos testimonios orales y de un seguimiento desde la prensa escrita, se puede elaborar una amplia descripción de la manera en que una mercancía cultural como ésta, fue “usada” por los bogotanos.

Para propósitos de mi trabajo, entiendo el término “consumo” o “uso” como lo hace De Certeau. Según él, a una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde *otra* producción, calificada por el autor como “consumo”. Para el francés ésta “fabricación” de significados es “astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante” (De Certeau, 2010, pág. XLIII).

Al producto del cine de Hollywood, lo entiendo como todas aquellas películas que se importaron desde Estados Unidos y se presentaron para el consumo en Bogotá. No me interesan estas películas por su contenido específico, ni su argumento principal; sino como productos culturales que, dado su origen, generaron diferentes reacciones entre consumidores en Bogotá. Con mi trabajo de tesis quiero documentar el incremento de los teatros de cine en Bogotá, además de mostrar como hubo un consumo creciente de este producto durante estos años. A partir de esta premisa, es posible pensar que los consumidores ejecutaron operaciones a partir de las maneras en que emplearon este producto cultural, como lo plantearía De Certeau.

Cuando me refiero a que los consumidores ejecutaron operaciones con las películas de Hollywood, estoy hablando de uno de los puntos más interesantes del trabajo de De Certeau y del alemán Hans Robert Jauss. Para estos autores los consumidores, hacen uso de productos culturales y a partir de esta acción, generan una recepción creativa y no pasiva. Los consumidores fabrican a partir de lo que consumieron, nuevos significados (De Certeau, 2010, pág. XLVIII).

Jauss se refiere a los productos culturales como obras de arte o literatura porque en su trabajo *La literatura como provocación* se interesa por entender lo que él

llama estética de la recepción de la literatura. Jauss se pregunta por cómo el público recibe la obra de arte (Jauss, 1976, págs. 7-10). En cambio De Certeau realiza una reflexión donde no se preocupa por un producto cultural en específico, sino por cualquiera que pueda ser descrito como producto con la capacidad de ser consumido (De Certeau, 2010, págs. XLI-XLII).

Para los propósitos de mi trabajo, quiero aplicar la misma conceptualización que estos autores elaboran sobre el consumo de productos culturales. Sin embargo la utilizo para un objeto diferente que ellos no mencionan en sus trabajos: el cine. Para mí el cine de Hollywood será tenido en cuenta como un producto cultural que fue consumido por unos individuos y que produjo una recepción de tipo creativa.

Jauss explica en su trabajo que existe un diálogo entre la obra de arte y el público que la consume y es a partir de esa dinámica que se genera una recepción. Para este autor el diálogo representa dos aspectos muy importantes, uno donde el lector de la obra incluye una comprensión del valor estético en comparación con otras obras leídas antes. Otra, donde la comprensión del lector o consumidor se enriquece de generación en generación en una serie de recepciones. Con ello, el usuario decide acerca de la importancia histórica de una obra (Jauss, 1976, págs. 164-165). Para Jauss la vida histórica de la obra de arte no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida. Esto me permite decir que una película de Hollywood tiene vida histórica y ésta depende de sus consumidores. Su valor no está adscrito y fijado por quienes la producen: llega a manos de los consumidores quienes generan nuevos significados desde sus lugares sociales de recepción.

Cuando me refiero a lugares sociales de recepción estoy hablando de quién es el que recibe la obra, de la diferencia entre quienes consumen un producto cultural. No todos los individuos en la sociedad consumen y generan nuevos significados de la misma forma. De Certeau explica este fenómeno mediante la *marginalidad*, que describe un consumo de productos culturales no homogéneo para la sociedad. Para entender la *marginalidad*, De Certeau explica un ejemplo:

[...] un trabajador inmigrante no tiene, ante las imágenes de la televisión, el mismo espacio crítico o de creación que un profesional francés medio. En el mismo terreno, la debilidad en medios de información, en bienes financieros y en “seguros” de todo tipo atrae un aumento de la astucia, el sueño o la risa. Dispositivos semejantes, al aplicarse a relaciones de fuerzas desiguales, no generan efectos idénticos (De Certeau, 2010, pág. XLVIII).

El francés habla de relaciones de fuerza desiguales y con ello se refiere a una dinámica que describe mediante las *tácticas* y las *estrategias*. Por un lado, están aquellos que consumen contenidos producidos por los que tienen el poder y, además, están quiénes en primer lugar crearon esos contenidos. Los que tienen el poder elaboran estrategias para mantenerlo y los que no lo tienen son creativos y generan tácticas para elaborar nuevos significados con los contenidos que les son impuestos (De Certeau, 2010, págs. XLIX, 41-42). Esta relación de fuerza de la que habla De Certeau podría ser política, pero para el caso de mi estudio se puede plantear como ideológica. En Bogotá no todos consumieron de igual manera el cine de Hollywood y esa relación de fuerza se dio a través de la diferencia en cómo algunos grupos de individuos entendieron al cine de Hollywood.

Si partimos de que no todos los bogotanos crearon nuevos significados de la misma forma a partir del consumo de películas de Hollywood, se puede comprender la importancia de estudiar el consumo de productos culturales como este. La recepción de todos aquellos usuarios del cine de Hollywood será un punto importante dentro de mi trabajo. Incluirá las recepciones que los consumidores en Bogotá pudieron haber establecido y que fue posible encontrar a través de la prensa periódica escrita revisada para esta investigación.

Por otro lado, Néstor García Canclini en su trabajo *Culturas híbridas* retoma una idea sobre los procesos de modernización que durante mediados del siglo XIX y principios del XX iniciaron varios países de América Latina. G. Canclini se propone construir una noción de hibridación para designar las muestras interculturales propiamente modernas, entre otras, las generadas por las integraciones de los Estados nacionales, los populismos políticos y las industrias culturales que tuvieron lugar en países latinoamericanos (García Canclini, 1990, pág. 23). G. Canclini contempla en su trabajo los procesos de modernidad que entraron a Latinoamérica y a Colombia.

Este autor explica cómo a través de la llegada de industrias culturales al país, se pueden detectar procesos de hibridación cultural. Este término es definido por G. Canclini como los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini, 1990, pág. 14).

Mi estudio plantea para la Bogotá de la época un proceso de hibridación cultural que se desarrolló mediante lo que este autor describe como conflictos de tradición y modernidad. G. Canclini menciona que los procesos de modernización que

llegaron a Latinoamérica no fueron sencillamente replicados por los individuos receptores sino que con lo que llegó se creó algo nuevo, se generaron nuevos debates y significados en torno a la modernización (García Canclini, 1990, pág. 24). Todo el proceso de modernización en Bogotá durante las primeras décadas del siglo XX, pero que empezó desde antes, puede observarse a través de la descripción que G. Canclini hace de la ideología modernizadora, que entró a Latinoamérica de la mano del liberalismo.

Después de la revisión de fuentes para este trabajo encontré que hubo dos reacciones diferentes frente al cine de Hollywood que cuadraban con las categorías propuestas por Ricardo Arias en *El episcopado Colombiano: intransigencia y laicidad 1850-2000*. Arias hace un seguimiento del enfrentamiento entre dos cosmovisiones que él identifica como “catolicismo integral e intransigente” y “laicidad liberal”, desde sus inicios, a mediados del siglo XIX, hasta la actualidad. Me interesa para mi trabajo la división que Arias realiza de estos dos sectores de la sociedad bogotana.

Para las décadas del veinte al cuarenta, este estudio pretende entender qué caracterizó al grupo de individuos en Bogotá conformado por conservadores, católicos, comerciantes, intelectuales y liberales de tendencia laica. Para mi es importante entender las reacciones elaboradas frente al cine de Hollywood y mi investigación me permitió identificar dos formas de reacción que corresponden con las dos cosmovisiones descritas por Arias en su trabajo. En primer lugar, está el “catolicismo integral e intransigente” cuyos proponentes defendían la idea de que no hay separación posible entre las instituciones estatales y la religión. Esta cosmovisión abogó por una sociedad cristiana definida por la férrea enseñanza y conducción de la Iglesia Católica. Intransigente se le llama, porque no se transa con el “error”, no reconoce la posible verdad en otras religiones ni creencias (Arias Trujillo, 2003, pág. 17).

El gran enemigo del “catolicismo integral e intransigente” era el mundo laico o secular, que el liberalismo quiere poner en marcha. Arias propone observar cómo este modelo de “catolicismo integral e intransigente” se aplica al caso de la jerarquía eclesiástica colombiana. El mundo laico-liberal pretendió encausar al país por los senderos de lo que ellos llamaron “modernidad y el progreso”. Según Arias, el liberalismo empezó a caracterizarse de esta manera desde mitad de siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. La laicidad se empezó a erigir como la alternativa liberal al proyecto defendido por el catolicismo integral (Arias Trujillo, 2003, pág. 18). Para los católicos intransigentes, esta modernidad se percibe como fruto del liberalismo

y debió ser combatido a toda costa: fue indispensable contrarrestar los intentos de aquellos que pretendieron construir “un mundo indiferente a Dios” (Arias Trujillo, 2003, pág. 17).

En toda Latinoamérica y en Colombia en particular, se han realizado esfuerzos desde diferentes ámbitos académicos que se han preocupado por entender el papel del cine y su relación con las diferentes sociedades en las que se introdujo. Por ejemplo, para México, Néstor García Canclini ofrece un estudio de consumo, que se preocupa por analizar cómo el público receptor mexicano apropió significados que estaban presentes en diferentes tipos de películas, la televisión y el video (García Canclini, 1993, pág. 15). G. Canclini realiza un estudio de audiencia que se preocupa por comprender el nuevo tipo de espectador audiovisual que está surgiendo en el siglo XX. El interés principal del trabajo de G. Canclini es conocer mejor el lugar del cine en el desarrollo de la cultura mexicana, lo que traza una distancia con trabajos que parten desde la investigación de mercados. Estos últimos, por ejemplo, se preocupan por sondear si determinado grupo de películas tiene potencial de aceptación entre un público o no, más no les interesa la recepción y apropiación de contenidos cinematográficos.

Existen también trabajos como el de Ana María López que recurren al cine como un punto de partida para entender fenómenos como la llamada “modernidad” a principios de siglo XX en Latinoamérica. López afirma que esta modernidad fue comprendida a partir de la introducción de la tecnología del cine mudo en el continente. La autora quiere entender la importancia que su uso significó para las sociedades de la época (López, 2000).

Desde Chile, Fernando Purcell realiza un estudio en dónde se observa cómo el consumo de películas norteamericanas propició cambios en los hábitos cotidianos de personas en dos ciudades chilenas para el periodo entre 1910 y 1930. Purcell enmarca su trabajo dentro de la variable que él llama “imperialismo norteamericano informal”, tomando al cine como un producto del imperialismo estadounidense y también como un producto de consumo (Purcell, 2009, pág. 48).

En Colombia se han realizado varias investigaciones sobre este tema. Por ejemplo, a partir del cine se han creado debates donde han cobrado importancia prácticas de ocio con relación al séptimo arte. En primer lugar, para Bogotá está el caso de Alberto Flórez Malagón, en el que se discute el proceso de adopción permanente de referencias culturales mejicanas en las identidades culturales en Colombia, a partir de la distribución del cine mexicano en la ciudad de Bogotá para el período de 1940 a 1970.

Flórez Malagón entiende a este tipo de cine como un producto de consumo y evalúa, a través de fuentes escritas, qué fabricaron los espectadores en Bogotá con las películas que desde México llegaron al país. Este modelo de análisis es el mismo que quiero adoptar para mi trabajo. Proporciona un punto de partida porque muestra que en Bogotá durante la década del treinta y cuarenta, se consumió gran cantidad de cine mexicano. Malagón se interesa por este tipo de películas, pero a mí me parece importante también examinar el cine de Hollywood. En Colombia el consumo de películas estadounidenses fue importante, por lo cual es importante prestarle atención a un producto que llegó a tantas personas.

En segundo lugar, la investigación de Juliana Fúquene realiza un seguimiento al desarrollo urbano de la ciudad de Bogotá a partir de la aparición de teatros de cine y su subsecuente crecimiento en número (Fúquene, 2000). Mi trabajo se nutre de esa información al establecer que observando el crecimiento urbano de la Bogotá de la época, se puede también ver cómo aumentó la cantidad de teatros de cine en la ciudad y por ende, la cantidad de espectadores. El Anexo II de mi trabajo condensa la información que Fúquene presenta en términos de los teatros existentes, su ubicación y año de fundación.

Desde otras disciplinas, el cine de Hollywood se ha estudiado para el caso bogotano. Angélica Reyes Sarmiento centra su atención en imágenes publicitarias relacionadas con el cine, presentes en revistas publicadas en Colombia durante el periodo 1950 - 1970. La autora se propone dar una mirada desde el diseño gráfico, a la construcción de la relación entre imagen y mujer (Reyes Sarmiento, 2011, pág. 182). Reyes Sarmiento se pregunta por la influencia que el *Star System* del cine norteamericano pudo tener sobre la población femenina en Bogotá a través de la publicidad encontrada en fuentes escritas¹. El trabajo de Reyes Sarmiento explica cómo la imagen presente en la publicidad del cine de Hollywood involucró al público femenino. El estudio de esta autora ayuda a entender cómo las fuentes escritas utilizaron un discurso que parte desde este *Star System* para dirigirse a la mujer.

Otros trabajos similares a éste han estudiado también el modelo femenino a través del cine, pero teniendo en cuenta una metodología donde se le da importancia al

¹ Entendido como todo el espectáculo que incluye a los actores y actrices de renombre dentro de la estructura del entretenimiento de la época dorada de Hollywood. Se traduce como "sistema de estrellato" o "sistema de las estrellas" y muchas veces fue entendido como el sistema de contratación de actores en exclusividad y a largo plazo que los estudios de Hollywood utilizaron durante la primera mitad del siglo XX para asegurarse el éxito de sus películas. Reyes Sarmiento define también el término en su trabajo (Reyes Sarmiento, 2011).

contenido específico de las películas de Hollywood. Un esfuerzo muy reciente desde esta metodología es el trabajo de Ángela Rodríguez. Ella analiza la forma en que los cuentos de hadas se han convertido en una guía para mostrar el comportamiento que las mujeres debían seguir en sociedad. Rodríguez realiza un análisis del lenguaje cinematográfico, teniendo en cuenta modelos femeninos, a partir del personaje de Cenicienta (Rodríguez Marroquín, 2012, pág. 85). Sin embargo, yo me distancio de este tipo de trabajos al entender a las películas de Hollywood desde el consumo. No analizo ni la forma ni el fondo de cada película, como sí lo hacen este género de estudios, pues mi interés está enfocado en el consumo.

En cuanto a la metodología, empecé este trabajo de investigación realizando tres fases de reconocimiento de fuentes. El primero incluyó una revisión general de publicaciones periódicas producidas durante los años de 1925 a 1946. Encontré numerosas revistas y periódicos que hablaban sobre cine, con una particular recurrencia del cine de Hollywood. Algunas de estas publicaciones se especializaban en cine, es el caso de *Arte y artistas*, *El cine de hoy* y el boletín *Cine y libros: Legión colombiana de la decencia*. Otras publicaciones como *Revista Universidad*, *Diario popular*, *Juventud católica femenina colombiana*, y el *Semanario Justicia Social*, trataban variedades generales y en algunas ocasiones mencionaban el tema del cine. Me centré en estas publicaciones para entender en qué consistió la variedad de reacciones con respecto al cine de Hollywood. Muchas de estas revistas presentaban este producto como una tecnología con potencial educativo y artístico, mientras otras lo vieron como una tecnología degradante. En esta diferencia de opiniones basé mi trabajo de fuentes, las cuales me ayudaron a entender cómo el cine de Hollywood fue percibido desde perspectivas contrastantes.

Es necesario aclarar por qué utilizo fuentes que hablan específicamente de cine como *Arte y artistas*, *El cine de hoy*, etc. y no las tradicionales como *Cromos*, *El Tiempo* y *El Siglo*. Empecé a hacer trabajo de archivo con revistas especializadas en cine y luego me involucré con otras publicaciones como por ejemplo *Juventud católica femenina colombiana* y *Revista Universidad*, que no se especializaron en el tema. Éstas y otros periódicos como *Justicia social* me proporcionaron información sobre cine que otras publicaciones no tenían. En *Cromos* por ejemplo, se encuentra mucha publicidad y secciones sobre el cine, pero no existe una visión crítica sobre el cine estadounidense, cosa que sí pude encontrar en *Juventud católica femenina colombiana*, *Universidad* y

en *Justicia Social*. Por eso las incluí en mi trabajo, para que complementaran con la visión que me proporcionaban las publicaciones especializadas en cine.

La segunda fase de mi trabajo en fuentes se basó en una revisión de cartelera de cine en Bogotá durante 1925 hasta 1946. Con la revisión de cartelera quería ayudar a responder varias preguntas, entre ellas una que desarrollo en el primer capítulo: ¿cómo se desempeñó el consumo de cine de Hollywood en Bogotá a lo largo de estos veintiún años? ¿Fue un consumo creciente? La cartelera de cine presente en los periódicos de la época me habló de precios de taquilla, teatros y nombres de películas, tres tipos de datos que me ayudaron a establecer si el cine de Hollywood fue en realidad protagonista del consumo de los bogotanos durante el periodo mencionado. Para esta tarea acudí a periódicos con cartelera de cine como *El Tiempo*, *El Siglo*, *La Unidad*, el *Diario popular*, *Heraldo: Revista interdiaria de cine* y la revista *Arte y artistas: Espectáculos, literatura e intereses generales*. Por cada año del periodo estudiado, revisé por lo general un viernes de cartelera. Dada la ausencia de cartelera para algunos de estos días, recurrí a la revisión de otros días de la semana. Generalmente la selección del día respondió a la presencia de la sección de cartelera en estos periódicos y revistas. La totalidad de los resultados de esta revisión se encuentran en el Anexo I.

En una tercera fase de la revisión de fuentes recurrí a testimonios orales. Específicamente realicé dos entrevistas a personas que durante el periodo de mi interés, fueron al cine. Estos testimonios me permitieron aproximarme al consumo de cine desde relatos de la cotidianidad y proporcionaron una perspectiva subjetiva de quienes iban a cine en Bogotá durante esta época. Soy consciente de que a partir del acceso a más testimonios orales, y más variados, se pudo haber realizado un estudio sobre consumo de cine más completo. No obstante, utilizo sólo dos porque a pesar de no haber podido realizar más entrevistas, ambos testimonios enriquecen mi trabajo.

Escogí esta periodización particular para mi estudio porque es durante estas dos décadas que se empezaron a producir gran cantidad de películas en Hollywood y se comercializaron en lugares como Colombia. Antes de 1925 la industria cinematográfica era muy pequeña, no contaba con lo que para las décadas del treinta y cuarenta, se puede describir como un negocio internacional. Por ejemplo, es desde finales de la década del veinte que se puede encontrar cartelera de cine en las revistas y periódicos de Bogotá. La oferta de películas se vuelve disponible para los bogotanos desde 1925 y crece a lo largo de estas dos décadas. El estudio llega hasta 1946 porque es hasta la mitad de la década del cuarenta que las películas que se empezaron a consumir en

lugares como Bogotá se importaron en cantidades importantes desde Estados Unidos. Después de 1946 esta tendencia sigue pero mi estudio se interesa por hacer un seguimiento de dos décadas.

En el primer capítulo me dediqué a entender cómo se desempeñó el consumo de cine de Hollywood en Bogotá a lo largo de veintiún años, mediante el seguimiento de éste en la cartelera de la época y la descripción de los dos testimonios orales.

En el segundo capítulo mi intención fue mostrar cómo la presencia del cine de Hollywood causó tensiones y conflicto entre la población bogotana. Describo cómo algunas personas entendieron al cine como educativo y con potencial artístico, y también muchas veces fue considerado peligroso y dañino para la sociedad que consumía cine de Hollywood en los teatros de Bogotá.

Para el tercer capítulo propongo ver cómo apareció representado el modelo femenino en las publicaciones periódicas que se preocuparon por el consumo de cine comercial estadounidense en Bogotá durante esta época. Mi objetivo es indagar por las distintas representaciones que sobre la mujer, aparecieron en los diferentes tipos de publicaciones relacionados con el consumo de cine. Por un lado, las revistas que surgieron desde el sector que en el capítulo II llamé católico intransigente, y por otro, las publicaciones que fueron producidas por los comercializadores del cine en Bogotá durante las décadas del treinta y cuarenta. Hago un énfasis especial en las representaciones sobre la mujer porque la influencia del cine sobre las mujeres bogotanas fue uno de los temas contenciosos que permite explorar las reacciones de diferentes sectores de la sociedad bogotana con respecto al cine.

Películas como *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) son dos títulos icónicos que hacen parte de la larga lista de películas estadounidenses que fueron consumidas por los bogotanos durante 1925 y 1946. Mi propósito es proporcionar una mirada al consumo del cine de Hollywood durante este período.

Capítulo I: Consumo de cine de Hollywood en Bogotá.

A sus trece años, Lucila está acostumbrada a una vida cómoda, tranquila y sin mayores sobresaltos. Vive en la ciudad de Bogotá y se alegra de estar lejos de aquellos rumores de guerra que le llegan a través del radio de su papá y del noticiero que se proyecta en las salas de cine de la ciudad. En 1943, Europa es un lugar lejano, que sólo llega a vislumbrar gracias a las imágenes de aviones, bombas y grandes hombres que se dirigen a multitudes en discursos incomprensibles.

Es domingo y la casa está muy tranquila en la mañana. Lucila se levanta y busca a su madre y a sus hermanos, ella es la mayor. Lo más probable es que su padre no se encuentre, ya que, aún los domingos, éste trabaja sin descanso. Es el gerente de la Empresa de tranvía de Bogotá y ese cargo lo mantiene ocupado, casi todos los días de la semana. Con suerte, estaría de vuelta para el almuerzo, junto con toda la familia. Vivían en una gran casa de dos pisos, cerca a la calle 77, en el barrio El Nogal, llamado así por el gran árbol plantado, desde que tiene recuerdos, en una de las esquinas del sector.

Está todavía temprano y su madre parece haberse levantado desde hace más de una hora. Se dedica junto con Benilda, la empleada interna de la casa, a organizar el menú del día y otros detalles domésticos. Sus hermanos parecían estar todavía dormidos, pero Lucila no podía estar segura. Mono, su hermano menor, bosteza sonoramente desde su cama, pero Nena y Gabriel, también hermanos menores, no parecen estar cerca. Su madre entra a su cuarto y con voz enérgica le dice a Mono que ya es hora de levantarse, es el momento de ir a la misa de la mañana, esa que empieza a las 11. Lucila piensa un momento: si consiguen llegar, después de la misa, podrían ir a la función matinal del cine. También alcanzarían a ir al *Tout va bien*, aquel restaurante de la 72 con séptima. Lo más probable era que Benilda los llevara a ella y a Mono, entonces sería cuestión de convencer a la nana de pasar por aquel restaurante, antes de regresar a casa.

Definitivamente tenía ganas de ver el nuevo musical que estaban presentando en el Teatro San Jorge. Sus amigas se lo habían recomendado, le habían dicho que Virginia Weidler y Ray McDonald salían chusquísimos. Ya todas habían ido a ver *Born to Sing*, o como la había encontrado traducida en el periódico del día, *Nacidos para el canto*.

Primero tendría que convencer a Mono de ir a ver la película, pues él seguramente quería ver en el Teatro Astral la nueva película con Carmen Miranda, una

de las actrices que más le gustaba, por sus bailes y sus canciones. Pero no sería el día de complacer los gustos de Mono. Irían al teatro San Jorge, que quedaba más cerca de su casa. Lucila se alistó rápidamente, apuró un poco a su hermano y fue a donde su madre para programar el día.

Salieron faltando un cuarto para las once. Entraron a la Iglesia de La Porciúncula, a unas cuantas cuadras de la casa. Tan pronto terminó la misa de las once tomaron el tranvía que los dejaría camino al centro de la ciudad, donde luego caminarían hasta la calle 14 con carrera 17, donde se ubicaba el Teatro San Jorge. Al llegar al lugar de la taquilla, como era la función de matiné, encontraron una gran fila esperándolos. Compraron los tiquetes, cada uno a \$0.40 centavos, y se sentaron en la localidad de luneta, a unos cuantos metros de la pantalla, pero no lo suficientemente cerca como para estar incómodos. Antes de la película solía empezar un noticiero, donde Lucila pudo apreciar que en otros países lejanos, se vivía un ambiente de guerra. Dentro del teatro había ya bastantes personas esperando la película. El domingo era el día en que se veía más gente en el cine.

Tras una hora y cincuenta minutos, la película finalizó. A Mono y a Benilda parecía haberles gustado, a Lucila le había encantado toda esa música y bailes, no había visto nunca nada parecido. En seguida alcanzaron el tranvía de regreso a casa, pero se bajaron unas cuadras antes, en la calle 72 con carrera 7ª, para entrar unos minutos en el restaurante *Tout va bien*. Allí Lucila saludó a algunas de sus amigas que andaban por el lugar, compró las empanadas que le gustaban a su madre y siguió el camino a casa.

Todos los domingos le proponía el mismo plan a su madre, pero algunas veces se descartaba la visita al teatro de cine, a cambio de alguna aburrida e interminable visita en casa de amigos de la familia. Para ella, ir al cine era el plan más divertido. De las pocas cosas entretenidas que había para hacer los fines de semana, sin duda ir al cine, era la mejor. El colegio, donde la tenían interna de lunes a sábados, impedía que tuviera el tiempo para estar en su casa, estar con sus hermanos y salir al cine.

Tras llegar a su casa, Lucila se sentó, un poco cansada, a pensar en el próximo domingo. Les propondría a sus otros hermanos que la acompañaran esta vez al cine. Podrían llevar a Mono a ver por fin alguna película de Carmen Miranda, o incluso, el nuevo hit de Hollywood, *Casablanca*. El prospecto la hizo sonreír. Más feliz no podría estar, se sentía una señorita hecha y derecha; había visto a Ray McDonald cantar y tal vez la otra semana podría contemplar a Humphrey Bogart y a Ingrid Bergman en aquel

romance que había ganado tantos premios cinematográficos ese año. Para Lucila, las cosas no podían tomar un mejor camino.²

Bogotá: un salto de la mula al avión

Personas como Lucila, vivieron en la Bogotá de mediados de siglo XX. Una ciudad que venía sufriendo grandes transformaciones y seguía en ese proceso de cambio que había empezado mucho antes de nacer Lucila. Bogotá pasó de ser una sociedad pre-capitalista, agraria y tradicional, y abrió sus puertas hacia el capitalismo, el ámbito industrial, la urbanización y la modernización.

Este primer capítulo pretende establecer el contexto de la ciudad entre 1925 y 1946, a través del uso de historias de la vida cotidiana tomadas de dos testimonios orales. Gracias a estas dos historias, pretendo construir un relato en el que se describa cómo se consumió un producto de entretenimiento como el cine proveniente de Hollywood. Las entrevistas realizadas, junto con otros datos sobre consumo de cine, permiten ver que las películas estadounidenses fueron una de las opciones más importantes entre los bogotanos sin importar su clase social, en cuanto a entretenimiento y tiempo libre se refiere. Partiendo del hecho de que el cine era de las principales actividades de entretenimiento, los siguientes capítulos describen y ponen en diálogo las diferentes reacciones que produjo el consumo de cine durante la época.

Durante los primeros cincuenta años del siglo XX la ciudad “dio un salto de la mula al avión” (López Uribe, 2011), expresión que hace alusión a cambios no sólo en ámbitos como el transporte, sino también en la misma sociedad. Las personas consumían diferentes productos y los asimilaban para su vida diaria (López Uribe, 2011, págs. 21-22). Las principales actividades de la ciudad estaban enmarcadas por su carácter de centro político-administrativo del país. Bogotá se consolidó como un sitio privilegiado de desarrollo, no sólo de la burocracia estatal, sino también del comercio y la actividad bancaria (Archila, 1991, pág. 59).

La introducción del café colombiano en el mercado mundial permitió que surgiera una incipiente base industrial con nuevas fábricas. Durante este proceso, fue evidente el desplazamiento de los artesanos hacia las fábricas y la imposición de relaciones de producción capitalistas. Estos cambios tomaron tiempo, al igual que la

² Los datos de este aparte están basados en una entrevista realizada por mí a Lucila de Brigard el 9 de Agosto del 2011.

diferenciación entre las nuevas y las tradicionales formas de organización de la producción (Long, 1995, pág. 5).

Durante la primera mitad del siglo XX, se vivieron cambios en las relaciones de producción. Por ejemplo, se pasó de una sociedad agraria a una capitalista, donde los artesanos y peones se convirtieron en obreros y trabajadores asalariados. El proceso, por las características de la sociedad bogotana, no generó una desaparición total de los medios y de las relaciones de producción antiguas; lo que terminó generando un ambiente en el que ambos sistemas de producción existieron paralelamente (López Uribe, 2011, pág. 22). La clase obrera que se estaba consolidando se relacionó directamente con un creciente consumo de productos que para la época se introdujeron en el contexto colombiano. Aumentó el número de obreros y trabajadores en la ciudad, lo que hizo que también aumentara el número de personas dispuestas a consumir productos de entretenimiento. El cine fue uno de estos productos, ya que paulatinamente empezó a ocupar un significativo espacio del tiempo libre de los trabajadores y obreros de Bogotá, hasta llegar a convertirse en un espectáculo muy popular, que gozó en algunos casos de bajas tarifas (ya que existían teatros con tarifas diferenciales) y de grandes concurrencias en los teatros (Archila, 1991, pág. 180).

Bogotá empezó a vincularse de manera creciente al mercado mundial, gracias al avance de los medios de comunicación como el ferrocarril, las carreteras y más tarde el avión, junto con la apertura cultural, fruto de las migraciones que superaron el tradicional aislamiento de la ciudad. Estos cambios económicos e industriales facilitaron la llegada de nuevas tecnologías, como por ejemplo el cinematógrafo (Archila, 1991, pág. 57). El cine entró a Colombia como consecuencia de la nueva apertura que Bogotá experimentó con respecto al comercio mundial, situación que contribuyó a que algunos empresarios en Colombia empezaran a pensar en traer al país productos como el cine (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012). El ambiente económico definitivamente sufrió una apertura durante las primeras décadas del siglo XX, y es en medio de este proceso que muchos empresarios extranjeros y colombianos decidieron introducir la semilla de la empresa cinematográfica en el país.

Durante el periodo de la Regeneración en Colombia, a finales del XIX hasta principios del XX, se intentó implementar un nuevo orden social, ligado a la moral, la religión y al control de la vida familiar, al tiempo que se buscó el camino hacia el progreso dentro de lo tradicional. Sin embargo, hacia la década de los veinte, la sociedad ya había comenzado a transformarse. Había surgido la clase obrera y la

pequeña burguesía, y el orden que se intentó consolidar no hizo tanto énfasis en la moral y la religiosidad sino en la capacidad de trabajo y en los hábitos que retardaban la explotación capitalista (López Uribe, 2011, pág. 23).

La década del treinta en Colombia transcurrió en medio de un gobierno liberal, conocido por algunos historiadores como República Liberal. Después de 1930, los gobiernos liberales intentaron implementar políticas que llevaran a la modernización de la sociedad y al desarrollo económico. Éstas nuevas políticas se empezaron a llevar a la práctica bajo el gobierno de 1930 y contrastaron abiertamente con el previo gobierno conservador. El modelo liberal, se interesó por el cine educativo, pero no estableció mayor interés por el comercial (como se analizará más adelante). En este sentido, se ofrecieron cambios durante este periodo liberal, con respecto al previo gobierno, que no había mostrado interés alguno por el tema.

Paralelo a este proceso político, al país entró la tecnología del cine, que se estableció como una creciente industria de entretenimiento al explotar al cine comercial como principal fuente de ingresos. El florecimiento de empresas de este tipo, durante este período, se benefició concretamente de las nuevas políticas de apertura económica que estaban siendo implementadas por algunos de los gobiernos liberales, teniendo en cuenta los lineamientos del modelo liberal de la época, que Daniel Pécaut describe como más pragmático que teórico (Pécaut, 2010, pág. 63).

Bogotá enfrentó un tipo de modernización que no se puede entender tan sólo como un proceso visible desde lo económico y lo político; también involucró aspectos de la vida cotidiana como el tiempo libre y el entretenimiento. La vida cultural y las costumbres de la sociedad bogotana cambiaron durante este periodo, y lo hicieron de la mano de estas nuevas corrientes modernizadoras que entraron a la ciudad como parte de ese nuevo siglo. Las transformaciones que tuvieron lugar durante los primeros cincuenta años del siglo XX, y que son imprescindibles para entender el desarrollo que tuvo lugar en una Bogotá que hasta ahora se estaba abriendo (aunque no en exceso) a relacionarse más internacionalmente.

La ciudad empezó a experimentar cambios en la población. Las tasas de mortalidad fueron altas durante las tres primeras décadas del siglo, y en 1930, la expectativa promedio de vida nacional era de sólo 34.2 años (Jimeno, 1989, pág. 375). Sin embargo, durante los primeros cincuenta años del siglo la población creció a un ritmo considerable; la ciudad pasó de 121.257 habitantes en 1912 a 143.994 en 1918 y a

235.421 diez años más tarde. En el censo de 1938, Bogotá tenía 330.312 habitantes y en 1951, 715.250 (Archila, 1991, pág. 57).

El aumento paulatino del presupuesto de la ciudad permitió la implementación de costosos proyectos que mejoraron la calidad del agua y el servicio de luz de los bogotanos. Sin embargo, los resultados de estas políticas no se vieron inmediatamente y sólo hasta la década de los cuarenta los efectos de estas campañas se empezaron a percibir con más fuerza en la población (López Uribe, 2011, pág. 24). La conjugación de estas mejoras en tecnología, sumadas al crecimiento en la población, describe también la incipiente necesidad de introducir productos de entretenimiento para una ya considerable población urbana. Los bogotanos eran cada vez más, y a la vez que éstos se alimentaban y trabajaban, empezaron a solicitar diversiones de carácter masivo.

Desde la colonia, en Bogotá las corridas de toros habían ostentado el título del espectáculo de mayor acogida. En 1931 se construyó una gran plaza de toros y un estadio de fútbol. En cuanto a diversiones en recinto cerrado, Bogotá contaba a fines del siglo XIX únicamente con dos teatros. Es a comienzos del veinte que se empezaron a establecer los primeros cinematógrafos que, por la buena acogida que tuvieron, proliferaron por toda la ciudad (Archila, 1991, pág. 58). Así mismo, la participación de la población en el ambiente público se dio por medio de bailes, paseos o fiestas (López Uribe, 2011, pág. 65).

La tecnología del cine llegó al país temprano en el siglo XX, y la acogida que encontró entre las clases populares fue inmediata (Silva, 2010, pág. 322). Durante las primeras décadas del siglo XX la industria del cine tuvo tiempo de consolidarse, establecer teatros y empezar una dinámica de importación de producciones cinematográficas comerciales provenientes de lugares como Estados Unidos y Europa (Torres, 2012). Para 1930, dirigentes culturales del liberalismo impulsaron el cine educativo, el cual entró a competir por audiencia con el ya popular cine comercial. Este cine educativo, para el gobierno liberal, tenía el potencial de contrarrestar muchos de los efectos dañinos que en teoría tenía el cine comercial. Para el liberalismo, el cine educativo era la respuesta al aparente daño que causaba el cine comercial a la sociedad en Colombia.

A principios del siglo XX se introdujeron mejoras de tipo industrial al país y detrás de éstas, empresarios en toda Colombia se abrieron paso y decidieron recurrir al exterior para traer consigo diferentes tecnologías. Entre ellas estuvieron el cinematógrafo y nuevos avances en la tecnología de automóviles, entre algunos otros. El

dispositivo del cinematógrafo fue una de las máquinas que llegó desde Francia para proporcionarle a Colombia imágenes en movimiento. Desde este país europeo, con la compañía de los hermanos Lumière, el cine encontró múltiples vías de entrada a Colombia a través de empresarios de Barranquilla y Venezuela. El primero de septiembre de 1897, Ernesto Vieco, un conocido empresario barranquillero de espectáculos, presentó el cinematógrafo por primera vez en Bogotá, en el Teatro Municipal, con un programa de vistas “típicamente” Lumière (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012, pág. 3). A Cartagena, Medellín y Bucaramanga llegaron empresarios que realizaron exhibiciones con el cinematógrafo, y que posteriormente decidieron vender para su comercialización en todo el país (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012, pág. 3).

El desarrollo de la tecnología cinematográfica se esparció como pólvora durante la primera década del siglo veinte, por todos los países que se quisieron llamar “modernos”. A Colombia el cinematógrafo llegó concretamente en 1897 (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012). Durante las primeras décadas del XX se empezaron a consolidar empresas de entretenimiento que perfeccionaron la técnica y empezaron a traer películas desde Estados Unidos y Europa (Torres, 2012). La producción de películas se empezó a diversificar, al mismo tiempo que iba en aumento la dinámica de importación de películas extranjeras al país y, alguno que otro esfuerzo por crear cine nacional.

La necesidad por modernizar el país, incluyó al cine educativo y esto se evidenció en el esfuerzo que más tarde hizo el gobierno liberal por traer y producir películas educativas y generar una costumbre de asistencia entre el público. Se quiso contrarrestar la gran audiencia que el cine comercial tuvo desde antes en Colombia. El cine comercial ya tenía una audiencia establecida, la cual el gobierno liberal consideraba como blanco de su mala influencia. Por eso, tenían interés por introducir “modernización” a través de esa misma tecnología, pero enfocada más correctamente. Según este gobierno liberal, el cine debía enseñar desde su ventaja mediática, y proporcionar conocimientos constructivos a las personas que lo iban a ver a los teatros. Las políticas educativas del gobierno liberal pretendieron entonces enseñarle a una población para hacerla más productiva y eficiente. Lo anterior constituyó una de las múltiples formas de modernizar, y en la práctica se tradujo en la implementación de iniciativas que involucraron cinematógrafos ambulantes, proyecciones públicas y funciones en teatros gratuitos (Muñoz, 2009). No se creía que el cine comercial iba a

modernizar, sino exactamente lo contrario. El cine como tecnología atrajo al gobierno liberal, pero les pareció un arma de doble filo. Su propósito consistió en utilizarlo como una herramienta de modernización siempre y cuando estuviera controlado por el estado (Muñoz, 2009).

Por otro lado, el cine comercial se proyectó de manera asidua en Bogotá. Muchas veces, las películas eran acompañadas por noticieros que daban cuenta de los sucesos de la política internacional. Hablaban de la Segunda Guerra Mundial por ejemplo, de los hechos relacionados con algún descubrimiento técnico o con la vida de las llamadas “sociedades primitivas”. Se presentaban noticias “exóticas” sobre pueblos del África o sobre las gentes de la Polinesia, o incluso, sobre alguna aventura de una de las familias reales europeas. Estos noticieros representaron una apertura al mundo. Venían en un lenguaje de fácil entendimiento y dada la ausencia de la televisión, representaron para muchos una importante fuente de información en noticias (Silva, 2010, pág. 323). Estos noticieros, también llamados RKO³, no fueron instituidos por el estado sino que eran parte de iniciativas de las propias compañías de cine privadas, que decidieron distribuir estos cortos antes de las películas que vendieron a países como Colombia.

Según María del Pilar López Uribe, en un estudio que hace sobre los productos que fueron consumidos en Bogotá, durante los primeros cincuenta años del siglo XX, el cine fue uno de los principales productos de entretenimiento. Para ella, si bien el cine fue una recreación bien recibida tanto por las clases populares como por las clases altas, el tipo de cine que les gustaba a ambos grupos era bien diferente. Mientras entre los obreros el mexicano era el favorito, entre las clases altas el norteamericano era el preferido (López Uribe, 2011, pág. 151).

Existe una anécdota del escritor Alcides Arguedas en su ensayo *La danza de las sombras*, donde se describió el día del estreno de la película “El Circo” de Charles Chaplin, presentada en simultánea en el Teatro Olympia y en el Teatro Faenza en

³ Existieron los llamados Noticiarios o películas cortas de variedades (en inglés *Newsreel*). Éstos eran películas cortas que podían consistir en documentales que recopilaban noticias filmadas, reportajes de actualidad y en general se constituían como una fuente de noticias internacionales que se proyectaban antes de los largometrajes en los teatros de todo el mundo. Creado por Pathé Frères de Francia en 1908, esta forma de película fue una herramienta básica norteamericana, británica y en países de la Commonwealth (especialmente Canadá, Australia y Nueva Zelanda) ya que se encargó de comunicar noticias referentes a las guerras mundiales y demás conflictos de interés público, cumplió el papel que más adelante la televisión vendría a tener con respecto a la difusión de noticias. Las noticias Pathé fueron distribuidas por *RKO Radio Pictures* desde 1931 hasta 1947 y muchas veces fueron comercializadas de la mano de los largometrajes que se traían a países como Colombia. (Baechlin & Muller-Strauss, 1952)

Bogotá el primero de Abril de 1930. Mientras al primer teatro asistió gente de bajos recursos y la entrada costaba \$0.80 pesos, al segundo asistió la gente adinerada y el precio de la entrada fue tres veces más alto⁴. A pesar de que estuvieron agotadas las entradas mucho antes del estreno, esta película no le gustó a los espectadores, especialmente a los que asistieron al Teatro Olympia, quienes terminaron generando disturbios y destruyendo el teatro ante su inconformidad (Arguedas, 1934, págs. 324-326). Según Arguedas:

Cabe advertir que el Olympia es sala popular situada en barrio de gente modesta, y el Faenza ocupa sitio de marca en la más bella avenida de la ciudad y es frecuentado por las clases sociales de distinción. En esta sala no hubo el menor desorden; pero la película defraudó a todos, quizás no tanto por la producción misma, como por lo vieja y gastada (Arguedas, 1934, págs. 324-326).

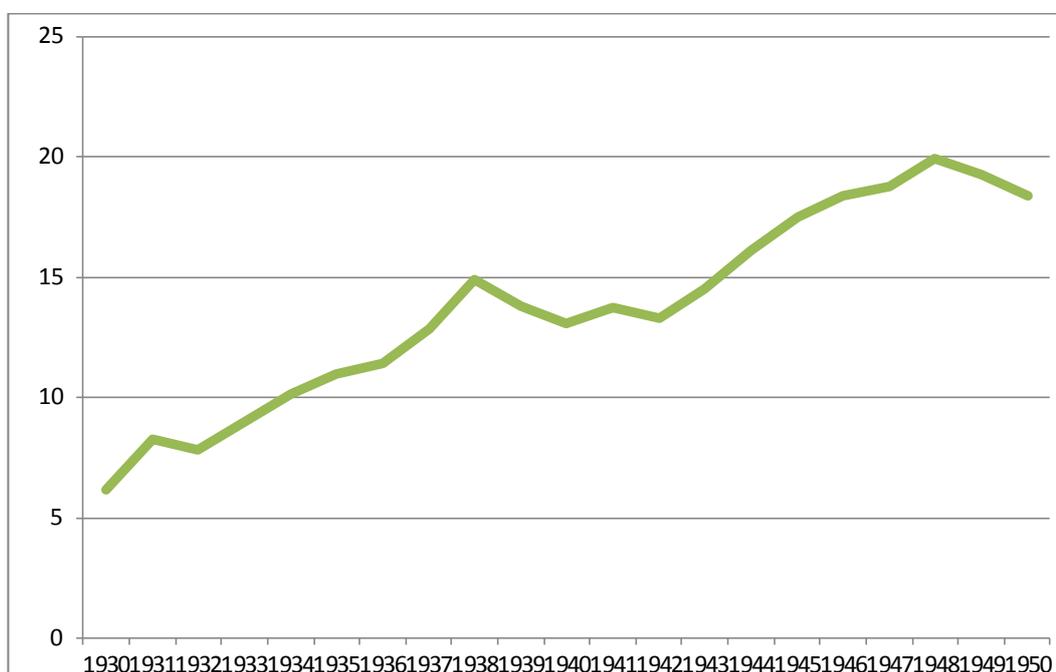
López Uribe menciona esta anécdota en su trabajo y, subraya especialmente que para Arguedas, fue importante ver que los disturbios se presentaron en el teatro ubicado en un sector popular de Bogotá, y que en claro contraste, en el Teatro Faenza fueron las gentes que llegaron desde el Olympia, las que causaron los disturbios (López Uribe, 2011, pág. 68). En pocas palabras, Arguedas quiere dejar claro que ningún disturbio ni desorden fue causado por las clases altas, no obstante, a éste público tampoco le gustó la película. Todo el relato es muy particular, porque además la razón del disgusto que aduce Arguedas, tuvo que ver con que la película estaba vieja y gastada. Esto motivó los disturbios y la parcial destrucción del teatro Olympia, como también lo describió Arguedas. Para éste último, el público bogotano estaba constituido por una “población sentimental e impulsiva, de nervios irritados, viva de imaginación, suelta de manos y de lengua.” (Arguedas, 1934, pág. 324).

Renán Silva describe algo similar, para la década del cincuenta. La Iglesia Católica organizaba grandes muestras de “cine religioso” en las salas de cine comercial. Muchos espectadores lloraban cuando contemplaban los milagros que tenían lugar en la pantalla, chiflaban, protestaban y querían muchas veces desgarrar el telón (Silva, 2010, pág. 324). Los espectadores tenían una relación cercana con el cine que

⁴ Estos datos son relativos porque durante las décadas del veinte, treinta y cuarenta, las tarifas fueron aumentando, siendo \$0.80 centavos un precio bajo al final del periodo, pero muy alto a mitad del conjunto de años tenidos en cuenta en el estudio. Lo que sí es consistente, es que existía una diferencia entre unos y otros teatros: no todos costaban lo mismo. Más adelante en el capítulo profundizo en este detalle. También para mayor información, se puede referir al Anexo I, donde está la relación de precios por año en las taquillas de los diferentes teatros de Bogotá.

iban a ver en los teatros. Si no les gustaba el final se indignaban explícitamente, si les molestaba lo que un actor decía en sus diálogos, le gritaban a la pantalla. Es verdad que existieron algunos otros espectáculos públicos disponibles para los bogotanos, y a medida que pasaron los años el consumo de éstos productos fue haciéndose más evidente. María del Pilar López Uribe proporciona una interesante gráfica donde se indica el número de veces que en promedio un bogotano asistió al año a un espectáculo público.

Gráfica 1: Número de asistencia a espectáculos públicos por persona por año, 1930-1950.



Fuente: Anuario Municipal de Estadística y cálculos de la autora. (López Uribe, 2011, pág. 68)

La autora aclara que no existen datos antes de 1930, pero después de este año se presentó una tendencia creciente hasta 1950, lo que indicó una participación más activa de los capitalinos en eventos. Dentro de los espectáculos que se incluyeron en la tabla, se describen las funciones de cine, teatro, corridas de toros, carreras de caballos, conciertos, conferencias, recitales poéticos, circos, deportes, exhibiciones y galleras.

López Uribe recurre al *Anuario Municipal de Estadística* y calcula que el principal espectáculo público fue la presentación de las películas cinematográficas, que representaba cerca del 90% del total de los eventos. A pesar de la mayor participación de la población en espectáculos públicos y del mayor número de presentaciones de

compañías extranjeras en la capital, Bogotá siguió siendo descrita como una ciudad “aburrída”⁵, en donde las únicas diversiones fueron el cine o tomar tinto en un café. En pocas palabras, el cine o cinematógrafo, como se le llamó durante las décadas del veinte al cuarenta, mantuvo una especie de monopolio del entretenimiento.

Ahora, si retomo la imagen de Lucila y la sumerjo de lleno en este contexto descrito, puedo empezar a hablar de un momento en la historia bogotana donde el cine, como un producto importante de entretenimiento, empezó a adquirir múltiples adeptos. La modernización llegó a Bogotá y también llegó la tecnología del cine y Lucila fue testigo de ambos fenómenos dentro de su propia cotidianidad.

La apertura de Bogotá al mundo, durante principios del siglo XX, dio a lugar una época de transformaciones sociales, económicas y culturales. Este proceso, debió significarle a Lucila evidentes ajustes tanto en su forma de vivir y sobrevivir todos los días, hasta en la manera en que empezó a consumir nuevos productos dentro del entretenimiento disponible en Bogotá. Su vida cotidiana tuvo que haberse visto modificada por los cambios que la ciudad estaba experimentando.

El relato que proporciona Lucila permite apreciar cómo el consumo de cine se constituyó como una de las opciones principales en los ratos de ocio y esparcimiento en Bogotá. La manera en que Lucila integra, dentro de su vida, un evento tan sencillo como el ir al cine y consumir una película de Hollywood, por encima de cualquier otra, empieza a describir cómo se configuraron en esta época los nuevos patrones de consumo a partir de las opciones disponibles para el entretenimiento en la ciudad.

De esta manera, la imagen de Lucila, de la mano de un contexto espacial y temporal en Bogotá, nos permite entender el momento en el que empezaron a tener lugar transformaciones importantes para la ciudad. Bogotá afrontó cambios en la modernización desde la perspectiva urbana, cultural, económica y política. Este panorama es el que Lucila experimentó en su entorno, y es a partir de este punto que podemos empezar a hablar de consumo de cine estadounidense comercial en la Bogotá de principios del siglo XX.

⁵ Es el caso de Alcides Arguedas, literato boliviano, el cual describe su experiencia en la ciudad de Bogotá y la publica en *La Danza de las Sombras*, obra autobiográfica publicada en 1934. ARGUEDAS, Alcides, *La Danza de las Sombras*, Bogotá, Banco de la República, Talleres Gráficos. p. 228-232.

“¡Fin de semana sin cine, no era fin de semana!”

Después de haber hecho una revisión del contexto de la época, es fundamental tener en cuenta las percepciones con respecto al cine estadounidense comercial. La voz de Lucila ayuda a construir un panorama de una Bogotá donde actividades de ocio y recreo como el ir al cine, empezaron a establecerse como rutinas. El creciente consumo de cine estadounidense durante la época muestra que muchas personas empezaron a optar por este tipo de películas, entre ellas Lucila. Los testimonios orales serán importantes para darnos una idea de cómo se consumió el cine durante las primeras décadas del siglo XX.

Los testimonios encontrados en las fuentes escritas, casi en su totalidad prensa periódica escrita, dan cuenta de experiencias indirectas. Los periódicos y revistas reportaron e informaron sobre situaciones y eventos relacionados con cine, no obstante, no dieron cuenta de una experiencia directa. El testimonio de dos personas que consumieron cine estadounidense, que experimentaron en su cotidianidad la asistencia al cine, es el tema central en esta segunda parte de este primer capítulo. Es importante aclarar que ambos relatos se tienen que manejar con pinzas, ya que si bien reconstruyen hechos del pasado, hacen parte de una memoria construida. Se tienen que analizar los testimonios como percepciones que se tienen desde hoy del pasado, y no simplemente como "muestra" verídica de lo ocurrido. Problematicar la memoria de lo que narran Lucila y Ernesto es necesario, ya que lo que ellos relatan es su versión personal de lo que para los dos era “ir al cine” y no lo que se podría llamar “el hecho concreto de ir al cine”.

Retomo los testimonios, en primer lugar, de Lucila de Brigard, de 81 años de edad. Es una mujer que pertenecía a la clase alta bogotana y que tuvo acceso a un nivel educativo superior. En segundo lugar, está el testimonio de Ernesto Duperly, un hombre de 79 años de edad, también perteneciente a la clase alta bogotana e igualmente tuvo acceso a un nivel educativo superior. Una característica particular de este segundo testimonio, tiene que ver con el origen y oficio de su familia. El padre de Duperly fue Oswaldo Duperly Angueyra, reconocido productor de cine colombiano durante la década del treinta en Bogotá. Es importante mencionar este detalle porque Ernesto tuvo, dentro de su propio contexto, elementos que lo relacionaron permanentemente con el cine durante su infancia. Su padre Oswaldo, al haber estado relacionado directamente con la industria del cine durante ésta época, familiarizó a su hijo con este tipo de productos. No es raro oírle mencionar a Ernesto las ocasiones en que su papá lo llevó

con él al trabajo, a la grabación de películas como “Golpe de Gracia”, “Allá en el trapiche” o “Sendero de Luz”.⁶

Los dos testimonios mencionan un consumo de cine estadounidense comercial. Tanto Lucila de Brigard como Ernesto Duperly dan cuenta en sus testimonios de un consumo activo de películas estadounidenses. Activo, porque no solamente recordaron haber estado en un teatro de cine viendo una película de Hollywood, también existieron detalles que indicaron que algo fue construido con el material que consumieron.

En la prensa escrita que se producía en la época podemos observar que había publicidad y textos con opiniones que ofrecían al cine estadounidense como un producto importante. Desde los testimonios orales se puede ver que también existía una recepción de contenido por parte de las personas a las cuales les estaba destinada la publicidad de las revistas de cine.

Se toman dos testimonios porque me pareció importante, como complemento al argumento principal de este trabajo, mencionar que el consumo también es posible observarlo en otro tipo de fuentes diferente a las escritas. La fuente oral da cuenta de una memoria con respecto a algo, en este caso, la experiencia que se tuvo con el consumo del cine estadounidense comercial. Los testimonios orales proporcionan opiniones de los entrevistados con respecto a las películas que veían, información a la que se le da importancia sobre otra, detalles de nombres y eventos que se consideraron dignos de resaltar, anécdotas y todo tipo de peculiaridades que los entrevistados decidieron rescatar sobre otros. La memoria que los testimonios proporcionan con respecto al consumo de cine durante las décadas de los treinta y cuarenta, es lo más importante de estas fuentes. Son útiles en cuanto ilustran como relatos.

Soy consciente de que a partir del acceso a más testimonios orales, y más variados, se puede realizar un estudio sobre consumo de cine más completo. No obstante, estoy utilizando sólo dos porque ambos testimonios enriquecen mi trabajo a pesar de ser pocos. Además son un buen abrebocas para mostrar la cantera de información tan amplia que existe y que puede utilizarse para un estudio más ambicioso.

⁶ Ambas entrevistas fueron realizadas por mí. Como parte del Semillero de Historia Oral de la Universidad del Rosario, realicé las entrevistas con el objetivo de recolectar testimonios para el proyecto *Memorias de las décadas de 1930 y 1940 en Colombia*. Ambas entrevistas fueron hechas en la ciudad de Bogotá, la de Ernesto Duperly tuvo lugar el 5 de Agosto del 2011 y la de Lucila de Brigard el 9 de Agosto del 2011.

También es importante mencionar que estas dos entrevistas en particular proporcionan opiniones creadas frente al cine estadounidense que se producía en aquella época y además muestran cómo estuvo construida esa visión del cine de Hollywood como un producto de calidad para las élites. Fue una visión claramente de admiración; se valoraba el espectáculo y se le asignaba el primer puesto en calidad:

“(..). JG: ¿Iban a cine también?

Ernesto Duperly: Ah! Eso sí, los domingos, claro! Íbamos al Teatro Caldas, al Teatro Imperio, al Teatro Colombia... a ver matinés dobles; “Tarzán” o “El hijo de Tarzán”. Ver a Jorge Negrete, cine norteamericano y cine mexicano. De los norteamericanos era Gary Cooper, era el actor ahí, ¡fantástico! era un vaquero ¡buenísimo! (...) Eran películas de vaqueros muy buenas, había uno de piratas que era con Tyrone Power... (...)”
(E. Duperly, comunicación personal, 5 de agosto de 2011)

Como lo cuenta Duperly, el cine hizo parte de las actividades cotidianas de su familia. No sólo el cine estadounidense estaba disponible, el cine mexicano también representaba una opción. Las funciones dobles estaban destinadas para películas de aventuras, provenientes de Hollywood. Actores de renombre como Gary Cooper y Tyrone Power hacían parte del *star system* de Hollywood y tuvieron especial mella en la memoria de Duperly. La entrevista deja ver que para él, no eran nombres cualquiera. Los personajes de estas películas significaron momentos especiales en la infancia de Duperly. Este recuerda vivamente nombres y apellidos y los relaciona con los ratos agradables en que iba al teatro a verlos en las películas. Para él los personajes que menciona eran tan importantes que se acuerda en qué tipo de películas salía cada uno.

El género de aventuras también parece ser el preferido del entrevistado. A pesar de que se menciona el cine mexicano, sólo se nombra a Jorge Negrete como especial referencia cultural a las películas mexicanas. Esta memoria puede dar a entender que tanto para el entrevistado, como para la familia que lo acompañaba a ver estas películas mexicanas, las opciones no se terminaban en las películas de vaqueros o las que protagonizaban Tyrone Power. Para Duperly ir a ver a Jorge Negrete representaba la misma diversión que ir a ver las producciones estadounidenses.

Para el entrevistado, el género de vaqueros y piratas está entre sus más vivos recuerdos. Ésta descripción que hace Duperly, nos permite comprender que para la época en que vivió, tanto él como quienes lo acompañaban, tendían a inclinarse por las

películas creadas en Estados Unidos. Su misma memoria se encarga de resaltarla como la opción más divertida para la época. La práctica del ir al cine, para el entrevistado y su familia, se vio enmarcada por este tipo de cine y su constante consumo. Todos los domingos Duperly configuraba una costumbre en torno a estas películas y por esto mismo, cobraron importancia dentro de su memoria.

De la misma manera, Lucila de Brigard también menciona como actividad cotidiana de domingo la costumbre de ir al cine en familia:

JG: ¿Específicamente sobre cine qué te acuerdas? ¿Con quién? ¿Cuándo?

LB: Domingos... con mis hermanos y Benilda... Benilda era una institución, era la muchacha que era la niñera. Ella nos llevaba a pasear, ella nos consentía, nos regañaba... duró quince años en la casa. (...)

JG: (...) sígueme contando qué películas iban a ver a cine, a matinal por ejemplo...

LB: Eso si eran de cowboys! (risas) (pausa) americanas... eran ¡chusquísimas! Cantinflas, a veces traían Cantinflas (pausa para pensar) generalmente eran de cowboys.

JG: ¿Cómo era esa costumbre de ir al cine?

LB: Nosotros si éramos los cuatro con Benilda (refiriéndose a sus tres hermanos) (...) los domingos no era que se hiciera mayor cosa: lo invitaban a uno a hacer una visita o íbamos donde Mamá mía (abuela) y estábamos por la tarde... O a veces uno invitaba a la casa también, uno invitaba a las primas, a la suegra, a las Mendoza... (pausa) pero plan plan plan... de Domingo! no había sino eso!" (L. De Brigard, comunicación personal, 8 de agosto de 2011)

El anterior fragmento nos deja ver que con Duperly, las películas mexicanas también estaban en el radar de las opciones que Lucila solía tener en cuenta a la hora de ir al cine. Es claro que las películas estadounidenses eran las predilectas, tanto de Lucila como de Ernesto. Los dos las mencionan como la opción favorita y se nombran con mayor frecuencia referencias culturales estadounidenses que mexicanas.

También se hace notar que eran pocas las entretenciones que se tenían para los fines de semana. El ir al cine era una costumbre que Duperly y De Brigard reservaron para el domingo, además se hace énfasis en que no había muchos otros espectáculos de entretenimiento para pasar el tiempo libre. Para los entrevistados, las reuniones sociales eran una opción, pero es recurrente en los dos testimonios encontrar que era el día domingo, cuando la familia (en el caso de Lucila, no siempre se incluyó a padre y madre) asistía en conjunto a consumir este espectáculo.

Al mismo tiempo, los dos testimonios mencionan frecuentes reuniones sociales en un lugar en común, el restaurante “Tout va Bien”, ubicado en la calle 72 con carrera séptima. Los dos relatos dejan muy claro que aquellos días la oferta de entretenimiento era muy limitada, pero para su tiempo libre, los dos entrevistados recuerdan aquel restaurante como su principal punto de encuentro. A este ellos iban a “comer empanaditas” después de ir a misa en la mañana. Más entrada la tarde o en la función matinal, ambos asistían a cualquiera de los teatros mencionados. Como se verá más adelante en los siguientes capítulos, el cine estadounidense estuvo presente en la publicidad escrita que encontramos en la prensa periódica de la época.

Ahora bien, en fragmentos del testimonio de Lucila, podemos ver que existía una clara diferenciación en cuanto a quiénes consumían qué tipo de cine y dónde era consumido este producto en concreto:

“LB: (...) Ese cine, tipo en los años cuarenta, cuarenta y cinco, daban excelentes películas!(...) .. Pero mire.. el cine mexicano era muy popular, de gusto popular, entonces en determinados teatros no daban cine mexicano sino en los barrios bajos, aquí en éstos (refiriéndose a cercanos) daban cine gringo o europeo (pausa duda) menos europeo y en inglés (...) Pero en esa época, era Hollywood! era excelente!” (L. de Brigard, comunicación personal, 8 de agosto de 2011)

Para Lucila, de 82 años, el cine mexicano era un producto de consumo popular, no obstante, en la cita anterior ella nombra al cine de Cantinflas como una de las opciones de los domingos. Esta contradicción podría indicar que Lucila asignaba para el cine mexicano significados de clase que no se correspondían del todo con la manera en que éste producto era consumido en los diferentes teatros. En pocas palabras, es posible que el cine mexicano estuviera entre las opciones más llamativas para el consumo durante el tiempo libre de la población bogotana, pero personas como Lucila no tenían en buen concepto esta actividad, a pesar de admitir su gusto por ella. Ambos productos fueron promocionados en los periódicos y revistas, los dos contaban con funciones abiertas al público y con teatros que las proyectaban. Todo esto se podía comprobar solamente con la cartelera que muchos periódicos publicaron todos los días para informar al público de las actividades de entretenimiento en la ciudad.

La idea de que el gusto popular estaba emparejado con un tipo específico de cine da a entender que para ella, Lucila, el cine estadounidense tenía una significación de producto de élite. Ella misma lo menciona cuando le asigna una idea de cercanía

personal a los lugares donde se presentaron películas estadounidenses y europeas. Se hace una significativa asociación, “barrios bajos” con cine mexicano y “cine gringo” con un “aquí” que da cuenta de una relación de cercanía. Sin embargo, el cine de Hollywood fue el que llevó la delantera en cuanto al producto que mayor recordación y entusiasmo tuvo entre los dos entrevistados. Tan sólo observando el Anexo I, es posible darse cuenta que para años como 1943 y 1944, cuando Lucila tenía trece años, la oferta en teatros que ella menciona cercanos a su casa, fue casi por entero norteamericana.

Una de las razones principales para entrar a ver una película norteamericana, tenía que ver con el grado de identificación que existía con este género de cine, Duperly lo describe de la siguiente forma:

“JG: ¿Por qué eran interesantes estas películas norteamericanas?
ED: Porque era muy de acuerdo a lo de uno... porque habían unas películas de espadas buenísimas, asalto a los buques, saqueaban y mataban gente, eso para uno era algo increíble. . lo mismo que ahora. Cuando uno ve una película de vaqueros o una policiaca, en televisión... uno de viejo, eso lo emociona a uno, eso lo lleva a uno a verlo, esa ansia de acción, tiros, sangre, todo eso. Desde niños venimos arrastrando toda esa cosa que se nos ha grabado, en nuestro cerebro yo creo, y ¡sí! la ida a cine era religiosa.” (E. Duperly, comunicación personal, 5 de agosto de 2011)

Es muy significativa la razón que se aduce a lo interesante de las películas estadounidenses. El que fuera o estuviera “muy de acuerdo a lo de uno” da a entender que se le asignaba algún grado de identificación personal al género. Se podría pensar también que al relacionar “lo gringo” con “lo de uno” no sólo asigna identificación con el género, los actores y demás, sino que se asignaba a este tipo de elementos una connotación de prestigio. “Lo de uno” era lo que venía de Estados Unidos, y ese tipo de productos les representaba cercanía, tanto para Ernesto como para Lucila. Hay un grado de identificación, el producto por excelencia a consumir era el estadounidense. No hay que olvidar también que Lucila, sobre todo, pertenecía a una clase social que ella misma reconoce como acomodada y que de acuerdo a esto, se empezaron a crear las asignaciones de clase que vemos claramente en su testimonio. Por ejemplo, podemos identificar más claramente a Lucila en una clase social acomodada, por el oficio de su padre. Éste fue alcalde de Bogotá por un breve período de tiempo (unos cuantos meses durante 1935) y se desempeñó como gerente de los Tranvías de Bogotá y más tarde ferrocarriles de Cundinamarca.

Ernesto, por otro lado, no reconoció abiertamente un contexto económico acomodado, pero por los detalles que proporciona con respecto al contexto en que nació y creció, se puede aducir, al ser su padre productor de cine, que poseía los medios económicos suficientes para el bienestar de su familia.

Las referencias usadas con respecto al cine de Hollywood, dan cuenta del nivel de importancia que estas películas tenían para estas personas. Tanto Lucila como Ernesto recuerdan, con nostalgia los nombres de muchos actores de la época, al mismo tiempo que de algunas películas, todas ellas estadounidenses.

“LB: (...) hay una que otra película que me parece muy buena, yo era muy cineasta, de soltera yo iba a cine ¡todos los días! todos los días sin falta. Tocaba a veces repetir película porque no había más (...) y me encantaba el cine americano (pausa para pensar) por ejemplo, *Lo que el Viento se Llevó* es una maravilla de película, la puede ver uno doscientas veces! (pausa para pensar) Clarke Gable y Vivien Leigh...!sí claro! ¡No! habían muy buenas películas, de Gregory Peck, era excelente...
(...) El San Jorge... esas eran... (pausa de duda). El Teatro San Jorge traía las películas de la *Metro-Goldwyn-Mayer*, que esas eran las mejores películas (...) las de ahora tienen, el cine de ahora tiene, unos teatros deliciosos, unas pantallas excelentes...”
(L. De Brigard, comunicación personal, 8 de agosto de 2011)

Marcas comerciales tan características como el sello *Metro-Goldwyn-Mayer*, gran casa productora y distribuidora de cine estadounidense en esa época, tuvieron especial poder en la memoria de Lucila. Para ella todo lo que fuera avalado por la *MGM* debía ser entendido como un producto de excelente calidad. Ahora, también es evidente que no existía una gran cantidad de opciones dentro de las cuales elegir, los productos eran escasos, así la *MGM* trajera su selección de producciones, muchas veces tocaba repetir película.

Fueron notorios los nombres que hicieron parte del *star system* de actores y actrices estadounidenses: Clarke Gable y Vivien Leigh, protagonistas de *Lo que el Viento se Llevó*, e incluso Gregory Peck, famoso protagonista masculino de los clásicos romances de Hollywood. Es también evidente la misma situación para Ernesto Duperly:

“JG: ¿Alguna película favorita?
ED: Las norteamericanas, por ejemplo todas las películas que fueran con Gary Cooper, que era el vaquero famoso de la época. Ésas no nos las perdíamos, otro actor muy bueno era Tyrone Power, que él hacía muchas películas de piratas. Otro que era... (pausa para pensar) John Wayne, era otro actor norteamericano

muy bueno, en películas de guerra, ¡fantástico! Abbott y Costello. (...) El teatro se taqueaba (...) uno tenía que llegar media hora antes de que principiara la película, porque o si no, no conseguía tiquetes para entrar, se llenaba el teatro. (...) El tiquete lo compraba en la taquilla, un tiquetico así de grande como esto (muestra el papel envoltorio del té), costaba 20 centavos en el Teatro Imperio o, en el Teatro Colombia, debía costar 20 o 25 centavos por persona. Entraba uno ahí y se sentaba a que principiara a que proyectaran la película, entonces primero, proyectaban un noticiero, que era “la guerra, que los alemanes atacaron a Polonia”. Todas las cuestiones de la guerra, (pausa) era el noticiero RKO, como aquí decir Caracol, era RKO. Venían el noticiero, después venía la película, o las dos películas que iban a pasar y había un intermedio y después venía otra película. Prendían las luces, todo el mundo fumaba en el teatro, salía uno oliendo a puro chicote. . . cuando uno miraba así la luz que se proyectaba desde atrás, uno veía el chorro de humo que se venía flotando, veía uno el haz de luz lleno de cigarrillo, de humo. La gente hablaba fumando, ¡uno se tragaba toda esa porquería! (...)” (E. Duperly, comunicación personal, 5 de agosto de 2011)

Duperly recurre a referencias culturales como Gary Cooper, Tyrone Power y Abbott & Costello, todos nombres distinguidos dentro del *star system* hollywoodense. Al igual que Lucila, es importante resaltar que no se mencionaron nombres o películas europeas ni, en este caso, mexicanas. Se describe una vez más una actividad cotidiana, donde el producto principal de consumo fue el cine estadounidense. Esto es importante, porque demuestra la familiaridad con este tipo de cine: no era un tipo de consumo esporádico, sino frecuente, que los hacía conocedores del tema. Duperly incluso proporciona detalles en cuanto a los precios que pagaba por entrar a ver una de estas películas en teatros como el Imperio, reconocido por otras fuentes, como uno de los teatros más distinguidos de la ciudad⁷. El costo de taquilla podía ser un indicativo de esta circunstancia. En los anuncios en prensa periódica escrita, la cartelera mencionó los precios de taquilla para los diferentes teatros: para 1942, la taquilla variaba entre \$0.20 y \$0.25 centavos, precios bastante cercanos entre sí. Del mismo modo, el tope para una entrada a cine durante este año estaba en \$0.60 centavos.⁸ Muy particularmente, se

⁷ Distinguido porque hace parte del grupo de teatros con los precios más altos para taquilla en todo el mercado encontrado. También se le llama así en la publicidad que promociona el teatro a lo largo de todo el periodo estudiado a través de la prensa escrita. Se puede comprobar el precio del teatro en el Anexo I.

⁸ Por ejemplo, para el año 1942 en la Cartelera del *Diario Popular*, una boleta de entrada a cine en el Teatro Imperio tenía los siguientes costos: Matinée, vespertina y noche \$0.30 centavos. Existían teatros con precios más altos, era el caso de Teatro Atenas (\$0.40 cent), Teatro Faenza (\$0.60 cent) y el Teatro Apolo (\$ 0.60 cent). También estaban algunos otros Teatros con precios de taquilla más bajos: el Teatro

puede observar unas notables preferencias por el producto cinematográfico estadounidense, que para la época también estaba muy presente en la publicidad periódica escrita.

Duperly relaciona los precios de la taquilla de teatros como el Imperio y el San Jorge, con los más altos del mercado que recuerda. Y se refiere a un contexto en donde él y su familia solían inclinarse por la opción estadounidense, relacionando así las taquillas más elevadas con el cine de Hollywood.

Otra referencia interesante que menciona Duperly en su relato es la presencia del noticiero cinematográfico. Ricardo Arias menciona que por estos años, el cine fue un pasatiempo novedoso para ciertos sectores. El público asistía a ver películas románticas, trágicas y cómicas entre muchas otras, no obstante el público también concurrió para enterarse de la actualidad nacional e internacional a través de los servicios informativos que transmitieron las salas de cine, o muchas veces para conocer mejor la gestión del gobierno de turno, ya que el cine durante esta época fue utilizado como medio de propaganda política (Arias Trujillo, 2011, pág. 25). Los noticieros fueron un producto que empezó siendo producido por los hermanos Acevedo, pioneros del cine en Colombia. En 1930 por ejemplo, durante el gobierno de Enrique Olaya Herrera, se creó y patrocinó por el gobierno el *Noticiero Nacional*, propagandista oficial del presidente, quien a su vez distinguió a los productores con beneficios y apoyo (Arias Trujillo, 2011, pág. 25). Este tipo de noticieros fueron diferentes a los *RKO* mencionados antes. No obstante, los *Noticieros Nacionales* se pasaban en los teatros, al igual que los internacionales de la *RKO*. Uno de los principales motivos para ir al cine, aparte de ver una película y entretenerse, era el de ver estos noticieros internacionales, recordados por Duperly. En 1930 el cine atrajo en Bogotá a un millón y medio de espectadores los cuales asistieron a más de tres mil funciones (Aray, 1992, pág. 137).

El relato de Duperly también reconstruye el ambiente que se vivió en aquellos teatros durante el periodo. Eran funciones continuas: matinal, vespertina y noche; y según Duperly, las salas solían estar abarrotadas. Es notoria la molestia con respecto a la ventilación del teatro. En fuentes escritas podemos encontrar referencias a este problema, ya que la ventilación era escasa, no había ventanas y la mayoría de teatros no estaban condicionados para los espectáculos públicos. La referencia exacta se encuentra en el *Semanario Justicia Social*, donde se expusieron quejas con respecto a la falta de

Nuevo (\$ 0.20 cent), Teatro Bogotá (\$ 0.20 y 0.15 cent). y el Teatro Rívoli (\$ 0.15 cent), entre algunos otros. Ejemplar Marzo 17 de 1942, p.7.

higiene que existió en los teatros de cine de Bogotá. Se habló del ambiente “pesado que se respira en los teatros, bastante cargado de humo de cigarrillo y la mayoría no tiene ningún sistema de renovación del aire, ni ventilación; carece de respiraderos suficientes o ventanas” (La higiene y la moral en los teatros de Bogotá, 1945). El asunto no se limitó a la ventilación, pareció ser de higiene en general. Mugre, la suciedad de los teatros, el ambiente pesado e incluso se denunció la sobreventa de boletas en muchos teatros, por lo que se presentaba una situación de aglomeración del público.

El relato sobre la experiencia cotidiana de ir al cine concluyó con Duperly recordando las películas que su padre produjo en conjunto con la empresa colombiana *Ducrane Films*. Es particular el recuerdo que el entrevistado tiene de las películas que iba a ver en cine, las estadounidenses o las mexicanas, en contraste con las colombianas que producía Oswaldo Duperly, su padre:

“(.. .) El plan de fin de semana era ir a matiné, a las tres de la tarde, costaba veinte centavos entrar al cine. Por la mañana daban hasta tres películas, ya por la tarde, a las tres de la tarde ya no daban sino dos películas, matiné doble. Ya después había el de las seis de la tarde que era si acaso una película, no más, pero sí, el ir al cine... al teatro Aladino, que quedaba en la sesenta y dos con trece. (...) Iba... uno sólo, con la novia no lo dejaban ir, tenía que salir uno con otra pareja, que la mamá de la novia no lo dejaba salir a uno sólo. Entonces uno iba con dos o tres parejas, íbamos a cine, y después íbamos a tomarnos alguna cosa, íbamos al “Tout va bien”, a comer empanadas después del cine... y ese era el programa, ¡fin de semana sin cine, no era fin de semana! Era como algo muy... muy de la época, y me acuerdo que la gente mayor, Mamá y Papá, también iban mucho a cine, especialmente si había una buena película. A Mamá le gustaban mucho las películas musicales, y como la cosa del cine la llevábamos en las venas con lo de Papá y la *Ducrane films*... (Pausa para recordar)(.. .)” (E. Duperly, comunicación personal, 5 de agosto de 2011)

No sólo se iba al teatro para ver las últimas películas que traían desde países como México, Estados Unidos o Europa, también estaban las películas colombianas, las cuales Duperly sólo menciona como parte del pasado empresarial de su padre.⁹

⁹ Si bien las producciones nacionales sufrieron mucho a principios de siglo, dado lo costoso de la empresa, industrias reconocidas integraron a la oferta cinematográfica algunas películas de renombre. Toda la oferta cinematográfica que incluye el cine nacional, merece un espacio aparte para en un estudio más profundo. Para tener en cuenta para otros posibles trabajos en el campo, sería interesante tomar al cine colombiano como punto de partida para un estudio de consumo. ¿Por qué tuvo tantos problemas esta industria nacional? ¿Porque el público bogotano no respondió como en otros países latinoamericanos ante las películas estadounidenses? ¿cuál fue la postura que la prensa de la época ofreció con respecto a las películas nacionales? Son preguntas, entre algunas otras, que merecen especial atención.

En el último aparte Duperly exclama “¡fin de semana sin cine, no era fin de semana!”, afirmación que permite apreciar a este producto de entretenimiento, como uno muy importante en la cotidianidad, no sólo de Ernesto, sino también de Lucila. Los dos en algún momento de sus testimonios dan a entender que el pasatiempo principal, dada la escasa oferta en productos de entretenimiento, era el cine. En estos puntos en concreto es donde encuentro valiosos los testimonios tanto de Ernesto Duperly como de Lucila de Brigard. Ambos representan un sector bogotano acomodado muy particular, que incluyó entre una de las opciones más importantes para su tiempo libre, la actividad de ir al cine. Se convirtieron en grandes consumidores de este producto, y con estos testimonios podemos llegar a la conclusión de que no eran los únicos que optaban por la opción norteamericana dentro de los teatros.

El cine de Hollywood fue un importante producto de consumo para la época en Bogotá, y a partir de él se construyeron interesantes dinámicas de cotidianidad que sólo estamos empezando a observar a través de dos testimonios. Que sean dos impide construir un argumento que ilustre cómo funcionaba de manera generalizada esta cotidianidad, pero los testimonios son útiles en la medida en que describen una memoria construida en torno a esta actividad. Son relatos que ilustran la familiaridad con este tipo de cine: no era un consumo esporádico sino uno frecuente.

La Cartelera de cine, indicio de consumo.

Hoy en día nadie duda de que el consumo efectivo del cine en el mundo sea una realidad. Una gran prueba de ello, aparte de la publicidad y toda la industria creada en torno al consumo de películas, son la presencia en periódicos, revistas e Internet, de la llamada cartelera de cine. En los países y ciudades, donde hay disponibilidad de teatros y las circunstancias locales lo permiten, existen anuncios de horarios donde se exhiben las películas que los teatros ofrecen y renuevan constantemente. En la Bogotá de las décadas del treinta y cuarenta hay presencia de cartelera, lo que evidencia lo que ya hemos afirmado: había un consumo de cine, no sólo de cine en general, sino del que me incumbe en esta ocasión: el cine estadounidense comercial.

Quiero hacer constancia de que la aparición de la cartelera de cine en los periódicos en Bogotá, evidencia que existió un consumo constante durante el lapso de tiempo de 1929 a 1946. Fue un consumo amplio, tan amplio, que estaba diversificado en variedad de locales, precios y oferta de productos. Para presentar estos datos

ordenadamente, elaboré una tabla de seguimiento donde incorporé los datos de cartelera de películas para toda Bogotá desde 1929 hasta 1946. En esta tabla se pueden hallar datos como el nombre de la publicación periódica donde encontré la información de cartelera, la fecha de su publicación, el nombre del teatro donde se ofrecía la película, el nombre de la película y su respectivo origen, la función o localidad ofrecida y, por último, el precio de la entrada para cada función. Con esta tabla, que constituye el Anexo 1, quiero observar la proporción de películas estadounidenses, con respecto a otras de diferente origen. También me interesa apreciar cuál fue el precio que cada teatro manejaba para las películas que ofrecían, teniendo en cuenta su origen y función promocionada. No quiero tampoco descartar la presencia del conjunto de teatros que se inauguraron durante 1925 hasta 1946 y que entraron a hacer parte del sector que ofrecía espectáculos durante esta época. Cada teatro promocionaba sus películas con precios específicos. La existencia de la cartelera que producían a través de todo estos años puede ayudar a comprender el éxito de la empresa cinematográfica en Bogotá. (Contraloría General de la República, 1951)

Ahora, no estoy afirmando que solamente con la observación de la cartelera se puede sustentar un consumo de un producto, puesto que éste se constituyó como publicidad. Además, nada garantizó que el público fuera a cine, sólo porque existió una oferta de cine presente en la cartelera que se publicaba todas las semanas en el periódico. La aparición constante de la cartelera de cine en el periodo de tiempo analizado, permite pensar que el consumo de cine en Bogotá era también constante, sin embargo, hay que tener muy en cuenta que la cartelera de cine también fue una estrategia de publicidad, que puede no ser tan fiel a los patrones de consumo de la época. Ahora, hay que aclarar que si existió la oferta, se demuestra que hubo una demanda. Sin la demanda, la oferta hubiera podido existir; esto es especialmente cierto si se tiene en cuenta la información presente en la cartelera de las publicaciones periódicas de la época (Anexo I) y que se constituyó como una oferta amplia y de larga duración, dadas las casi dos décadas a las que se les hace seguimiento. Además de los testimonios orales que nos hablan de un consumo de cine efectivo.

Lo que quiero establecer con el seguimiento de la cartelera en los periódicos, es que existió un mercado de espectáculos. Los teatros y las empresas de cine de la época tenían, para la disposición del público, una lista de películas que ofertaban a través de la cartelera. En función de hacer un estudio que de alguna manera diera cuenta de las prácticas relativas al consumo de cine estadounidense comercial, hice un seguimiento

desde la prensa periódica escrita que fue producida en Bogotá durante el periodo mencionado. A través de la información encontrada en la cartelera de cine diaria, me fue posible identificar qué películas fueron consumidas durante estas dos décadas. También fue posible encontrar información relativa a qué salas de cine, específicamente, estaban promocionando qué películas. El precio de la boleta de taquilla también es un dato que las carteleras muestran, clasificando la mayoría de precios, según la localidad dentro del teatro de cine. También influyó, para los precios encontrados, la función a la cual se asistió. No era lo mismo entrar a la función de matinal, la más barata del día, que ir a las de vespertina y noche, constituidas como de precio completo en el teatro. La diferencia en los precios a través del tiempo muestra cómo se desempeñó el consumo de un producto como el cine en Bogotá. En este orden, para observar este tipo de fenómenos en el consumo, es necesario referirse al Anexo I.

Por ejemplo, se puede ver en la tabla que en algunas ocasiones, los teatros establecían promociones. Se le asignaron precios más baratos a los “días populares”; para algunos teatros eran los viernes y para otros los lunes. Algunas veces los teatros organizaban promociones donde se proyectaban películas románticas, y ofrecían funciones donde se establecía un precio especial más económico para las damas. Esta diferenciación y promoción enfocada, quizás buscaba atraer parejas, pero no necesariamente indicaba que las mujeres fueran las que más consumían. También es curioso que, para las mujeres, se diseñó una función donde las películas proyectadas eran las románticas. No obstante, esto no es una regla para el período. Muchas veces simplemente se estableció un día para que las mujeres pagaran menos, sin que se hiciera especial énfasis en el tipo de película asignada a la función.

Las promociones eran frecuentes y es fácil ver cómo existían precios preferenciales para ciertos días y, dentro de ciertas funciones, con localidades especiales. Es el caso de la localidad luneta, ubicada de una manera preferencial en el teatro. Galería, era otra ubicación, más alejada de la pantalla, a la cual se le asignó un menor precio.

En muchos de estos teatros, el “día popular” presentó la oportunidad de ofrecer películas de origen mexicano o argentino. No obstante, esta asignación no fue obligatoria. Muchas veces los teatros con funciones populares proyectaron películas estadounidenses y las promocionaban bajo la etiqueta del día popular. Sin embargo, es notorio que son mayoría las veces en que el día popular fue promocionado con una película mexicana o de origen latinoamericano. Este fenómeno sucedió con mayor

frecuencia en el último lapso del periodo estudiado, cuando las películas mexicanas empezaron a tener una mayor acogida.

Durante la década del treinta, se observó que no son tantas las películas mexicanas o latinoamericanas proyectadas en los teatros bogotanos. El claro monopolio estuvo a cargo de la industria de Hollywood. Sin embargo, podemos ver unas cuantas excepciones a la regla en la tabla donde se recoge esta revisión de cartelera para los veinte años tenidos en cuenta (Ver Anexo No. 1).

El que fuera frecuente que en el llamado "día popular" se exhibieran películas latinoamericanas habla de la segmentación social que se generaba en torno al tipo de cine estadounidense y el latinoamericano. Se podría presumir que las estadounidenses no son para consumo "popular" sino más para un consumo elitista, pero con sólo dos testimonios no se puede llegar a conclusiones que generalicen este hecho.

Al mismo tiempo, en la tabla se puede observar que para la década del cuarenta, el mercado de películas mexicanas y latinoamericanas (como por ejemplo las argentinas) se volvió más amplio y muchos de estos productos entraron a competir con el claro poderío de la oferta estadounidense. Según Alberto Flórez Malagón, el cine mexicano como producto cultural de consumo tuvo una importante apertura de mercado durante los años de 1940 a 1970. Se creó desde su país natal, México, como un producto de consumo donde se imaginaban aspectos de la cultura mexicana: el charro mexicano, el corrido, el mariachi, los estereotipos de vestimenta, entre muchos otros, eran los elementos que traían estas películas y que se crearon como películas "populares", destinadas para un público que se identificó con estos elementos mencionados (Flórez-Malagón, 2010, pág. 1896). En Colombia estos imaginarios culturales tuvieron amplio éxito, en contraposición con lo que consumían las élites en cultura y entretenimiento. Por el contrario, productos traídos desde Europa y Norteamérica ensalzaron el modelo de "ciudadano decente", que debía establecer un evidente contraste con lo que no era "civilizado" sino "bárbaro" y poco refinado (Flórez-Malagón, 2010, pág. 1896). Podemos ver entonces que, según la tabla, la oferta norteamericana se mantuvo, ya que se observa una mayoría de películas de Hollywood con respecto a películas de otros orígenes.

Es importante aclarar lo siguiente: durante el periodo inicial de 1925 a 1946, durante los primeros cinco años (1925-1929), no fue posible encontrar datos detallados que se presentaran como cartelera de cine en la prensa periódica bogotana. Sin embargo sí existen algunas pistas que la sustentan. Por este motivo, empecé a tener en cuenta la

cartelera a partir de 1929, cuando en *El Tiempo* apareció una sección llamada *Espectáculos*. En ella es posible encontrar una lista de programación para películas, más no se mencionan precios para las funciones que ya se estaban proyectando en los teatros de la ciudad. Por esto, es desde 1930 en adelante, cuando es realmente posible encontrar información de cartelera para todos los años hasta 1946.

Esta escasez de información para el principio del periodo puede indicar que durante estos cinco años iniciales, la industria de cine no se había consolidado todavía lo suficiente como para organizarse mediante la cartelera de cine, es decir, mediante la síntesis de un producto publicitario concreto. Más allá de esta afirmación, el suponer que durante estos cinco años no hubo consumo de cine, es ir muy lejos. El cine llegó a Bogotá en 1897 y durante los primeros veinte años del siglo XX varias empresas se dedicaron a perfeccionar la tecnología del cinematógrafo. De hecho, Rito Alberto Torres relata que en 1929 ocurrió el estreno de la primera película parlante extranjera en Bogotá. En el mismo año se estrenó también la tecnología “made in Colombia” para la reproducción del sonido con el “crono foto-fono” (Torres, 2012). Gracias a estos avances en tecnología, es posible establecer un mercado de teatros con la capacidad de proyectar películas. La totalidad de los teatros bogotanos se sumaron a las ofertas de entretenimiento en 1930 y esto se puede percibir en la aparición de la cartelera de cine en la prensa escrita que se publicaba en las publicaciones periódicas existentes para Bogotá.

De 1925 a 1930, se proyectaron películas silentes mediante la tecnología del cinematógrafo. No obstante, no fue posible encontrar constancia de proyecciones de películas, ni consumo evidente por parte del público bogotano. Al mismo tiempo, sí existe constancia de los esfuerzos realizados para establecer un mercado de entretenimiento con cine durante la época. Entre otras actividades se inauguraron teatros, algunos empresarios presentaron funciones de películas silentes, e incluso, se publicaron revistas y periódicos dedicados específicamente al espectáculo del cine (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012).

Teatros en Bogotá y espectadores en el Cinematógrafo

La apertura de teatros de cine comercial en los barrios de Bogotá fue constante desde 1930. La historiadora Juliana Fúquene, hace un estudio donde se interesa por los

cambios urbanos que en el tiempo tuvo Bogotá y cómo ciertas dinámicas se vieron ligadas con la aparición de teatros de cine en la ciudad. Para desarrollar el tema, le hace seguimiento a algunos teatros en Bogotá y llega a la conclusión de que durante el periodo 1930-1949, se abrieron para el público una cantidad significativa de teatros. Fúquene hace seguimiento de esta creciente apertura de teatros y los clasifica según su localidad (Fúquene, 2000).

Apertura salas de cine por localidad en Bogotá

No. Localidad	Localidad en Bogotá	Década	Total Apertura de salas
1	Usaquén		0
2	Chapinero	1930-1939	1
		1940-1949	5
3 y 17	Santa Fe y La Candelaria	1930-1939	18
		1940-1949	26
4	San Cristóbal		0
5	Usme		0
6	Tunjuelito	1930-1939	1
7	Bosa		0
8	Kennedy		0
9	Fontibón	1940-1949	1
10	Engativá		0
11	Suba		0
12	Barrios Unidos	1940-1949	5
13	Teusaquillo	1930-1939	1
		1940-1949	2
14	Mártires	1930-1939	1
		1940-1949	11
15	Antonio Nariño	1940-1949	1
16	Puente Aranda		0
18	Rafael Uribe	1940-1949	2
19	Ciudad Bolívar		0
20	Sumpaz	1940-1949	1

Tabla elaborada a partir de datos en: Fúquene, 2000, págs. 142-143

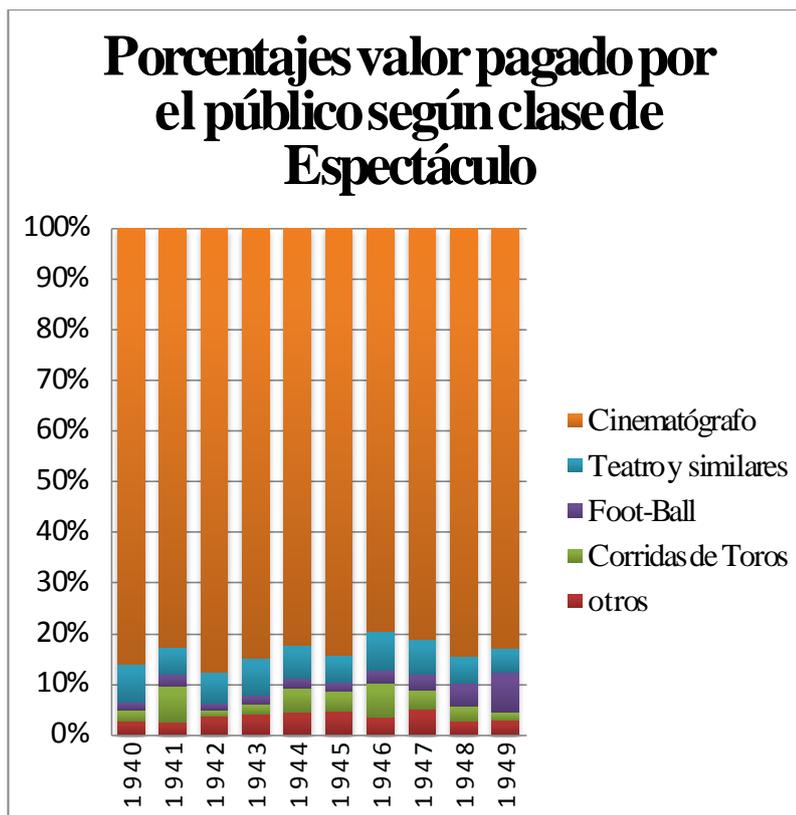
Teniendo en cuenta estos dos periodos para los cuales nos proporciona información Fúquene, es claro que la década del cuarenta contó con más apertura de teatros que la década del treinta: el total de salas entre 1930 y 1939 es de veintidós, y entre 1940-1949 es de cincuenta y cuatro. También es notorio que la localidad en Bogotá en que más teatros se señalan es Santa Fe y La Candelaria. En pocas palabras, la tabla anterior nos ayuda a comprender que durante el periodo de estudio, a partir de 1930, empezó un proceso donde fue notoriamente creciente la apertura de teatros de cine en una gran cantidad de localidades de Bogotá. Parece ir en aumento, y para el final

de la década del cuarenta, muestra haber doblado la cifra encontrada para la década del treinta, por lo menos en los sectores de Santa Fe y La Candelaria. La ubicación de los teatros en Bogotá se puede observar en el Anexo II.

Por otro lado, la presencia progresiva y creciente de los teatros de cine, más la publicidad y cartelera encontradas en las publicaciones periódicas escritas, son parte de los indicios para sustentar la idea de que en Bogotá, durante este periodo, tuvo lugar un consumo creciente de cine comercial. Concretamente, a través del Anexo I, se puede ver la gran cantidad de películas provenientes de Hollywood que se referenciaron en la cartelera.

Como actividad de entretenimiento, el cine parece tener amplia acogida. Teniendo en cuenta la información obtenida a través del seguimiento de la cartelera (Anexo 1), podemos establecer que el cine estadounidense comercial presentó durante el periodo, la mayor oferta. Las películas que venían de Hollywood eran una mayoría, frente al cine comercial mexicano, latinoamericano y europeo. Existen incluso cifras que evidenciaron el gasto por parte del público bogotano en espectáculos como el cinematógrafo. Para el periodo 1940-1949, a diferencia de otros tipos de espectáculos en el país, el cinematógrafo presentó el porcentaje más alto. En total hubo un gasto mayor por parte del público en Bogotá con respecto al valor pagado por los espectáculos en existencia para la época. Esto lo podemos ver en un boletín de estadística elaborado por la Contraloría General de la República para el periodo mencionado.

En la siguiente tabla se observa qué tan importante fue el cinematógrafo para la época, en comparación con otro tipo de espectáculos. Las corridas de toros, el “football”, el teatro y similares tuvieron un porcentaje minúsculo, en comparación con el 86% con el que contaba el cinematógrafo. La tabla nos muestra claramente cómo durante el lapso final de mi periodo de estudio, el cinematógrafo se constituyó como el principal espectáculo en Colombia.

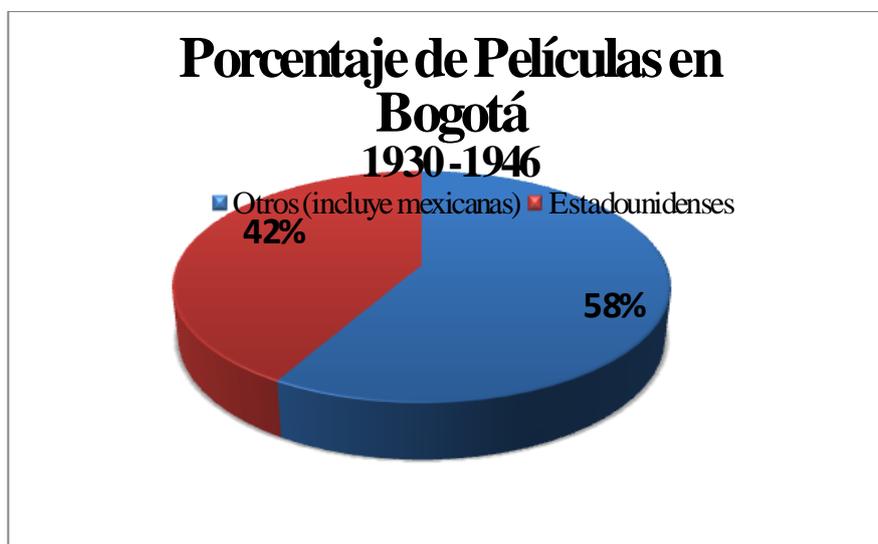


Gráfica 2: Porcentajes valor pagado por el público según clase de Espectáculo

Fuente: (Contraloría General de la República, 1951, pág. 6)

También, es diciente que dentro del rubro de espectáculos públicos, el valor pagado por las personas, en cuanto a entradas al cinematógrafo, durante 1942 a 1949 en Cundinamarca (se tiene sólo la información para el departamento más no sólo para Bogotá) fuera el siguiente: en 1942 fue de \$1675 (en miles de pesos), en 1943 de \$2550, en 1944 de \$2427, en 1945 fue de \$4673 y en 1946 fue de \$4463 (Contraloría General de la República, 1951, pág. 7). Cada una de estas cifras representa el valor, pagado en entradas al cinematógrafo, más alto en todo el país. Para Cundinamarca, durante este lapso de tiempo, el público pagó un mayor número de entradas al cine, en comparación con el resto del país, durante cada uno de los cinco años mencionados. Las cifras son dicientes porque dan cuenta del alza, a través del tiempo, del gasto que los bogotanos dirigieron al consumo de un boleto para entrar al cinematógrafo. La tabla y las cifras permiten ver que en Bogotá, incluso en Cundinamarca, el espectáculo del cine contó cada vez con más espectadores y al mismo tiempo, cada vez se gastó más en este producto de entretenimiento que parecía aumentar su popularidad a medida que pasaba el tiempo.

Para el mismo periodo, también es importante el número de espectadores que asistieron al cinematógrafo. Para Cundinamarca, en 1942 fueron 5360 personas, en 1943 fueron 5855, en 1944 fueron 7455 personas, para 1945 fueron 8791 personas, y para 1946 fueron 8411 personas (Contraloría General de la República, 1951, pág. 7). Estas cifras permiten apreciar que el espectáculo del cine, contó con un gran número de espectadores. En el Anexo 1, es posible apreciar la fluctuación de precios de acuerdo al teatro y al tipo de película que se proyectó entre 1930 y 1946. Este Anexo también muestra cómo el espectáculo del cine fue haciéndose cada vez más popular, hecho evidente en la cantidad de salas de cine que fueron apareciendo en Bogotá para anunciar cartelera y el precio de taquilla que también aumentó a través del tiempo.



Gráfica 3: Porcentaje de Películas en Bogotá 1930 -1946.

Creada a partir del Anexo I

Se puede apreciar que de esta taquilla recaudada para la totalidad de este espectáculo público, el 42% perteneció a la taquilla pagada por las películas de Hollywood. Esto es evidente en la gran lista de películas estadounidenses en cartelera. También, teniendo en cuenta que las cifras nos demuestran que era un espectáculo concurrido, y comparando con los datos que nos proporciona la cartelera para cada año, el cine de industria estadounidense contó con gran demanda en Bogotá. Dentro de la viñeta *Otros*, de la anterior gráfica, se incluyen todas las películas encontradas en cartelera que no eran estadounidenses. Una gran mayoría llegó desde México, las demás eran producidas en Argentina o Chile, y algunas otras desde Europa. (Ver Anexo I)

Se puede concluir que durante el periodo estudiado, el cine estadounidense comercial fue en efecto, consumido por una gran cantidad de público bogotano. Durante este primer capítulo traté de explicar que el consumo de cine fue importante entre los bogotanos de la época, y que éste fue la forma de entretenimiento pago más popular en Bogotá, teniendo en cuenta que no hubo muchas otras opciones entre las cuales escoger. El cine no sólo entró al país como un importante producto de consumo, sino que también constituyó una de las pocas entretenencias para las personas durante este tiempo.

Es interesante ver, por otro lado, si fue un consumo que generó algún tipo de respuesta o apropiación por parte del público. En los capítulos II y III veremos cómo el cine de Hollywood produjo diferentes reacciones en el público bogotano, generando tensiones que se complementan. Lo interesante será observar porqué se constituyeron como tensiones y cómo estas se desarrollaron a la par de fenómenos como el de la modernización.

Capítulo II: Tensiones entre “liberales laicos” y “católicos intransigentes”.

Durante la década de los años veinte, tuvieron lugar transformaciones en la sociedad colombiana. El proceso de modernización modificó el panorama político y social, circunstancia que le dio un claro dinamismo a las ciudades. Permitió el desarrollo de las vías de comunicación y le dio cabida a nuevas generaciones de intelectuales. Fueron muchos los debates que empezaron a tener un lugar dentro de este ambiente intelectual: el papel de la mujer, los fines de la educación, el lugar de la Iglesia católica y lo que en las publicaciones de la época se pudo encontrar como la cuestión social (Arias Trujillo, 2011, pág. 54).

El desarrollo industrial y comercial, junto con el auge urbano, dieron lugar al crecimiento de una clase media incipiente y posteriormente permitieron una mayor movilidad social, sin dejar de lado la preeminencia de las élites tradicionales. La generación posterior al Centenario (celebrado en 1910) fue la principal beneficiaria de nuevos espacios que se estaban abriendo en educación, sobre todo porque muchos de ellos pudieron asistir a la universidad (Arias Trujillo, 2011, pág. 54).

Es durante la década del veinte y posteriormente en la del treinta, que se empezó a vislumbrar una comunidad estudiantil que sería reconocida por participar en debates nacionales. Las diversas agrupaciones de jóvenes se reunían en cafés y en

sociedades literarias para discutir sobre temas varios incluyendo la literatura, las luchas generacionales, la vida política, etc. Incluso se llevaron a cabo reuniones y asambleas de “juventudes” conservadoras, republicanas y liberales donde se discutían estos temas desde las diferentes perspectivas políticas (Arias Trujillo, 2007, págs. 53-56).

Es justo en este contexto intelectual de los años veinte que surgieron publicaciones periódicas como la *Revista Universidad* y el *Diario Popular*. El cinematógrafo y en general el tema de las películas provenientes de Hollywood, encontraron un lugar especial entre los tópicos debatidos. La *Revista Universidad* por ejemplo, estableció una sección especial para hablar sobre el tema, llamada *Cinematógrafo*, encargada al especialista en cine José Roldán Castello¹⁰.

En este segundo capítulo mi intención es mostrar cómo la presencia del cine entre la población bogotana causó tensiones en los debates entre intelectuales, que tenían lugar desde la década del veinte, hasta la década del cuarenta. Se incluyen a los sectores más conservadores, conformados por la congregación católica bogotana y también intelectual; así como sectores liberales, que estaban conformados por grandes personajes de la intelectualidad colombiana y por católicos.

En este capítulo, mi preocupación se centra en dos sectores muy específicos de la sociedad bogotana. Para ayudarme a definirlos y entenderlos de una mejor manera quiero retomar la diferenciación que Ricardo Arias hace en su trabajo *El episcopado Colombiano: intransigencia y laicidad 1850-2000*. En éste, Arias hace un seguimiento del enfrentamiento entre dos cosmovisiones contrastantes que él bautiza como “catolicismo integral e intransigente” y “laicidad liberal”, desde sus inicios, a mediados del siglo XIX, hasta la actualidad. Me interesa en específico la división que Arias realiza de dos sectores de la sociedad, durante las décadas del veinte al cuarenta. Para mí es importante entender las reacciones elaboradas frente al cine de Hollywood y mi investigación me llevó a identificar dos formas de reacción que corresponden con las dos cosmovisiones descritas por Arias en su trabajo.

En primer lugar, está el “catolicismo integral e intransigente”, el cual adopta una visión integral, que determina todas las actividades del hombre, de la sociedad y del devenir histórico. Es una concepción globalizante que no entiende separación posible

¹⁰ La historia de José Roldán Castello está marcada por el papel que durante esta época cumplió como crítico de cine. Roldán Castello no sólo colabora con la sección de cine de la *Revista Universidad*, también colabora con el tema de cine para la sección cinematográfica del periódico *Heraldo Cineco* para su edición en Bogotá. Es conocido posteriormente por su labor como escritor, con publicaciones como *5 cuentos* publicado en 1975 y en 1944 colabora con la publicación de *Lección de amor: comedia en cuatro actos* entre otros trabajos en literatura.

entre el creyente católico y el hombre social. Defiende la idea de que no haya separación posible entre las instituciones estatales y la religión y, aboga por una sociedad cristiana definida por la férrea enseñanza y conducción de la Iglesia Católica. Intransigente se le llama, porque no se transa con el “error”, no reconoce la posible verdad en otras religiones ni creencias (Arias Trujillo, 2003, pág. 17).

El gran enemigo del “catolicismo integral intransigente” es el mundo laico o secular, que el liberalismo quiere poner en marcha. Arias en su trabajo se propone observar cómo este modelo de “catolicismo integral e intransigente” se aplica al caso de la jerarquía eclesiástica colombiana. El mundo laico-liberal es descrito por Arias como inspirado por valores de la Ilustración. Pretende encausar al país por los senderos de la modernidad y el progreso. Según Arias, el liberalismo empezó a caracterizarse de esta manera desde mitad de siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. La laicidad se empezó a erigir como la alternativa liberal al proyecto defendido por el catolicismo integral (Arias Trujillo, pág. 18). Para los católicos intransigentes, esta modernidad se percibió como fruto del liberalismo y debió ser combatida a toda costa: se debió contrarrestar los intentos de aquellos que pretendían construir “un mundo indiferente a Dios” (Arias Trujillo, 2003, pág. 17).

Según Arias, es durante las décadas del veinte, treinta y cuarenta, bajo el efecto de ciertas transformaciones en la sociedad, que se avizoraron rasgos propios a la modernidad y a la secularización, e incluso, algunos sectores como el liberal intentaron cuestionar el influjo de la Iglesia en la sociedad. Se retomaron las banderas de la laicidad bajo el gobierno de López Pumarejo, defensor del liberalismo secular (Arias Trujillo, 2003, pág. 22). Es bajo este contexto que podemos enmarcar a los sectores que me interesan en este capítulo, a aquellos que se inscribieron dentro de una corriente de pensamiento liberal y secular, abanderada comúnmente por intelectuales como Luis López de Mesa y demás personajes pertenecientes al círculo que publicaba sus ideas en revistas y periódicos como *Universidad*.

También están todos aquellos que, si bien se pueden clasificar o no como intelectuales, pertenecían a una corriente de pensamiento que bien podría adaptarse al modelo de Arias llamado “catolicismo integral e intransigente”. No era necesario no ser católico para ser intelectual, podrían perfectamente existir intelectuales conservadores como liberales. La diferenciación que realiza Arias ayuda a comprender entonces cómo pensaban unos y otros. En este capítulo usaré entonces los términos, inspirados en Arias, de “liberales laicos” y “católicos intransigentes” para referirme a las dos

cosmovisiones también encontradas en mis fuentes. Estas dos facciones de pensamiento expresaron percepciones muy claras con respecto a lo que era el cine, y más concretamente, el valor que éste tuvo para la sociedad en la cual se introdujo esta tecnología.

Intentaré mostrar cómo el cine de Hollywood fue entendido por la población bogotana, en concreto por los sectores “liberales laicos” y por los “católicos intransigentes”. Éstos últimos fueron personas que a través de publicaciones periódicas escritas, decidieron proyectar una voz que los representara ante el resto de las personas en Bogotá. Estas personas entendieron el cine estadounidense como un producto dañino y quisieron difundirlo en las revistas y periódicos que crearon y distribuyeron durante las décadas del veinte al cuarenta.

Algunos liberales laicos también generaron publicaciones escritas donde discutieron el papel y utilidad del cine en la sociedad colombiana. No todos los grupos de liberales laicos estaban influenciados por las mismas opiniones. Los que se describen en este capítulo, presentaron una clara opinión con respecto al papel del cine. Algunos apoyaban la idea de un cine educativo, pero veían en el cine de Hollywood un latente peligro para la sociedad dado su temática banal. Son ellos, los que escribieron en *Revista Universidad* y en el *Diario Popular*, los que se harán presentes en este capítulo, teniendo en cuenta que hicieron parte de una porción del grupo de intelectuales que por esta época interactuó en debates políticos, económicos y sociales.

El propósito de este capítulo es mostrar cómo las películas de Hollywood, cuando fueron pensadas como una amenaza para el público bogotano o como una herramienta para empezar a pensar a la ciudad como moderna, generaron tensiones que contrastaron entre sí, pero que al mismo tiempo se complementaron. Se produjo un relato donde el cine fue visto como un artefacto de modernidad que fue apropiado e interpretado de diferentes maneras. Las personas fueron al cine y crearon opiniones basadas en lo que creían era el efecto que éste tenía en la sociedad. Como lo menciona Michel de Certeau, crearon algo, a partir de lo que vieron en la pantalla, y las tensiones entre las diferentes opiniones entre los sectores “liberales laicos” y “católicos intransigentes” son la prueba de ello (De Certeau, 2007, pág. 37).

Cine desde los “liberales laicos”: Revista Universidad y sección el *Cinematógrafo*

La *Revista Universidad* surgió en medio de este periodo en que la comunidad estudiantil empezó a preocuparse por la situación política nacional. Germán Arciniegas, estudiante de derecho, militante en las filas del republicanismo político, estaba interesado por crear un medio donde se divulgaran todos estos debates que preocupaban a las juventudes intelectuales de la época. En 1917 Arciniegas fundó una publicación inicial llamada *Voz de la Juventud* pero fue en febrero de 1921 cuando apareció el primer número de *Universidad*. Enmarcada en el contexto de los debates literarios y políticos de los que participaba activamente, la revista promovió un dinamismo ya presente en el movimiento estudiantil como colectividad. En *Universidad* participaron representantes de las nuevas generaciones, algunos periodistas, escritores y políticos: Carlos Lleras, León de Greiff, Jorge Zalamea, Luis López de Mesa y Baldomero Sanín Cano, los dos últimos, importantes nombres que tendré en cuenta más adelante (Arias Trujillo, 2007, págs. 57-58).

En primera instancia, el cine de Hollywood fue visto como un producto esencialmente comercial, que partía de una industria a la cual muchos pensaban, le importaba sólo la taquilla. En algunas de las fuentes revisadas, como las de *Diario Popular* y la *Revista Universidad*, utilizadas para esta sección, una de las ideas generales que imperó con respecto a la esencia básica del cine estadounidense, fue su funcionalidad económica. La industria de Hollywood fue una empresa económica que fue establecida como un negocio y en respuesta a eso mismo, produjo y comercializó sus películas. Más adelante hablaré más a fondo sobre esta idea encontrada en fuentes, que asocia a las películas de Hollywood, con una idea de ganancia y productividad. De hecho, algunos de los intelectuales laicos que menciono en este trabajo expresaron una opinión similar a esta.

Todo lo que representaba Hollywood era considerado superficial y resultado de una fórmula probada para obtener éxito entre las masas. En la publicación *Diario popular*¹¹ se encontró una repetitiva tendencia a contraponer el cine estadounidense con el cine ruso, estableciendo para el primero una percepción negativa y para el segundo una positiva. El público que defendía el cine que llegaba desde la Rusia

¹¹El *Diario Popular* se adscribía muy claramente a un sector político-social de izquierda. Durante esta época, algunos de los trabajadores en Bogotá estuvieron agrupados en el *Partido Socialista Revolucionario*. La publicación periódica que representaba a este conglomerado político y social era el *Diario Popular*, el cual era conocido por apoyar la gestión presidencial y defender los preceptos de la democracia, no obstante se erigía en contra de las fuerzas fascistas del conservadurismo nacional (Velázquez Toro, 1995, pág. 212).

posrevolucionaria, veía en Hollywood la antítesis del cine como arte. En 1942 el profesor de la Universidad Nacional de tendencia socialista Antonio García¹² defendió al cine ruso con respecto al cine norteamericano. Hablando sobre la película *En Rusia cantan*, escribía:

Contrasta violentamente esta nueva visión de Rusia con la deformada y aristócrata que aparece en las películas norteamericanas y europeas, espejo de la Rusia pre-soviética. En cuanto a los artistas populares, sorprende su sinceridad, simplicidad y sensibilidad sin resabios teatrales y fotogénico, cualidades desconocidas en el cine adocenado de Hollywood (sic) (García, 1942, pág. 37).

Para García, las películas de Hollywood carecían de sinceridad, simplicidad y sensibilidad y, más concretamente, era un tipo de cine masivo, de carácter vulgar y corriente. También es significativo que el tipo de cine con el que se contrastó fue el ruso. Significativo porque el cine ruso y el cine norteamericano para esta época estaban inmersos en un contexto enmarcado por una situación política particular, la Segunda Guerra Mundial. Unión Soviética y Estados Unidos representaban ideas contrastantes ampliamente reconocidas. Lo mismo sucedió con el cine. En la mayoría de publicaciones donde se aludió al cine ruso, se le adscribió la función de ser un arte para el pueblo y del pueblo. Por otro lado, al cine de Hollywood se le asignó un valor capitalista que funcionó en la medida en que obtuvo beneficios económicos. Puede que tanto el cine ruso como el cine norteamericano no tuvieran nada que ver con las funciones que se les asignaron, pero eso era lo que representaban y así eran retratados en la prensa que las reseñó por esta época. El *Diario Popular* y la *Revista Universidad* son las publicaciones que más claramente presentan esta dinámica.

Para este mismo año, el *Diario Popular* publicó un artículo donde se defendió la idea de que el cine que llegó de Hollywood debía replantear su creciente interés por la taquilla, además de buscar una identidad propia que lo estableciera como arte. Una vez más el punto de comparación fue el cine ruso, el cual para el autor parece haber sido el ejemplo ideal del arte llevado al cinematógrafo:

Podéis recordar a algún film de olywood (sic) aún entre los mejores y más sinceros que nos diera un héroe estadounidense memorable? (...) Hollywood no ha creado héroes así. [se pone

¹² Antonio García Nossa fue un economista, historiador, escritor y político, conocido por su auto-suscripción a una tendencia socialista. Fue profesor de la Universidad Nacional durante la década del cuarenta pero después de 1950 fue destituido por el gobierno conservador de su cargo como profesor, no obstante, se integró posteriormente al Instituto Indigenista Interamericano. En 1951 fundó el Movimiento Socialista Colombiano y fue director del periódico *El Popular* (Sabogal Tamayo, 2004).

de ejemplo a Don Quijote, Hamlet, Ulises y a Jean Valjean] Empero., (sic) ¡qué héroes existen en el pueblo estadounidense! Un arte democrático debe buscarlos, debe darles conciencia de la nación o fracasa en su única función digna. (...) No hay fe ni maravilla en la película; [hablando del “Sargento York”, película norteamericana] fue confeccionada para amenidad y dinero, no con el propósito de inspirar al país en una gran crisis. (...) La cinematografía pertenece por entera al pueblo soviético y no a un grupo de banqueros (...) el pueblo estadounidense no se conoce todavía así (sic) mismo (...) (Lo que todavía no ha hecho Hollywood, 1942, págs. 3-5).

Se habló del cine como un arte democrático y se le atribuyó la función indispensable de generar conciencia de nación. Para el *Diario Popular*, el cine norteamericano no cumplió con estas expectativas al fracasar con lo que se enunció como su única función digna. No sólo las películas de Hollywood fracasaron en sus cualidades estéticas, como afirmaba Antonio García, sino que tampoco lograron cumplir con la gran función que se le asignó al cine de la época: representar identidades propias de nación. Entendido desde una tendencia de izquierda, nacionalista y anti americana, el *Diario Popular* esgrimió su posición principal en contra del cine de Hollywood, asociándolo a una idea de producto comercial extranjero y no al de un tipo de arte.

Ahora, es posible encontrar una posición similar en la *Revista Universidad*. Para 1928, la sección *Cinematógrafo*, que José Roldán Castello llevaba y enfocaba en torno al cine, presentó su sección de cartas de los lectores. En ella se esgrimió una clara preocupación por lo que se enunció como la “yanquilización” de algunas estrellas del cine por fuera de la esfera norteamericana (Los problemas del cinema, 1928, pág. 408).

Los problemas del cinema incurrieron específicamente en la industrialización del arte cinematográfico y este peligro recayó por entero en las películas de Hollywood. Roldán Castello, retomó el debate en su sección, al preocuparse por la industrialización del cine de Hollywood, y por cómo ésta circunstancia representó un problema para críticos del arte que defendieron un cine europeo “más culto, menos negociante”, por encima de un cine estadounidense que centró su interés en lo que Roldán Castello observó negativamente como ganancia y negocio, y no arte.

Ya no se discute si el cinematógrafo es o nó (sic) un arte. (...) Hasta se le ha llamado el “segundo arte”. Pero frente al film artístico, a la imagen, visión de belleza y expresión de vida, se yergue la película comercial anodina, vulgar, banal, semejante a una buena fotografía y nada más, fabricada para amenizar la digestión de los buenos burgueses y provocar las lagrimas de las

pollitas sensibleras. (...) De Hollywood, sobre todo, nos viene el gran peligro, -- el productor europeo es más culto, menos negociante—de Hollywood, con sus inmensos talleres, sus “estrellas” pagadas a precios fantásticos, sus batallones de comparsas—toda esa maquinaria prodigiosa que representa millones de millones de dólares. De Hollywood nos llegan esos cientos de metros de películas—necesidades sentimentales, piruetas, carreras, trompeaduras, dramones truculentos, que concluyen con el gusto tan poco refinado de los públicos, inyectándoles el veneno azulado de la cursilería. Allí está el gran peligro del cine: su industrialización. Industrialización que se extiende a los artistas que caen en manos de directores y empresarios yanquis: las estrellas son víctimas del reclame. Este es el caso de Dolores del Río, la interprete adorable de “Resurrección”, cuyo talento fragante y fresco está en vías de “yanquilizarse” (...) (Los problemas del cinema, 1928, pág. 408).

Según este texto, la “yanquilización” del cine norteamericano trajo consigo una maquinaria de millones de dólares, que funcionó como empresa y no como arte. Se contrapuso con el cine europeo, adjetivándolo como culto, en contraste con el “yanqui” el cual funcionó a partir del negocio. Según el texto, los llamados públicos tuvieron un gusto poco refinado, y sumándole el consumo de un producto como el estadounidense, corrieron el riesgo de caer más bajo aún, teniendo en cuenta el elemento de “cursilería” presente en los clásicos romances de Hollywood. La artista mencionada, fue una famosa actriz del cine mexicano de la época. Su “yanquilización” pareció preocupar de manera sobresaliente al autor del texto, ya que se le asignó cualidades que la estropearon tan pronto la actriz “cae en manos” de directores y empresarios yanquis.

Ese mismo año, se presentaron en la sección *Cinematógrafo* de la *Revista Universidad*, algunas estadísticas mundiales con respecto a la industria. Por ejemplo, la cantidad media de billetes de taquilla vendidos por semana era de cien millones de dólares. Se reportó también que para 1928, el 85% de las películas del mundo entero procedieron de los Estados Unidos, se produjeron 2500 películas, de las cuales el 98% vinieron de Hollywood¹³ (Roldan Castello, 1928, pág. 696). Estos datos permiten apreciar la gran importancia que el producto cinematográfico de Hollywood representó para los que producían el espacio de cine en *Universidad*. Por lo menos para la época, se veía como un producto de alto consumo en el mundo y de gran acogida para el público bogotano.

¹³ Los datos que se reportan en la sección de cine de *Universidad* se sacan del anuario norteamericano “Film Daily” y son éstos datos los que se presentan como verdaderos para los lectores de la revista.

Para el mes de octubre de 1928, se publicó en *Universidad* un artículo donde se sustentó que existía una crisis intelectual del “cine americano” y que sus mayores problemas eran la calidad y la cantidad en la producción de películas de Hollywood. El artículo fue también una crítica a la industria cinematográfica estadounidense. Se persistió en la idea que mencioné previamente y que encasilló al cine de Hollywood dentro de lo que el artículo llamó “la industria del make-money” (Roldán Castello, 1928, págs. 519-520).

El que hubiera existido una sección de cine que se preocupara por debatir si éste constituía un arte o no, o si el objetivo de la industria norteamericana era el de hacer productos de buena calidad, indica que fue un tema de interés para los lectores de *Universidad* y de *Diario Popular*. También muestra que discutir al respecto, representó la existencia de un público lector que estaba dispuesto a poner atención. La mera presencia de la sección sobre cine *Cinematógrafo*, indica que para los que produjeron el contenido que se publicó en la *Revista Universidad*, era importante hablarle al público bogotano sobre el tema. Para los que escribieron estos artículos, el cine norteamericano no representó un producto cuyo consumo fue de carácter positivo para el público bogotano.

Las películas de Hollywood, vistas desde la perspectiva de los intelectuales que escribieron en *Universidad* y en el *Diario Popular*, eran burdas, mediocres y se limitaban al arte técnico. Eran producciones creadas bajo el elemento superficial del *star system* norteamericano y era gracias a este factor que tenían éxito. La crítica de la época les reclamó a estas producciones que se subyugaran ante la industria y a los intereses que hicieron que las películas respondieran a una taquilla. El debate que se llevó a cabo por esta época recriminó que estas películas fueran “del gusto popular” y que dadas sus sencillas historias, no le representasen ganancia en conocimiento a este mismo público popular.

Éste fue el modo en que el cine fue visto por algunos liberales laicos, como un producto de baja calidad, que no le proporcionó educación a los sectores que gustaban de las clásicas historias de amor estadounidenses. Fue simplemente un producto para el entretenimiento de las masas, que las distrajeron pero no las educaron. No representó un tipo de consumo que fuera productivo para su intelecto y esto era contrario al ideal de modernización que para la época indicaba que medios como el cine, debían estar al servicio de la educación de la sociedad. No obstante, el ocio propio de la cultura

burguesa también se entendió como una consecuencia de la modernización y urbanización.

¿Cine para la educación?

No sólo se expresó desacuerdo e inconformidad hacia el consumo del cine norteamericano por parte del público bogotano; los intelectuales expresaron un claro apoyo al cine como herramienta para la educación en Colombia. Si bien en las fuentes no se mencionó particularmente al cine estadounidense, tampoco se afirmó que no se hablara de él. Es así como a través de las columnas de tres liberales laicos reconocidos, se observa cómo si hubo una preocupación explícita por los efectos del cine en las personas.

En primer lugar, está el intelectual Luis López de Mesa¹⁴ con sus ideas con respecto a lo que él mismo llamó la “educación cinematográfica”, título que dio a un artículo que presentó para la *Revista Universidad* en 1927. La trayectoria de López de Mesa como Ministro de educación, su interés por campañas culturales que involucraron al cine educativo y su persistencia con su proyecto civilizador; muestran cómo la

¹⁴ Luis López de Mesa fue un humanista antioqueño. Se graduó de bachiller en el colegio de San Ignacio, en Medellín, y en 1907 se trasladó a Bogotá para estudiar medicina en la Universidad Nacional, donde se graduó en 1912. Se especializó en psiquiatría y psicología en la Universidad de Harvard, en 1916; y entre 1918 y 1922 realizó estudios en Inglaterra y Francia, y viajó por Italia, Alemania y Grecia. En 1917 fue elegido concejal de Bogotá, y luego fue diputado a la Asamblea y representante a la Cámara.

En 1934, durante la administración de Alfonso López Pumarejo, fue nombrado Ministro de Educación. Desde este cargo impulsó su programa *Cultura Aldeana*, que recogía la idea de elevar el nivel cultural del pueblo colombiano a través de la educación en las zonas rurales. La cultura fue el objeto de estudio de la mayoría de sus escritos, siempre relacionada con el determinismo biológico y geográfico y el problema de las razas. Sus ensayos, los artículos que publicó en prensa y revistas y, en general, sus numerosas publicaciones, expresaron su proyecto civilizador, ese proceso de desarrollo que incluía, según él, raza, industria, cultura y misión histórica.

Su proyecto civilizador hizo parte de otros que en las décadas del treinta y cuarenta expresaron una idea general: la conformación de una nación bien estructurada; sin embargo, el desarrollo sociocultural y económico del país se veía desde diferentes interpretaciones. Algunos recurrían a la raza y la geografía como elementos que afectaban directamente a la cultura; para otros, estos elementos no eran determinantes del avance social, económico y cultural; algunos planteaban la necesidad de mejorar la raza como una solución para salir del atraso; y al lado surgían las ideas del nacionalismo cultural, es decir, la posibilidad de una integración geográfica, social y cultural, sin necesidad de modificar las razas. La idea de que la unidad entre los países americanos debía darse por el panamericanismo, encontraba más aceptación entre los deterministas (biológicos, raciales y geográficos). Las ideas expuestas por los intelectuales anteriores a 1948 se movían entre la búsqueda de la consolidación de la nacionalidad y el panamericanismo. Este fue el contexto en el que se inscribió el pensamiento de Luis López de Mesa.

La extensa obra de Luis López de Mesa incluye estudios científicos, novelas psicológicas, ensayos sociológicos, investigaciones históricas, planes culturales e innumerables artículos aparecidos en revistas como *Universidad*, *Senderos*, *Vida*, *Estampa* y *Revista de América*. En 1918 publicó su primera obra, *El libro de los apólogos*; luego vinieron, entre otros, *Civilización contemporánea* (1926), *La tragedia de Nilse* (novela, 1928), *Biografía de Gloria Etzel* (novela, 1929), *Introducción a la historia de la cultura en Colombia* (1930), *Cómo se ha formado la Nación colombiana* (1934), *Disertación sociológica* (1939), *Miguel Antonio Caro y Rufino José Cuervo* (1944), *Nosotros y la Esfinge* (1947), *Perspectivas culturales* (1949), *Escrutinio sociológico de la historia colombiana* (1956), *Rudimentos de onomatología* (1960) y *Oraciones panegíricas* (1964). Extraído de (Gómez G., 2012).

llamada “educación cinematográfica” no buscó simplemente educar. Para éste político e intelectual, el cine se constituyó como un vehículo para llevar a cabo sus propósitos. El proyecto civilizador de López de Mesa fue una idea muy importante que guió en muchos casos su carrera política. Artículos como el de *Universidad* muestran qué tanto entusiasmo generó una idea como la de educar a la sociedad a través del cine.

El texto expuso la idea concreta de utilizar la herramienta del cinematógrafo para la educación de las masas. López de Mesa sostuvo esta propuesta incluso años después, cuando siendo Ministro de educación, expresó preocupación por la influencia que el cine podría tener sobre la población. El problema no era el cine por sí sólo, sino el tipo de material al que las personas tenían acceso, sobre todo, porque muchas personas asistían a este espectáculo. Siendo Ministro de educación en 1935, López de Mesa afirmó que “es indispensable que declaremos estos servicios [cinema y radio] una “función del Estado” ya que siendo un arma de tal eficacia, y tanto peligro a la vez, no puede ser dejada a la mera casualidad y a la conveniencia comercial” (López de Mesa, 1935). Para López de Mesa, estos llamados “servicios” no podían ser dejados para el libre consumo del pueblo, tenían que controlarse. Porque así como tenían el potencial para educar, también lo tenían para erigirse como potenciales peligros. Esta actitud es representativa del aspecto controlador del gobierno liberal y su campaña cultural, del cual hizo parte López de Mesa, así como de muchos otros regímenes controladores nacionalistas contemporáneos, ya fueran democráticos o autoritarios (Muñoz, 2009, págs. 118-119). Mientras se esgrimieron estas ideas en el nombre de la democracia, el gobierno bajo el mando Liberal era condescendiente y continuó considerando a las clases bajas como niños en necesidad de una guía. Programas culturales, a menudo concebidos como herramientas para el control social, se vieron como la mejor solución para alejar a los obreros de las tabernas y a los niños de las calles. Todo esto ayudaría a acercar a la nación a la modernización. Es así, como el cine fue señalado como uno de estos programas culturales; las películas podrían enseñarles a las personas sobre higiene, sobre cómo cultivar mejor los campos, cómo criar a los hijos y acerca de las maravillas del mundo moderno. El cine cultural se erigiría entonces como el opuesto al cine comercial, considerado dentro de este contraste como “inútil” y “peligroso” (Muñoz, 2009, págs. 118-119).

Es en éste contexto donde la propuesta de López de Mesa fue lanzada. En 1927 con su artículo “Educación cinematográfica” menciona lo siguiente: “Entre el centenar de empresas que me preocupan como posibles caminos de engrandecimiento y

ennoblecimiento de nuestra patria, ésta de hacer del cinematógrafo una función educativa del estado.” (López de Mesa, 1927).

Para la época, se estaban elaborando múltiples proyectos que involucraban al cinematógrafo con iniciativas nacionales. La idea de diversificar esta empresa y crear también películas para beneficio de los ciudadanos en general fue ambiciosa. El cine representaba un método más rápido y eficaz para llegar a las masas, dado su carácter inmediato¹⁵. El cine silente, y más todavía el sonoro, le serían de gran ayuda al gobierno como vehículo educativo y dada su popularidad, llegaría con más facilidad a la población. La llamada “educación nacional de los pueblos cultos” era un ideal para López de Mesa y con la ayuda de una empresa como la cinematográfica, se podría llegar a cumplir según este discurso:

“Para el cinematógrafo ha sonado ya la campana anunciadora de una similar transformación pública, universal y eficiente. En el orden histórico de su evolución se afirma también un climax (sic) de eficacia para los medios de difusión de la cultura: el aeda, el libro, el periódico, la película cinematográfica (...) Basta ver lo que el cinematógrafo va realizando entre nosotros para valorar su influencia y prever su destino ulterior. Que si de sus rendimientos pecuniarios se trata, ellos son pingües; si de la afición que produce, ella va en aumento, a pesar de no ser atendida adecuadamente (...)” (López de Mesa, Educación Cinematográfica, 1927).

Con las anteriores palabras López de Mesa igualó el cinematógrafo al nivel de utilidad educativa que tienen el libro y el periódico, e incluso, el clásico aeda¹⁶. Se mostró desconfiado de los beneficios económicos generados por la taquilla, siendo éstos para la época bastante exigüos. No obstante, afirmó que la industria que rodeaba el entretenimiento cinematográfico gozaría en el futuro de una popularidad creciente. López de Mesa también afirmó que un tipo de cine educativo sin los atributos del cine

¹⁵ Cuando me refiero a inmediato, quiero decir que al consumirse un producto como el cine, se afecta directa e inmediatamente los sentidos del espectador. Lo que persiste en una película se dirige a la audiencia, viaja a través de imágenes y sonido, es directa. Por el contrario, para que un mensaje en un texto le llegue a quien lo lee, tiene que realizarse un tipo de esfuerzo por parte del lector que es esencialmente más lento, menos inmediato. Una película requiere sólo ser vista, un ejercicio simple, no obstante, es un proceso mucho más complejo que esto. La lectura de un texto por otro lado, requiere de aprendizaje. Sobre este tema que involucra los efectos del cine en el espectador y la inmediatez de éste en quien lo consume, puede consultarse autores como Siegfried Kracauer y su *Teoría del cine* (Kracauer, 1960, pág. 205). También, específicamente teniendo en cuenta el cine de Hollywood, autores como David Bordwell se preocupan por el modelo de las películas estadounidenses y el mensaje para la audiencia (Bordwell, 1996). Autores como Robert Rosenstone debaten el tema desde la perspectiva de la utilidad de las películas para la enseñanza y representación de la historia (Rosenstone, 1997, pág. 22).

¹⁶ López de Mesa se refiere al cantor épico de la antigua Grecia (Real Academia Española, 2001).

comercial podría llegar a aburrir al público, no obstante, siempre tendría que obedecer al objetivo pedagógico:

Exigiría esto, evidentemente, hábiles peritos que supiesen un poco de psicología popular, de pedagogía, y un mucho de este arte de la pantalla, para no venir a últimas a abrumarnos de aburrimiento y decepcionante trivialidad. Seguir la ordenación, ya bien probada, de lo cómico, lo instructivo y lo romántico, en discreta combinación pues así se satisfacen anhelos, a mi parecer indeclinables, del espíritu (...)” (López de Mesa, Educación Cinematográfica, 1927)

Lo que defendía López de Mesa era esta nueva tecnología, que podía llevar a la nación a una nueva etapa de modernización que traería como valor agregado, la educación de la sociedad. Es claro que nunca defendió al cine en general. De hecho es perceptible un temor existente frente al cine comercial. Es importante resaltar el nuevo valor que se le empezó a dar al cine, ya no sólo simplificándolo como un producto de entretenimiento, sino también como una herramienta con potencial para la educación y la cultura.

El cine comercial se percibió inicialmente como un producto inmerso en la banalidad del entretenimiento. Más adelante, intelectuales como López de Mesa empezaron a entenderlo de otras maneras. Ese es el punto que quiero resaltar. Existieron dos formas de percibir el cine que empezó a ser consumido en Bogotá durante las décadas del treinta y cuarenta: uno, como un producto peligroso, pero con potencial educativo. Y dos, como herramienta para la difusión de ideas. Un medio para llegar a una sociedad “más culta”, “más educada”, “más moderna”.

En segundo lugar, está Baldomero Sanín Cano. Éste fue otro intelectual con un espacio especial dentro de la *Revista Universidad*.¹⁷ Él también expresó sus ideas con respecto a la utilidad que el cine tuvo para la sociedad colombiana. Su trayectoria como crítico de arte y de literatura lo situó en un contexto intelectual en el cual se movían también López de Mesa y Efe Gómez (del cual hablaré más adelante). Su importante papel en los debates que se llevaban a cabo por los grupos de intelectuales de la época y

¹⁷ Baldomero Sanín Cano fue un crítico literario antioqueño. Fue profesor universitario, humanista, periodista y ensayista. Entre 1909 y 1927 vivió en Londres dedicado a la docencia, la investigación y la traducción, constituyendo éste un periodo definitivo en su consolidación intelectual. En 1927 regresó a Colombia y, entre otras actividades, se dedicó a su espacio de crítica en la *Revista Universidad*. Entre sus obras más famosas están: *La civilización manual y otros ensayos* (1925), *Indagaciones e imágenes* (1926), *Crítica y arte* (1932), *Divagaciones filosóficas y otros apólogos literarios* (1934), *Ensayos* (1942), *Letras colombianas* (1944), *De mi vida y otras vidas* (1949), *El humanismo y el progreso del hombre* (1955) y *Pesadumbre de la belleza* (1957) (Castro-Gómez, Flórez Malagón, & Millán de Benavides, 2007, págs. 71-90).

su conocimiento en el campo del arte, pueden explicar su preocupación por el tema de la importancia del cine en el campo educativo. También explicarían la utilidad que el gobierno liberal en turno pudo sacar de éste para la educación de la sociedad. El pensamiento de Sanín Cano se puede entender como uno muy cercano al que presenta Luis López de Mesa (Castro-Gómez, Flórez Malagón, & Millán de Benavides, 2007, págs. 71-90). Sanín Cano incluso respaldó de manera directa la idea que López de Mesa presentó en su artículo sobre la “Educación cinematográfica”. Se apoyó en el artículo mencionado de López de Mesa y fue más allá, refiriéndose concretamente a los peligros del cine comercial:

(...) En el cuarto de siglo que lleva ya este arte de ejercer su influencia sobre las mentes populares, las empresas que lo explotan con gran liberalidad de fondos y miseria de principios y de intelecto, han logrado, en su labor educativa, hacer descender considerablemente el gusto del público, limitando sus aspiraciones estéticas a embelesarse en la contemplación de la necesidad humana, en sus aspectos bravíos, toscamente sentimentales o grotescos. (...) (Sanín Cano, 1927).

En la misma línea de los programas culturales que se implementaron más adelante, Sanín Cano adoptó una voz condescendiente, y se enmarcó en un discurso paternalista y que recriminó a la industria cinematográfica comercial. No obstante, también rescató el papel educativo que el cine pudo tener, contrarrestando lo nocivo ya mencionado:

(...) Los precios absurdos de las entradas al cine, en Bogotá, la deplorable educación estética de los concurrentes, la falta de valor de los empresarios ante un público que paga y vocifera, traen a mal traer entre nosotros el arte de la pantalla. Pero las posibilidades de esa industria como recurso económico son apenas comprobables a sus méritos, del punto de vista educativo. (...) (Sanín Cano, 1927).

Sanín Cano recriminó a la industria que sacaba lucro del consumo comercial de cine, pero resaltó también que el valor en taquilla nada tenía que hacer frente a la utilidad educativa que el cine podía llegar a proporcionar. Finalmente, el autor formuló una propuesta curiosa: “Así como nacionalizamos el petróleo que nos dejó aprovechable la codicia extranjera, nacionalicemos el cine, para preservar del contagio de la vulgaridad las potencias del alma, antes de que sea demasiado tarde para dar esa ley salvadora.” (Sanín Cano, 1927). El autor le tuvo fe a la industria cinematográfica, la cual comparó con la petrolera y urgió al lector en la preocupación por una ley que

estableciera la nacionalización de un cine creado en beneficio de la educación de la sociedad. De este modo, apoyó la idea general de que el cine fuera una industria que, aunque podía constituirse como peligro, también tenía potencial en el campo educativo y cultural.

Más adelante, en 1928, la *Revista Universidad* volvió a referirse al tema con un artículo llamado “El arte en la pantalla en Colombia” escrito por Francisco (Efe) Gómez¹⁸, escritor e intelectual antioqueño que también se inscribió en la misma línea de López de Mesa y Sanín Cano. En este caso, Gómez se interesó sobre todo por la utilidad de una herramienta como el cine para la educación de la sociedad, uno de los pilares del proyecto cultural que el Gobierno Liberal sustentaba por esta época. En él, se describió en general la difícil empresa que era producir cine en Colombia. Se le llamó arte a este esfuerzo y se dejó muy en claro que la financiación de estas películas era una labor complicada y que merecía ser reconocida. Todo este esfuerzo era justificado, ya que se hacía en pro de una iniciativa como la del cine nacional: “Parece que no existen ya dudas acerca del poder educador del cine. (...) Cada país debe tener su cinematógrafo nacional, como tiene su prensa, como tiene su arte.” (Gómez, 1928). Con esto queda claro que para algunos intelectuales como Gómez, el cinematógrafo representó una importante herramienta para la educación. El cine no fue un producto de simple entretenimiento, para ellos era la herramienta más poderosa, que podría utilizarse para propósitos educativos y culturales.

Así, las ideas que presentaron estos tres personajes para la *Revista Universidad* ayudan a sustentar que los intelectuales manejaron otra perspectiva sobre el cine, aparte de la que afirmó que el cine era un producto de entretenimiento para el ocio y que no pudo tener utilidad alguna para el público.

Intelectuales como los tres mencionados anteriormente, apoyaron el cine y su consumo, lo que indicó que por lo menos en parte de este sector de la sociedad, también se despertó un interés por consumir cine. Si estos tres personajes criticaron y ensalzaron

¹⁸ Francisco Gómez Agudelo, fue un escritor antioqueño mejor conocido como Efe Gómez. Hizo su bachillerato en la Universidad de Antioquia y se graduó de ingeniero en la Escuela de Minas de Medellín. Tuvo una activa participación en la vida cultural antioqueña, desde sus primeros cuentos, publicados en 1895 en *La Miscelánea*. Hizo parte de varios grupos culturales, colaboró en revistas literarias como *El Montañés*, *El Repertorio*, *Alpha* y *Cirirí*, y tomó parte en la activa bohemia que caracterizó los primeros 30 años de este siglo en Medellín. La obra de Efe Gómez no es extensa, se ha reunido en tres volúmenes de cuentos (*Almas Rudas*, *Retorno y Guayabo Negro*) y una novela (*Mi gente*), que retoma muchas de las narraciones breves. Entre sus mejores cuentos, además de los que dan título a las antologías mencionadas, deben recordarse “Un Zaratuza maicero”, “La tragedia del minero”, “El paisano Alvarez Gaviria”, “Un héroe de la dura cerviz”, “Un crimen”, “En la selva”, “Eutanasia” y “El alcalde de Riolímpio” (Gómez de Melo, 2012).

el consumo que se hizo del cine comercial y educativo, significa que tuvieron que conocerlo y acceder a él para referenciarlo. Muchos recalcaron sus reservas con el cine de Hollywood, por considerarlo parte de la dinámica del *make money*, pero al mismo tiempo lo convirtieron en tema central de sus columnas en las publicaciones escritas. El cine estadounidense, para bien o para mal, estaba en boca de los pensadores de principios de siglo XX en Bogotá.

La Liga Colombiana para la Decencia y las campañas en contra de la inmoralidad en el cine.

La sociedad bogotana de principios de siglo XX era un espacio que se caracterizó por lo que Fabio Zambrano denominó “los buenos modales” y el “buen gusto”. Se trató de un “deber ser” más que de un “ser”. Los parámetros de comportamiento “ideal” o “ejemplar” eran un objetivo a cumplir y tiene que entenderse con esto que no era una circunstancia que aplicó en la práctica para todos los integrantes de la sociedad. Si se entiende esta afirmación como una realidad histórica, no se puede extender para toda la sociedad bogotana del momento, sino únicamente a las elites capitalinas que pretendieron imponer buenos modales y el buen gusto a los otros grupos sociales en el marco de un proyecto civilizatorio y modernizador. Los bailes, las virtudes cristianas y en general las prácticas de las normas de civilidad fueron cuestiones que recibieron mucha difusión por parte de la prensa bogotana de la época. Bogotá estaba sumergida en el deber ser de la “ciudad culta” por excelencia, donde la conservación de las costumbres tradicionales pretendía consolidar un patrimonio cultural (Zambrano Pantoja, 2007, pág. 52).

Al contexto tradicional mencionado, se agregó el inicio del consumo de productos foráneos, con lo cual la clase alta capitalina buscó ponerse a la altura de sociedades como la parisina. La copia de las costumbres europeas se extendió, por ejemplo, a prácticas como la asistencia al Teatro Colón, donde por lo general existieron compañías operáticas que se quedaron por temporadas enteras en la ciudad, Zambrano no menciona cuáles, pero afirma que eran unas pocas y que no fue recurrente la gira de espectáculos que los llevó a la capital colombiana (Zambrano Pantoja, 2007, pág. 54).

El cine silente incursionó en la capital bogotana a principios del siglo XX y logró atraer a un público considerable, como se describe en el capítulo I. Sin embargo, Zambrano afirma que a pesar de estas transformaciones en el entretenimiento, ninguno

de estos cambios logró modificar significativamente lo que él denomina como las costumbres decimonónicas (Zambrano Pantoja, 2007, pág. 56).

Este ambiente tradicional, condensado a través de las normativas de la Iglesia Católica y unas costumbres socio-culturales impuestas en la sociedad tiempo atrás en el país, dio lugar posteriormente, a lo que Mauricio Archila describe como un contexto donde las élites acusaron a la clase obrera de consumir alcohol y de llevar conductas reprobables. La existencia de prejuicios y estereotipos en contra de los sectores obreros y otras regiones del país fue utilizada por la élite para reforzar sus propios valores e imponer la disciplina del trabajo (Archila, 1991, pág. 173).

Surgieron, de esta manera, las llamadas campañas de temperancia. Estas campañas manejaron una moral enraizada en tradiciones católicas que en parte se nutrieron del discurso de los movimientos prohibicionistas norteamericanos y europeos (Archila, 1991, pág. 173). La Iglesia católica tuvo un importante papel en este contexto ya que con su discurso moralizador logró establecer una fuerte censura eclesiástica muy presente en la vida cotidiana bogotana.¹⁹

La Iglesia Católica y el sector “católico intransigente” en general, construyeron un discurso de censura muy claro con respecto a “conductas inmorales” que para estos sectores constituyó ver películas cuyo contenido retrataba a estrellas de Hollywood teniendo “vidas libertinas”. Mujeres ataviadas con faldas cortas, labios pintados, y en muchos casos, llevando aventuras amorosas sin estar casadas; eran la clase de ejemplos que la Iglesia no quería que la sociedad aprendiera de las pantallas.

En referencia a las nuevas formas de entretenimiento de las clases populares en Bogotá, Mauricio Archila menciona que el cine en general tuvo más acogida en estos sectores, desde su llegada al país. La Iglesia se opuso inicialmente al espectáculo como tal, considerando que era una diversión mala para la vista, una escuela de vicios, cuyo propósito era destruir la inocencia y hacer gastar dinero inútilmente (Archila, 1991, pág. 181). Por ello, los círculos moralizadores optaron por censurar las películas que decidieron etiquetar como “inmorales” (Archila, 1991, pág. 181). La censura eclesiástica, con el apoyo tácito de la élite conservadora, tenía también una dimensión ideológica y política que reflejó una clara intención de los sectores moralistas por

¹⁹ Prueba de ello son las publicaciones periódicas católicas que circulaban por Bogotá durante esta época. En ellas se tratan temas de cotidianidad y correcta moral, que estaban destinados para el público católico en general. Revistas como *Juventud Católica Femenina Colombiana*, el *Semanario Justicia Social*, y el boletín *Cine y Libros: Legión colombiana de la decencia* se establecen como guías para el decoro, donde muchas veces se hacían recomendaciones con respecto al buen comportamiento y el buen consumo cultural.

controlar todos los aspectos de la vida de los trabajadores, y en general de los ciudadanos (Archila, 1991, pág. 176).

El semanario de tendencia conservadora *Justicia Social*²⁰ habló sobre la necesidad de dignificar el cine ya que éste constituía una fuerza que estaba inmersa en la cultura de los pueblos y en la transformación de los individuos. Fueron retomadas las palabras de Pío XI y se aseveró que “el cine (...) es al mismo tiempo diversión y enseñanza” (Es necesario dignificar el cine, 1945, pág. 23). Así entonces, se habló de un cine que estaba al servicio de la enseñanza, pero que había que tener controlado, dado su carácter masivo. Curioso fue el parecido de esta idea, presente en una publicación escrita de carácter conservador, con la tesis que previamente vimos que el liberal Luis López de Mesa defendió para el cine. Recordemos que éste intelectual liberal sustentó la tesis del cine como herramienta para la educación y como una herramienta importante dentro de las políticas culturales que manejó el Gobierno liberal de la época. Es interesante entonces cómo un semanario católico, dirigido a los trabajadores bogotanos, publicó ideas tan similares a las estipuladas por López de Mesa y otros intelectuales de tendencia liberal. Refiriéndose al cine directamente, en el semanario se afirmó:

(Es una) Representación de hechos que divierten, vehículos de ideas, sustitución de teatro y escuela popular. La pantalla habla no solamente a los sentidos y al corazón sino también al entendimiento y a la voluntad o sea a todo el hombre. De aquí su fuerza. Hoy día hasta a los pueblos más pequeños llega el cine y lo que es peor a ellos suele llegar el peor cine, el más inmoral, el desecho de la censura de las ciudades. Todos los estados modernos se ocupan y preocupan del cine. Es un deber y un derecho. (Es necesario dignificar el cine, 1945, pág. 23)

El poder que tuvo el cine, entonces, no sólo estaba supeditado a su función de entretener, que le sirvió a lo que se mencionó como sentidos y corazón. Hay también un elemento que transmitió ideas y tuvo mella en las personas. Así se le reconoció una fuerza activa al cine. Tan importante fue éste, que se le describió con las palabras “deber y derecho”.

²⁰ En la portada de este semanario se puede encontrar el siguiente encabezado: “Semnario popular al servicio de los trabajadores”. El costo por ejemplar era de 0.05 centavos de peso, lo que comparado con, por ejemplo, la *Revista Estampa* de 10 centavos, hacía que fuera significativamente más accesible económicamente. El *Semanario Justicia Social*, se posiciona entonces como una publicación periódica bogotana de bajo precio y que dice estar hablando para un público popular y trabajador. Creo que por el tipo de posición que sostiene con respecto a la censura del cine, también construye su discurso desde el sector conservador y católico. La publicación del Semanario señala que 1945 es su año I de publicación.

El cine tenía un potencial educativo, sin embargo, dado el contenido de muchas de las películas, era necesaria una vigilancia concreta. El semanario publicó una lista de “infracciones” que algunas de las películas incluyeron en sus contenidos temáticos. Tomo algunos de los ejemplos mencionados en el semanario: 192 casos de adulterio de las esposas, 213 de los esposos; el matrimonio se representó desgraciado en un 80 % y funesto en un 90 %; se enumeraron 642 delitos de estafa, 310 asesinatos, 1881 casos de falsos testimonios, 165 casos de robos sencillos, 74 fraudes, 74 delitos de difamación, entre algunos otros.²¹

Si en una película se asesinaba, se robaba, o incluso se escenificaba un matrimonio desgraciado, se encendían las alarmas. Tan grande era la preocupación de los sectores católicos intransigentes que se afirmó que era necesario ejercer un fuerte control sobre estas películas. A los que infringían estas normas “morales” en el cine, se les comparó incluso con ladrones:

Como se persigue a los rateros y contrabandistas así debe vigilarse a esos seres brillantes hechos de luz y de vida reflejo de un mundo de pasiones y que entran por los ojos con toda la sugestión de la excitación pasional debilitando la voluntad y propagando vicios que deben purgarse en el panóptico. No se puede detener este movimiento, luego hay que encausarlo y a esto debemos contribuir todos; el individuo como responsable social y la sociedad como vigía y protectora de los ciudadanos. (Es necesario dignificar el cine, 1945, pág. 23)

Con la alusión a los seres brillantes hechos de luz, y al mismo tiempo, a la vida llena de pasiones, se hizo referencia a las estrellas de cine y a todo el contexto que estos actores traían consigo. La vida de las luminarias era destacada y difundida por los medios, y cuando en el semanario se referían a elementos que sugestionaban la excitación y propagaban los vicios, se estaba hablando de todo lo que la vida de estos actores sugería, dentro y afuera de las películas en las que actuaban. El cine estadounidense comercial integró en sus historias todos estos llamados “males”, y los hizo explícitos en las historias que narró: historias de amor, de aventuras, e incluso muchas veces, historias infantiles.

Cuando se hacía referencia a, por ejemplo, los actores de estas películas, se les calificó de “enfermos, anormales o monstruos” y se les recriminó por presentarse como

²¹ En la fuente se menciona que “un profesor de Praga” realizó un estudio sobre el cine de la época y que se tomó la tarea de, durante un año, analizar las películas que circularon en Europa y clasificar por tema, los malos ejemplos y “conductas inmorales” presentes en las películas en circulación. (Es necesario dignificar el cine, 1945, pág. 23)

ejemplos negativos de educación viril para “nuestros niños”. El propósito del cine debía ser el de “elevar, no embrutecer”. En el semanario, finalmente le propusieron a los lectores vigilar el contenido de las películas para así evitar “crímenes precoces y muchas tragedias familiares” (Es necesario dignificar el cine, 1945, pág. 23). Películas como *Forever Ambar*, *Gone With The Wind* y *Casablanca*, entre muchos otros ejemplos, tenían personajes y conductas reprobables para los ojos del censor católico. La vida de las protagonistas era indecorosa, o muchas veces el simple romance por fuera del matrimonio alarmaba por el posible ejemplo que le ofrecían a todos aquellos que vieran estas películas.

De esta manera, existió una diferencia en la crítica que tanto sectores católicos intransigentes como liberales laicos hicieron al cine comercial que llegó de lugares como Estados Unidos. Este tipo de cine, para ambos sectores, degradaba al pueblo y, por lo tanto, debía controlarse para darle un mejor uso. Intelectuales liberales como López de Mesa vieron esta degradación como una consecuencia de la falta de educación en la sociedad, en cambio estos católicos intransigentes vieron al cine comercial como una de las razones para que la sociedad se comportara inmoralmente. Esencialmente veían al cine estadounidense de la misma forma, lo que cambiaba era la forma en que se concibió la degradación que en teoría ocasionaba el cine sobre la población bogotana que decidió asistir a los teatros.

Es importante notar que la perspectiva liberal laica de la que hablé anteriormente, la abordo en mi trabajo desde publicaciones periódicas escritas publicadas durante la década del veinte. Las encontradas para describir lo que algunos sectores católicos intransigentes en Bogotá opinaron sobre el papel del cine, fueron publicaciones periódicas escritas durante la década del cuarenta. Aclaro que el contexto es diferente, pero el debate cultural del cine educativo fue el mismo. Durante la década del veinte, aún no se establecía en Bogotá una fuerte industria cinematográfica, sin embargo para las décadas del treinta y cuarenta, ya estaba lo suficientemente consolidada. Al mismo tiempo, el contexto político sufrió un cambio al realizarse el proceso de transición del gobierno conservador a uno liberal antes de 1930 (Silva, 2007, pág. 241).

Es importante entender en mi trabajo, que el debate que involucró la utilidad del cine, tanto para la educación de la sociedad como para los posibles peligros que éste representaba, se encontró en las fuentes revisadas desde los últimos años de la década del veinte, pasando por la década del treinta, y terminando con la década del cuarenta.

Se encontraron fuentes que para 1945 aún trataban este tema, lo que indica que durante todos estos años, como también se pudo concluir en el capítulo I, se presentó un consumo de cine de Hollywood. También es evidente que de este consumo se generaron reacciones evidentes a lo largo de estos años. Conforme aumentó el consumo de cine comercial estadounidense, podemos ver cómo en Bogotá también se generó mayor interés y al mismo tiempo preocupación, por su consumo entre la población general de la capital colombiana.

En 1945 se expresaron inquietudes explícitas con respecto a la inmoralidad de los espectáculos públicos. Se le reclamó al Alcalde de Bogotá, desde la prensa escrita, que unos llamados *inspectores*, llevaran a cabo una vigilancia más activa de los espectáculos, específicamente, haciendo cumplir la censura de las películas al impedir la entrada de menores de edad a los teatros bogotanos (La higiene y la moral en los teatros de Bogotá, 1945, págs. 3,10).

El control que se hacía a los teatros, en referencia a quién entraba a ver qué, era insuficiente para este sector católico intransigente. Se habló de un resultado conseguido nulo, pues ni los *inspectores* concurrían a los teatros frecuentemente, ni los menores de edad cumplieron con la norma establecida por el comité de censura (La higiene y la moral en los teatros de Bogotá, 1945, págs. 3,10). Ahora bien, esta estipulación no constituyó una ley de carácter oficial, era una normativa informal consagrada por lo que en 1948 se conformaría como la *Legión Colombiana para la decencia*, de la cual hablaré más adelante.

En 1945 el criterio de la censura se dejó a consideración de los padres de familia y contó también con la autorregulación por parte de los teatros. Este autocontrol fue insuficiente para los sectores católicos intransigentes porque se creía que a los teatros no les convenía prohibir el acceso a menores, dado que esto disminuiría sus entradas en taquilla. Los teatros se limitaron a anunciar que la película era prohibida para menores, lo que constituyó según opinión de estos sectores, la mejor publicidad para las películas inmorales (La higiene y la moral en los teatros de Bogotá, 1945, págs. 3,10). Con estas medidas de control, la censura a las películas era, según las quejas mencionadas, insuficiente.

Para 1945, en el *Semanario Justicia Social* se pudo encontrar referencias a la llamada *Legión colombiana para la decencia*. En la mayoría de ejemplares del semanario es posible ubicar la lista de censura de películas, la cual retomó los estrenos semanales para la ciudad de Bogotá. Se clasificó según “idoneidad moral” las

producciones que llegaron a los teatros de la capital colombiana y se le advirtió al público sobre el nivel de peligro que constituyó en específico cada título que fue estrenado en los teatros bogotanos. En el ejemplar del primero de mayo de 1945 se puede encontrar la siguiente aclaración: “Por autorización expresa de la Legión de la Decencia, publicaremos de ahora en adelante, la calificación moral de las películas. Esta calificación se toma textualmente del boletín *Cine y libros* que circula semanalmente en la República.” (El cine, 1945, pág. 27).

Es necesario hacer una aclaración. Hasta 1946 encontré múltiples fuentes que me hablaron sobre la reacción que algunas personas tuvieron sobre el cine de Hollywood. En los años posteriores a esta fecha las reacciones continuaron apareciendo y esto fue perceptible en algunas fuentes que encontré para 1948 y años posteriores. Me pareció importante incluir estos documentos en este capítulo para así mostrar que el cine en Bogotá y en Colombia contaba cada vez con más público, al mismo tiempo que con opiniones divididas con respecto a su utilidad para la sociedad.

El boletín *Cine y libros* era una publicación que partió directamente desde el sector católico colombiano y se atribuyó su autoría a la *Legión colombiana de la decencia*. La editorial *Prensa Católica* se encargó de su impresión y para el año 1948 ya contaba con 307 publicaciones semanales impresas por la editorial católica (Boletín de Películas, 1948, pág. 2). La lista que se podía encontrar en el boletín muchas veces fue copiada por otras revistas y semanarios. Este fue el caso del *Semanario Justicia Social* y de *Juventud católica femenina colombiana*. En el boletín se aclaraba que la *Junta de Censura*, integrada por miembros de la *Liga colombiana para la decencia*, clasificaría todas las producciones que se ofrecían como espectáculo público en Bogotá. Tuvieron como objetivo señalar cuáles películas eran recomendadas para mayores de dieciocho años y cuáles no lo eran. Para este sector católico, la *Junta Oficial* no estaba llamada a establecer ningún tipo de normatividad con la suficiente potestad. Para la *Liga*, las normas de moral del cristianismo tenían que encargarse de proteger y advertir a la comunidad bogotana de los peligros del cine (las mayúsculas son del original):

Dios juzgará a vuestros hijos que van al cine, no por lo que dijo la prensa sino por lo que enseña su Iglesia. (...) Nuestra clasificación está de acuerdo con las normas dadas por la Iglesia. Por eso es diferente a la de la prensa.
PARA TODOS, pueden ser vistas aún por niños. PARA MAYORES, o personas de más de 14 años. ESCABROSAS, o peligrosas, solo para personas de criterio formado para quienes

no constituya peligro de pecado. MALAS, prohibidas por la moral cristiana, para todos sin excepción. ADVERTIMOS que las normas de la moral no son de exactitud matemática, y así pudiera resultar que una película, por ejemplo para mayores fuera en concreto prohibida para algunas personas que siendo mayores de 14 años encontraran en ella ocasión próxima de pecado. (Nuestra clasificación es diferente a la de la prensa, 1948, pág. 3)

En la lista de películas que se publicó semanalmente se pudo encontrar una gran proporción de títulos estadounidenses.²² Al mismo tiempo, fue posible percibir una notoria preocupación por el cine de este origen. Por ejemplo, es particular que la *Liga de decencia* establecida en Colombia tomara como punto de referencia para obtener credibilidad la *Liga para la decencia* establecida por la comunidad católica en Estados Unidos. Se copiaron en el boletín *Cine y libros* apartes de la *Revista católica de Texas* y se describió cómo en aquel país se había hecho boicot a casas productoras como *Fox* durante el estreno de películas que se consideraban inmorales (Los católicos americanos nos dan ejemplo, 1948, pág. 4). La *Liga colombiana para la decencia* tuvo para agregar frente al boicot realizado a la película norteamericana *Forever Ambar*²³ lo siguiente:

Esta película que según se anuncia será presentada en Bogotá, después de los ejemplos de los católicos americanos, no tendrá ninguna sanción de parte de los bogotanos? Si no es así, probaremos una vez más que hemos llegado a tal extremo de corrupción, que ya no tenemos derecho a llamarnos católicos. (Los católicos americanos nos dan ejemplo, 1948, pág. 4)

La *Liga para la Decencia* establecida en Estados Unidos ejerció una importante influencia que partió desde el boicot a determinadas películas, hasta comunicados oficiales de la Iglesia Católica donde se describieron los peligros que cada

²² La lista de películas censuradas que era publicada en el boletín *Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia* se puede encontrar como documento original a partir del año 1948. Antes de esa fecha se puede ubicar desde las publicaciones periódicas *Semanario Justicia Social* y *Juventud Femenina Católica Colombiana*. Sin embargo, no es posible rastrear la lista durante un periodo previo a 1945, fecha en la que el *Semanario Justicia Social* hace referencia a la lista y a la *Liga de la Decencia*. Ahora bien, por el número de publicaciones que van contando para el año 1948 y teniendo en cuenta que es una publicación semanal, puedo estimar que el boletín *Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia* empieza con sus publicaciones desde 1942. Revisé la lista de películas clasificadas por la *Liga de Decencia* encontradas en el año 1945 y en 1948.

²³ *Forever Ambar* es una película norteamericana, estrenada en 1947, que cuenta la historia de una chica, Amber St Clair, la cual tiene una dura vida desde niña y tiene que superar varios obstáculos para ser feliz. En el proceso tiene esposos, amantes, va a prisión, etc. La protagonista es interpretada por Linda Darnell, luminaria del *star system* de Hollywood y, por lo tanto, famosa. La ficha técnica completa se puede encontrar en (Preminger, 1947)

película sostuvo para las personas que iban al teatro. Se describió la trama de cada película y se dieron argumentos del porqué cada una era dañina e inmoral.²⁴

En Bogotá la *Liga de decencia* realizó reuniones donde se discutieron temas de incumbencia para la Iglesia Católica. En junio de 1948 tuvo lugar su quinta reunión, de la cual se extrajo un texto titulado “Normas sobre el cine malo”. En aquel comunicado dirigido para “conocimiento de los católicos” se estipularon ciertos propósitos con respecto a la censura del “cine malo” (Conclusiones de la Conferencia Episcopal, 1948, pág. 7).

En primer lugar, la comunidad católica hizo una petición al Gobierno Nacional Colombiano donde se solicitó que se formara una junta nacional que se encargara de la censura, la cual debería ejercer vigilancia sobre la importación de “películas malas”. Éstas fueron definidas por el Papa Pío XII como aquella “en que se exaltan los vicios y pecados contra cualquiera de los diez mandamientos, se ponen en ridículo los dogmas y la doctrina moral de la Iglesia y sus Ministros, y aquel en que se hacen exhibiciones deshonestas e impúdicas.” (Conclusiones de la Conferencia Episcopal, 1948, pág. 7). La petición de la Iglesia requirió entonces una medida oficial que comenzara a vigilar las películas que entraban al país, ésta se estableció en 1948 pero hasta 1955 es que el gobierno nacional tomó medidas concretas a este respecto.

Para 1949 se conforman grupos o subcomités parroquiales donde se propuso difundir el propósito de la censura establecida por la *Liga para la decencia*. Estos subcomités empezaron a crear delegaciones en colegios femeninos privados de la capital. También se vio a las parroquias barriales como un buen lugar para iniciar el proyecto de divulgación de la campaña contra la inmoralidad en el cine (Organización de la Legión de la Decencia en los colegios de la ciudad, 1949). Ya fue unos años después, en el año de 1955, cuando se creó oficialmente la *Junta nacional de censura* donde se estipularon algunas funciones de la *Junta*, al mismo tiempo que se aclararon parámetros bajo los cuales ésta tendría que ejercer sus labores. El contexto fue muy posterior, pero vale la pena mencionar en qué condiciones se oficializaron las labores de esta *Junta de Censura*, que ya para mitad de siglo empezó a actuar bajo el respaldo oficial del gobierno colombiano.

²⁴ Por ejemplo es posible encontrar en el *Boletín Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia* múltiples referencias a discursos oficiales pronunciados con respecto a la censura del cine por el Papá Pío XI. Un ejemplo de esto es la encíclica “Vigilanti Cura” mencionada repetidas veces por la *Liga de la Decencia* en el Boletín. La *Liga de la Decencia* cita para los lectores del *Boletín*, los parámetros de censura al cine que el Papa mencionó en encíclicas como la mencionada durante 1948. (El cine nos forma una mentalidad, 1948, pág. 1)

Artículo 7º La importación de toda película de cine, requiere permiso previo de la Junta Nacional de Censura. Este permiso no implica la aceptación de la película, la cual tendrá que ser censurada.

Artículo 8º Los empresarios de cine que hagan una importación de películas, las matricularán en la Junta Nacional de Censura indicando el título de la película en español y su nombre correspondiente en el idioma del país de origen; el número de copias que se han introducido, el número del manifiesto respectivo y los demás datos que exija la Junta Nacional de Censura.

Artículo 9º La Junta Nacional de Censura clasificará las películas que se le presenten, con forme a su propio reglamento.

Artículo 10. Los noticieros, trailers y cortos sólo podrán darse con películas propias de su clasificación.

Artículo 11. A toda película clasificada por la Junta Nacional de Censura se le expedirá un certificado (sic) en que conste la clasificación que se le ha dado, el nombre de la película, su origen, el número de copias introducidas, el metraje, el peso y las demás observaciones que juzgue conveniente la Junta Nacional de Censura. Los Alcaldes y Corregidores de la República sólo darán el permiso para ser proyectadas a aquellas películas que estén provistas de estos certificados. (Decreto No 1727 De 1955 por el cual se crea la Junta Nacional de Censura, 1955)

Cada una de estas iniciativas surgió en respuesta a la evidente preocupación que sintió la Iglesia Católica con respecto al consumo de cine en Bogotá. Las películas estadounidenses fueron constantemente señaladas como inmorales e indecentes en las listas del boletín de censura. Y si bien la *Liga para la decencia* no constituyó un control de carácter oficial, sí gozó de gran credibilidad dado el respaldo que obtuvo de la Iglesia Católica.

De esta manera, podemos concluir que, fueron múltiples las formas en que el cine comercial estadounidense fue percibido por sectores como el liberal laico y el católico intransigente. Las fuentes permiten ver que para ambos sectores el cine de Hollywood degradó al pueblo y, por lo tanto, debió controlarse para darle un mejor uso. Por ejemplo, liberales laicos como López de Mesa percibieron esta degradación como una consecuencia de la falta de educación en la sociedad. Ellos vieron al cine como una herramienta que ayudaría a educar, pero que tendría que ser regulada por el mismo gobierno para que no representara peligro para la sociedad.

Por otro lado, para los católicos intransigentes, el cine comercial fue una de las razones por las que la sociedad tuvo opción de comportarse inmoralmente. Había que

censurarlo y controlar la sociedad de cerca. La existencia de una agrupación como la *Liga colombiana para la decencia* explica esta latente preocupación.

Esencialmente se percibió al cine estadounidense de la misma forma; lo que cambió fue la forma en que se concibió la degradación que en teoría ocasionaba el cine sobre la población bogotana que decidió asistir a los teatros. Para unos el cine sólo servía para educar, para otros representaba únicamente un peligro para la moral y buenas costumbres de la sociedad bogotana. Lo interesante es que todas las fuentes consultadas coincidieron en que el cine que vino específicamente de Hollywood le representó a los espectadores bogotanos una mala influencia. En todas las fuentes encontradas el consumo de cine de Hollywood fue juzgado como banal y se le restó importancia al caracterizarlo como un producto de una fórmula trillada y ligada a intereses de taquilla. Se comparó este tipo de cine, frente al europeo, como uno degradante y postizo, sin ningún valor artístico y poco útil para quien fuera al teatro a verlo. Es así como se puede concluir que el cine producido en Hollywood fue consumido por una gran cantidad de personas en Bogotá, pero fue desaprobado tanto por liberales laicos como por católicos intransigentes.

Capítulo III: Modernidad y mujer.

En este capítulo el objetivo principal es ver cómo aparece representada la mujer en las publicaciones periódicas escritas que se centraron en el consumo de cine comercial estadounidense en Bogotá. Me propongo indagar por las diferentes representaciones sobre la mujer que aparecen en diferentes tipos de publicaciones relacionadas con el consumo de cine: por un lado, las revistas que surgieron desde el sector que en el capítulo II se llamó *católico intransigente*, y por otro, las publicaciones que fueron producidas por los comercializadores del cine en Bogotá durante las décadas del treinta y cuarenta. El discurso de modernización es muy importante en este capítulo y entrará a relacionarse con lo que en estas publicaciones periódicas fue enfocado hacia la mujer de la época en Bogotá, aquella que consumió estas películas que llegaban desde Hollywood y que se interesó por las modas y tendencias que en estas revistas fueron descritas como el modelo ideal de belleza y buen gusto.

El discurso de modernidad y “Una muchacha moderna”.

No es lo mismo “modernidad” que “modernización”. La modernidad está dividida en dos compartimientos diferentes: la *modernización* como una materia en economía y política; y el *modernismo* como asuntos del arte, la cultura y la sensibilidad (Berman, 1999, pág. 84). La modernización es el traslado al plano de la acción de algunos de los fundamentos de la modernidad, vista como un estado particular de entendimiento del mundo y de orientación e instrumentación de las acciones humanas, formado y expandido en los dos últimos siglos (Berman, 1999, pág. 84).

Para García Canclini, las ideologías modernizadoras, desde el liberalismo laico del siglo XX, hasta el desarrollismo, acentuaron una compartimentación maniquea al imaginar que la modernización terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Para los modernistas, los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria y los libros por los medios audiovisuales de comunicación. En contraposición a las ideologías modernizadoras, G. Canclini menciona que las corrientes tradicionalistas quisieron construir (o preservar) objetos ya existentes. Las corrientes tradicionalistas imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”. Buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras (García Canclini, 1990, pág. 38).

Alberto Saldarriaga Roa analiza cómo llegó la modernización a Colombia. Para él, ésta se puede entender como un proceso urbano, en primer lugar, como una transformación material que altera la estructura física de un espacio urbano originado en un pasado tradicional o pre-moderno. En segundo lugar, como los cambios surgidos en la mentalidad individual y colectiva que han orientado los cambios materiales y al mismo tiempo han asumido sus efectos. La modernización como proceso llegó al país desde diferentes focos culturales en el mundo. Europa y Estados Unidos fueron puntos de referencia para Colombia, país que empezó a darse cuenta de que estaba rezagado. Es así como el discurso de la modernización no llegó sólo a la capital, se recibió como una preocupación nacional a la cual fue indispensable poner atención durante las décadas del veinte al cuarenta del siglo XX (Saldarriaga Roa, 2000, pág. 14).

La modernización como proceso no fue un fenómeno absoluto y debió enfrentar un estado anterior no moderno. Se orientó también, como un contexto en el que lo moderno se presentó como una condición universal, deseable para todos y a la cual se pudo y se debió acceder mediante transformaciones profundas en todos los

ámbitos de la vida social. El llegar a ser moderno no fue una decisión voluntaria, fue casi que una obligación en un mundo en el que se percibió a las sociedades más modernas como las más poderosas (Saldarriaga Roa, 2000).

Para el caso bogotano, durante el siglo XX, Alberto Saldarriaga Roa afirma que existió un proceso de modernización fragmentario: “lo que quiere decir que en Bogotá la modernización se introdujo tardíamente. Campos como el político, el social y el económico se empezaron a desarrollar en Bogotá por separado y no uniformemente. La modernización tuvo mella en cada uno de estos campos de manera aislada y la industrialización no llevó a cabo un proceso de expansión sólido, como lo hicieron metrópolis modelo, como Europa y Estados Unidos” (Saldarriaga Roa, 2000, pág. 14).

Para Saldarriaga, dentro de una modernización fragmentaria como la colombiana, el consumo cobró una gran importancia. El consumo de bienes y la difusión de las tecnologías que no requirieron cambios profundos en las macroestructuras de las sociedades, ejemplificaron la dinámica de Bogotá durante la primera mitad del siglo XX. Bogotá siguió un tipo de modernización donde se empezaron a implementar nuevas tecnologías pero la sociedad no desempeñó procesos donde se percibiera un cambio en las formas de pensar. A esto Saldarriaga Roa denomina como un estado tradicional o pre-moderno (Saldarriaga Roa, 2000, pág. 15).

Durante la primera mitad del siglo XX, en Bogotá se empezaron a presentar cambios de orden social y cultural. A medida que avanzó el siglo XX, con el proceso de modernización, la mujer ocupó de manera más evidente nuevos espacios. A partir de la década del veinte en adelante, su presencia se fue haciendo más habitual en lugares públicos como el teatro, las salas de cine, los salones de té y aun en los clubes sociales, en los cuales, a principios del siglo, sólo se permitió la presencia masculina (Reyes Cárdenas, 1995).

Después de la primera Guerra Mundial los roles femeninos sufrieron importantes cambios. En algunos casos, sectores de mujeres de la sociedad local que tenían oportunidad de viajar al exterior o de leer y estar en contacto con publicaciones europeas, adoptaron actitudes y comportamientos que se distanciaron del ideal femenino convencional (Reyes Cárdenas, 1995). Fue en este momento cuando empezaron a aparecer claras señales de inconformidad hacia los cambios en los roles femeninos, por parte de varios sectores de la sociedad. Desde las mismas fuentes periódicas impresas se pudieron percibir expresiones de consternación con respecto a cambios en las costumbres y la moral femenina. Para el año de 1927, en la sección femenina de la

Revista Universidad, se puede encontrar un perceptible temor por lo que se aceptó como una nueva realidad, una que incluyó a un nuevo tipo de mujer bogotana que vino acompañada por una nueva moralidad femenina:

Quienes, traspasada esa línea del horizonte que en la juventud se nos hacía tan lejana ¡los cuarenta años! vemos ya las primeras sugerencias de los melancólicos paisajes de un atardecer, no podemos darnos cuenta perfecta de lo que significa esta inquietud radiosa de la juventud de ahora, y menos aún, esa nueva moralidad de la vida femenina, que, a partir de la gran guerra, se ha ido extendiendo y afianzando en el mundo entero y que implica por sí misma cambios fundamentales en las ideas que hasta ahora han regido la vida social y privada. (...) Procuraré, sin embargo, acomodar mi espíritu a la realidad de ahora, y analizar con vuestro concurso a la mujer bogotana a fin de conocer lo que ella es y lo que ella puede ser. (Sección Página Femenina: Un justo temor, 1927, pág. 426)

El título del artículo “Un justo temor” muestra que la preocupación por esta nueva moralidad en las mujeres fue una denuncia que se creyó tanto necesaria como pertinente. Quien escribió el artículo, así mismo, decidió “acomodar su espíritu a la realidad de ahora” lo que pudo indicar que se resignaría a esta nueva concepción femenina. No obstante no es posible estar muy seguro de si estuvo de acuerdo con ella. Lo que sí es claro, es que en esta fuente se quiso hacer constancia de cambios en “la vida social y privada” que incluyeron sobre todo a la mujer. Se plasmó una preocupación por los “cambios fundamentales en las ideas” que involucraron a la mujer de la época.

Publicaciones católicas que existieron en la ciudad y que estuvieron dirigidas ante todo a las amas del hogar, en particular *Juventud femenina católica colombiana* y el *Boletín cine y libros*, expresaron airadas protestas contra estas nuevas actitudes femeninas. Los puntos centrales de ataque fueron las “malas lecturas”, el cine, la moda escandalosa, la práctica de deportes y los bailes. Todas estas actividades, según la Iglesia, alejaban a la mujer del hogar y de la misión que se le había asignado (Reyes Cárdenas, 1995). Indudablemente la influencia del *American way of life* que se reflejaba en el cine, las revistas y la publicidad, tuvo un fuerte impacto en la vida femenina cuando las ideas de confort, libertad y gusto por lo moderno se fueron imponiendo (Reyes Cárdenas, 1995). Lo moderno fue entonces una gran fuente de preocupación por parte de los sectores católicos intransigentes. Al mismo tiempo, fue blanco de interés

por parte del Estado, y en torno a este tema se construyó un discurso que cobró importancia en la vida nacional de la primera mitad del siglo XX.

Desde la prensa periódica escrita como *Juventud católica femenina colombiana*, publicada durante las décadas del veinte y treinta, es posible encontrar discursos que hicieron referencia a una llamada “muchacha moderna”, donde se integró la necesidad de presentar a la mujer como una entidad cosmopolita, acorde a las modas de las grandes ciudades del mundo. El ser una mujer moderna fue equivalente a progreso y refinamiento. Por eso estos discursos presentes en las revistas estuvieron de acuerdo con lo que García Canclini cuenta con respecto al estereotipo de la ideología modernizadora de principios del siglo XX. García Canclini menciona que el “ser culto, e incluso ser culto moderno”, implicó no tanto vincularse con un conjunto de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, así como los avances tecnológicos como el cine, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica (García Canclini, 1990, pág. 86).

En el artículo titulado “La influencia del cine en la vida moderna”, publicado en 1941 en la revista *Juventud católica femenina colombiana*, se instigó a las mujeres a controlar y a cooperar obedeciendo a la censura, y se centró especialmente en que obedecieran los dictámenes de la *Liga de decencia*, resaltando el estereotipo de mujer tradicional. Nótese que quien escribió este artículo no presentó su verdadero nombre, sino que firmó identificándose como “Una Muchacha Moderna”. Esto podría deberse a que la autora quiso ser identificada por sus lectoras como una mujer preocupada por el peligro que representaban los nuevos “espectáculos de dudosa moralidad”, pero al mismo tiempo quiso que su discurso estuviera situado desde la misma modernidad. Lo curioso aquí es que la autora denuncia los peligros de estas películas, pero se identificó a sí misma como una muchacha que hizo parte de la corriente moderna de pensamiento:

Con un poco más de censura para las películas reprobables, podemos y debemos cooperar a este esfuerzo de la <Liga de Decencia>. Ojalá hubiera también, un mayor número de muchachas, que supieran rechazar espectáculos de dudosa moralidad, dejando así intacta la digna y noble tradición de nuestra raza, fecunda en mujeres virtuosas, que han sabido ser en todos los tiempos, el centro del hogar y baluarte de la sociedad.

Una Muchacha Moderna

(La influencia del cine en la vida moderna, 1941)

La mención con respecto a una cooperación con la *Liga de decencia* hace evidente que quienes escribieron este artículo estuvieron relacionados con el sector católico intransigente descrito en el capítulo II. El mismo nombre de la revista, *Juventud católica femenina colombiana*, hace explícito el contexto desde el cual se quiso mandar el mensaje que previno a las mujeres del consumo de estos espectáculos llamados inmorales.

Se defendió a la mujer tradicional, y se la contrapuso aunque no excluyéndola del todo, de la vida moderna. La mujer que estuvo llamada a obedecer, a presentarse como centro del hogar y baluarte de la sociedad, hizo parte del estereotipo de mujer tradicional que contrastó con la mujer moderna. Aquella que desde el discurso católico intransigente, hizo consumo “sensato” del cine. Sensato en la medida en que obedeció los parámetros establecidos por la censura de las películas.

El uso de los estereotipos sobre la mujer que se presentaron en este caso puede decirse que es contradictorio, dado que podemos ver como una muchacha autodenominada como moderna escribió un artículo advirtiendo sobre los peligros de ver “espectáculos inmorales”, inscritos en todo este discurso de modernidad del que hablaba García Canclini. Anne Rubenstein menciona para su trabajo en México que es posible integrar en un mismo discurso una valoración a las chicas modernas y otra a las mujeres tradicionales. Se funde el estereotipo de mujer en uno solo, creado por quienes produjeron el discurso, en este caso el sector católico intransigente (Rubenstein, 2004, págs. 91-92).

En su totalidad, este discurso funcionó en la medida en que pretendió identificar al lector con un modelo de chica moderna que fue visto durante esta época como positiva, que se adaptó a las necesidades del mensaje que quiso transmitir el sector católico intransigente. Un mensaje en que fue claro que, a pesar de que la mujer pudo ser moderna, tuvo que seguir los preceptos morales que le indicaron la censura de la *Liga de decencia*, es decir, el sector católico intransigente.

A Bogotá llegó esta corriente modernizadora durante las primeras décadas del siglo veinte a través de diversos espacios como el político, el económico y el urbano; pero el que me resulta de mayor interés fue el que incluyó al cine como vehículo para transmitir sus ideales modernizadores. Esta tecnología entró al país y empezó a desarrollarse, no sólo como un importante producto de entretenimiento, sino también como un requisito para la modernización. En países como Estados Unidos y Europa ya se estaba estructurando el cine como una importante industria, y Colombia, como país

que quería hacer parte de este proceso, no se quedó atrás. Es así como en el país se empezaron a crear espacios para esta tecnología, que trajeron consigo no sólo películas de Hollywood, sino elementos simbólicos y culturales que, por ejemplo, se vieron implícitos en la manera en que se construía la imagen de la nueva mujer moderna. El cine representaba un artefacto mediante el cual las mujeres podrían hacerse modernas, podrían hacerse parte de esa nueva corriente de pensamiento que se veía como progreso para el país, antes inmerso en atraso y costumbres anquilosadas. No obstante, también pudo significar lo contrario, en este caso para los sectores católicos intransigentes que vieron al cine de Hollywood como fuente de inmoralidad para las tradicionales costumbres católicas.

Es también importante entender que el consumo de este tipo de películas trajo consigo, como lo hemos visto, concepciones diferenciadas. No todos apoyaron esta idea de modernidad y progreso, existieron muchas reacciones, como las encontradas en las revistas católicas femeninas, que desaprobaron esta imagen de la mujer moderna.

Algunos abrazaron a esta nueva tecnología como producto de entretenimiento en una ciudad donde no había muchas otras cosas que hacer, otros la rechazaron por considerarla promulgadora de malas costumbres e instigadora de conductas inmorales. El cine estadounidense comercial en particular mostró una imagen de mujer moderna que muchos vieron como una amenaza y otros como progreso. Estas tensiones son las que nos muestran la importancia que un producto de entretenimiento pudo tener durante esta época en Bogotá.

Existen trabajos que se preocupan por el discurso que artefactos culturales como el cómic construyen en referencia a la “chica moderna”. En el caso de México, Anne Rubenstein hace uso de comics e historietas consumidas por el público mexicano para examinar ciertos aspectos de las relaciones de productores, públicos lectores y críticos de los comics con el Estado mexicano (Rubenstein, 2004, págs. 32-33). Como parte del análisis de estas historietas, la autora encuentra un discurso claro en torno a la mujer o chica moderna. Los discursos de modernidad y tradición se conformaban primordialmente en torno a la representación de las mujeres. El contraste entre el pasado (inventado) y el futuro (imaginado) se describía en historietas que valoraban a las chicas modernas o a las mujeres tradicionales, pero que al mismo tiempo mostraban ambas (Rubenstein, 2004, págs. p.p. 91-92). En las publicaciones periódicas bogotanas de la época me encontré con un tipo de representación similar de la mujer moderna.

Anne Rubenstein enuncia dos tipos de estereotipos claros de mujer para su estudio en México, los cuales de acuerdo con las fuentes consultadas también funcionan para los discursos hallados en las publicaciones periódicas bogotanas de la época. Por un lado, estuvieron las “mujeres tradicionales”. Este tipo de imagen estereotipada se quedaba en casa, de preferencia en una zona rural. Se sometían a sus esposos, padres o hijos o, de ser necesario utilizaban el engaño y la manipulación para mantener una imagen de sumisión. Nunca expresaban directamente un deseo y evitaban presentarse como objetos sexuales. Por otro lado, las “mujeres modernas” no obedecían a nadie, con la posible excepción de un patrón. Eran consumidoras actualizadas que trataban de verse deseables y esperaban un matrimonio donde tuvieran el papel de compañera. Eran impacientes y podían decir las cosas con claridad. Sin embargo, eran honestas, castas antes del casamiento y fieles (Rubenstein, 2004, pág. 92).

En el mes de julio de 1941, la revista *Juventud católica femenina colombiana*²⁵ publicó un especial donde se aleccionó a las mujeres sobre los peligros de ir al cine acompañadas por hombres. A esta acción se le llamó “ser modernas” y se dejó muy en claro su connotación negativa. Se relacionó a este estilo de vida el tener “ideas independientes y libres” y se asoció lo que las películas mostraban como modelos ideales de vida a ejemplos de inmoralidad e incitación a las malas costumbres (La influencia del cine en la vida moderna, 1941). El que una mujer fuera a ver ciertas películas clasificadas como dañinas por la censura, fue considerado como negativo. Al cine en general se le asignó un carácter nocivo, pero lo que realmente molestó al sector católico intransigente, fue que las mujeres empezaron a romper con el tradicional modelo de moral católico, transgrediendo de esta manera con el orden social.

Es interesante como el artículo se refirió a las personas que adoptaron costumbres “menos libres o vulgares” y se separó su conducta de la idea de modernismo. Se juzgó de obrar ligeramente a aquellos que no analizaron a profundidad el proceso del modernismo:

El modernismo es susceptible a toda idea de progreso y civilización. Que estos medios de adelantamiento [el cine y las

²⁵ Esta publicación periódica bogotana presentaba un marcado corte católico. Dirigida por Josefina López Ruiz, la revista se presentaba como el órgano oficial de *Juventud católica femenina colombiana* y se adscribía abiertamente a la Iglesia Católica. El ejemplar suelto de la revista costaba \$0.10 centavos para el año de 1940. La comunidad femenina a la cual estaba dirigida esta publicación también ofrecía una suscripción anual por \$1.00 pesos, lo cual, según se anunciaba, mantendría informadas a todas las muchachitas bogotanas, y a sus madres, con respecto a diferentes actividades varias. Entre ellas el cine, celebraciones religiosas y muchas otras veces la organización de agrupaciones de carácter religioso, que incluían a jóvenes mujeres de los colegios de clase media y alta en Bogotá.

películas que llegan del extranjero] sean buenos o malos, es cosa aparte y a la sociedad toca censurarlos o aprobarlos. Por eso, cuando para disculpar ciertas costumbres, más o menos libres o vulgares, se achacan al modernismo, se obra ligeramente, al no analizar su proceso. Son éstas por lo general, maneras copiadas de gente ordinaria que se desenvuelve en un ambiente más ordinario todavía. (La influencia del cine en la vida moderna, 1941)

A los que en realidad se debió reprobar fue a todos aquellos que hicieron parte de la gente ordinaria que, para los autores de este artículo, fueron la fuente de las costumbres vulgares. El artículo relegó a la censura y a la sociedad la responsabilidad de juzgar el daño causado por el cine extranjero entre quienes lo vieron. Una censura que estuvo fuertemente controlada por la Iglesia católica, y en este caso por lo que yo llamo el sector católico intransigente. Estas maneras aprendidas se catalogaron como “vulgares” y por lo tanto fueron consideradas negativas. El cine se consideró como un factor que alteró la vida de las personas, para bien o para mal.

Más adelante en el artículo “La influencia del cine en la vida moderna”, al cine se le empezó a asignar la descripción de “factor influyente en la sociedad” y se le advirtió como un producto consumido con frecuencia. La tesis general del artículo admitió al cine como una actividad importante, al mismo tiempo que, se le percibió como una actividad dañina: “es que el cine que hasta hace unos años, era una diversión poco menos que mediocre y aún no generalizada, ha llegado a ser una problema social importantísimo y como tal necesario de atender” (La influencia del cine en la vida moderna, 1941).

Es notorio un cambio en las tendencias del público en lo que tuvo que ver con la asistencia al cine, ya que para este sector católico intransigente, que estaba encargado de la publicación periódica *Juventud católica femenina colombiana*, la asistencia era antes pobre y para 1941 aumentó significativamente. Esto también lo podemos ver en el Anexo I, donde a través del seguimiento de las películas en cartelera durante dos décadas, se puede percibir un evidente aumento en la cantidad de espectadores que asistieron a ver las películas en cartelera.

Juventud católica femenina colombiana le asignó al cine de Hollywood el calificativo de “reto a la soberanía de la Iglesia, de la Escuela y la familia (...) es más que cualquier otro arte, el problema social y político de nuestro tiempo” (La influencia del cine en la vida moderna, 1941). Para el sector católico intransigente que produjo este discurso, el cine de Hollywood fue un peligro latente, un problema. Su influencia

negativa fue evidente en maneras de vestir y en las “maneras desenfadadas y libertad de costumbres que se desprendieron del afán de muchas por imitar a toda costa la vida norteamericana” (Sin título, 1941).

La historiadora Angélica Reyes Sarmiento, en un análisis de la publicidad presente en las revistas femeninas de la época, menciona que los avisos de revistas vendieron modelos de vida, de sentir, de pensar, a través de imágenes construidas entre otros por el *star system* norteamericano (Reyes Sarmiento, 2010, pág. 191). En secciones dedicadas por entero a la moda²⁶, como en el caso de la revista *Estampa*, Reyes Sarmiento percibe que no fueron tendencias nacionales, sino las norteamericanas y las europeas, las que predominaron. El canon que llegó mostró estrellas o modelos jóvenes, de raza blanca, rasgos europeos o norteamericanos, delgadas, estilizadas, felices, vestidas, maquilladas y peinadas, según las normas del momento, impuestas en este caso por el *star system* (Reyes Sarmiento A. , 2010, pág. 191).

Es entonces evidente una preocupación por lo estadounidense en lo que escribió *Juventud católica femenina colombiana*. El estilo de vida que imitó el *american way of life* y todo lo que el *star system* significó, preocupó al sector católico intransigente:

Así, poco a poco, sin ningún esfuerzo, las costumbres de los Estados Unidos se han ido infiltrando, pues quien resiste a la sugestión de una idea que se presenta a la imaginación, cuatro, cinco y hasta siete veces por semana?

De ahí esas maneras desenfadadas, esa libertad de costumbres, ese afán de imitar a toda costa la vida norteamericana, en el preciso momento en que allá contemplan con espanto los espantosos resultados de la camaradería sin control entre los dos sexos y tratan inútilmente de ponerle remedio, pero nosotros encantados, vamos hacia allá, Lo que importa es ser modernos. Pase lo que pasare (...)
(Sin título, 1941)

Para subsanar un poco la preocupación del sector católico intransigente, el artículo sobre la influencia de la vida moderna en el cine terminó consolando a los lectores afirmando que en Colombia sí se hizo algo por mantener la moralidad de las películas. Esto se vio reflejado en la conformación de la *Junta de censura nacional* y en la *Liga de decencia*, mencionadas anteriormente.

²⁶ La autora Reyes Sarmiento sustenta esta afirmación con la siguiente cita: «La moda en general, y muy especialmente la moda en el vestir, explota hábilmente el desesperado afán de las clases medias por integrarse a las clases altas y la necesidad de estas últimas de seguir distinguiéndose de sus inferiores». (Reyes Sarmiento A. , 2011, pág. 191)

Por ejemplo, en un artículo realizado para el diario argentino *El País*, se describió cómo las películas clásicas influyeron en las costumbres y tendencias, los ritos y valores de las personas a lo largo del siglo XX (Beccacece, 2010). El autor de este artículo, Hugo Beccacece, relata a manera de crónica cómo fue su experiencia con el cine desde pequeño, cómo le cambió la vida a él y a otras personas durante la primera mitad del siglo XX, hasta ya entrada la década del sesenta. El autor menciona que gracias a películas clásicas vistas en las salas de cine, fue capaz de desarrollar un sentido estético: “Los grandes directores nos han enseñado desde muy temprano a apreciar las artes plásticas”. Es curioso, pero menciona también que el cine ha sido un activo difusor del consumo y del triunfo de los estilos en la decoración de interiores. Suena superficial, pero es interesante ver cómo el cine ejerció una importante influencia en el campo estético. Defiende esto al describir cómo millones de hogares en todo el mundo fueron adornados de acuerdo con lo que los espectadores habían notado en la pantalla. Beccacece pone como ejemplo a *Laura* (1944), una película de misterio creada en Hollywood, dirigida por Otto Preminger, protagonizada por la actriz estadounidense Gene Tierney, en el mejor momento de su carrera. El film, que se desarrollaba en cuartos y salones elegantes, formaba parte de las producciones que los estudios hicieron para atraer al público que no sólo deseaba desentrañar la intriga de un crimen, sino que además buscó ideas para decorar sus casas. En esos años, había familias adineradas de raza negra que no tenían acceso a ciertas tiendas donde se las discriminaba, pero además estaban las familias negras y blancas que no pudieron comprarse nada de lo que Hollywood exhibía. Ese público fue a ver películas al estilo de *Laura* para estar al tanto de lo que se usaba (Beccacece, 2010). Esta anécdota que proporciona el autor para la Argentina, se suma a otras más que sustentan el mismo argumento: el cine influyó en las costumbres y tendencias, los ritos y valores de las personas a lo largo del siglo XX. Esta misma afirmación la podemos percibir en la mayoría de las fuentes primarias que mencionaron la idea de la muchacha moderna. También artículos como los encontrados en *Juventud católica femenina colombiana* pueden presentar prueba de ello. El cine de Hollywood modificó parte de la vida cotidiana de muchas de las mujeres en Bogotá. Directa o indirectamente, ejerció una influencia que pudo verse en la manera en que se construyó la imagen de la muchacha o mujer moderna a través de las publicaciones periódicas escritas que mencioné anteriormente.

“Arte y artistas” y “El cine de hoy”

Las publicaciones periódicas escritas que se consagraron al cine durante las primeras décadas del siglo XX presentaron unas características. Muchas de ellas surgieron como revistas o periódicos destinados para un público femenino. La moda, el maquillaje y la vida de los famosos fue un punto en común para estas revistas del espectáculo. Publicaciones como *Cine y libros: Legión colombiana de la decencia*, *Ritmocinema*, *El cine de hoy: Revista semanal, órgano de las empresas de cine en Colombia*, *El Heraldo: revista interdiaria de cine*, y finalmente *Arte y artistas*, fueron algunos de los títulos que se pudieron encontrar para la primera mitad del siglo XX. No obstante, sólo unas pocas de estas publicaciones contaron con escritos que hablaran concretamente sobre el cine. Un gran porcentaje del contenido total de estas revistas y periódicos estuvo constituido por imágenes de las estrellas de las películas y por publicidad referente a los horarios y precios de taquilla. No fue posible acceder a las primeras ediciones donde se pudo haber manifestado el objetivo de cada una de estas publicaciones. *El cine de hoy* es la única excepción, donde el editor Richard Kuster manifestó porqué se creó la revista. Se hablará sobre esto enseguida.

Para este capítulo lo interesante es ver cómo fue disímil la percepción frente al cine comercial de Hollywood en las diferentes publicaciones escritas en Bogotá. En revistas como la de Kuster, es posible percibir cómo no sólo existió una preocupación frente al cine comercial de Hollywood, por parte de los sectores católicos intransigentes, sino también de parte de quienes comercializaron el cine estadounidense por aquella época.

Fueron publicaciones producidas con el propósito de promocionar y comercializar las películas de Hollywood entre el público bogotano, y respondieron a una intención muy clara: la publicitaria. Es así como es fácil observar un tipo de discurso muy concreto en las revistas y periódicos especializados en cine: uno donde la moda y la comercialización del medio cobraron importancia.

Podemos observar por ejemplo, en el primer ejemplar de la revista *El cine de hoy*²⁷ de 1936, que se enunció un claro propósito para la publicación, al mismo tiempo

²⁷ Las referencias que la *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano* tiene sobre *El cine de hoy* hablan de que en agosto de 1936 se empezó a editar la revista semanal órgano de las empresas de cine en Colombia, con un contenido constituido principalmente por artículos publicitarios de los estrenos estadounidenses de empresas como *Universal*, *Paramount* y *United Artists*, entre otras. En el primer número, además de las intenciones de difusión cultural y social que se mencionan explícitamente, se destaca la participación de diversos representantes de las empresas mencionadas, como “organizadores y sostenedores” de la revista. La publicación incluye noticias sobre farándula norteamericana, en su gran mayoría. En la sección “Para

que se le asignó una especie de misión cultural, ya que la revista se inauguró en 1936 como una de las primeras en su género:

Consecuentes con nuestro ideal nacionalista de llenar los vacíos culturales de nuestro tiempo, nos permitimos presentar al público de Bogotá y de la República esta importante revista que hoy entregamos con gusto a los lectores colombianos.

Todas las capitales de Sur y Centro América han visto nacer y difundirse en muy poco tiempo por todo el continente revistas de este género importantísimo, que son universalmente conocidas. Modelos imprescindibles de este tipo son las grandes revistas cineásticas (sic) de Estados Unidos, Méjico y La Habana.

Observadores continuos del medio colombiano, y de su transformación política, económica y cultural, no hemos dudado un instante al fundar esta inaplazable sección periodística, seguros como estamos de que el campo elegido será propicio a nuestros esfuerzos realizados, y a nuestras intenciones de difusión cultural y social.

Nadie puede negar que el cine es uno de los poderes más eficaces en el desenvolvimiento de las sociedades actuales, y que está siendo y será en lo futuro la más formidable transmisión sintética de la historia, en función de cultura y de civilización.

Hoy ya por el crecimiento de la población lectora, por la fiebre cambiante de las modas, trazadas dictatorialmente por el refinado gusto de los más célebres artistas de la pantalla; por la afición creciente a las grandes creaciones del celuloide; por el cosmopolitismo abierto y franco de nuestras clases sociales; por la democratización de la cultura, esta Revista nuestra (sic) llenará un vacío inaplazable y se vinculará muy pronto a la vida y al paisaje de nuestro mundo social. (...) (El cine de hoy en Colombia, 1936)

Este discurso demostró un interés por profundizar en el tema de la moda desde la perspectiva del cine, teniendo en cuenta un público nuevo: el bogotano. Particular fue el ideal nacionalista del que se hizo titular la revista, al mismo tiempo que su propósito de difusión cultural y social, con respecto a un público que fue asumido como huérfano, dada la previa inexistencia de este tipo de publicaciones especializadas en cine.

En el artículo se habló del ideal nacionalista de “llenar los vacíos culturales de nuestro tiempo”, lo que deja ver cómo Kuster al escribir esto creía en que al traer una publicación de este tipo a Colombia, estaba proporcionándole al país un producto cuyo

ellas”, se hacían recomendaciones a la mujer casada donde se incluyeron crucigramas, breves notas deportivas, novelas cortas, publicidad de cigarrillos colombianos ligada al nombre de estrellas extranjeras y en algunas ocasiones se incluyó poesía. La edición de la revista estaba a cargo de *Publicidad Kuster*, el director de la revista era José Kuster y algunos colaboradores fueron K. Richard Kuster, Julio M. Amodio, Dnaiel F. Greenhouse, P.Froelich y William W. Sullivan; todos representantes de casas extranjeras comercializadoras de cine en Bogotá. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007, pág. 12)

consumo estaba relacionado con el “ser moderno” del que hablé anteriormente. Para Kuster, una revista que publicaba noticias sobre farándula y entretenimiento, teniendo en cuenta el parámetro del cine de Hollywood, era una publicación de carácter cultural. Según el alemán, en Latinoamérica existían ya muchas de estas publicaciones y Colombia no se podía quedar atrás en este proyecto compuesto por lo que en el artículo se llamó revistas “cineásticas”.

De esta forma, *El cine de hoy* se le presentó al público bogotano, como una publicación que estaba al servicio de un propósito cultural y que, al igual que otros países latinoamericanos y Estados Unidos, era una necesidad inmediata para la población. Según el autor, fue importante esta gran función que el cine tuvo para la sociedad colombiana, al mencionarse en el artículo que el cine fue uno de los poderes más eficaces en el desenvolvimiento de las sociedades de la época. Se le atribuyó una función sintética de la historia, para Kuster, el cine fue tan importante que estuvo al servicio de la “cultura y la civilización” (El cine de hoy en Colombia, 1936).

En esta primera edición también es posible identificar a los autores. Se presentó a Kurt Richard Kuster como el representante de casas cinematográficas norteamericanas y alemanas en Colombia; y a su hijo, José Kuster como el gerente de *Publicidad Kuster* y director de *El cine de hoy* (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007).

No se sabe mucho sobre la familia Kuster²⁸, pero algunos artículos de *El cine de hoy* indicaron que fueron una familia de empresarios alemanes que radicados en Bogotá, empezaron a manejar una compañía de publicidad de mediano éxito en la década del treinta. La publicidad que surgió de este proyecto apareció en algunas otras publicaciones periódicas de la época. Sin embargo, para la década del cuarenta, no fue posible seguirle el rastro a esta empresa de publicidad. José Kuster particularmente, fue un extranjero comerciante que se casó con una santandereana y se estableció definitivamente en el país durante la década del cuarenta (Por segunda vez es desvalijada la casa de don José Kuster, 1940).

En el artículo, Kuster hizo mención explícita de otros colaboradores de la revista: el gerente general de la *Metro*, de la casa *Fox* y de la casa *Artistas Unidos*. En

²⁸ La información encontrada sobre los Kuster puede apreciarse en el conjunto de revistas *El cine de hoy* revisadas para este trabajo. Muchas de ellas nombraban a la empresa publicitaria de la familia y en algunas otras revistas como en *Arte* y *artistas* se pueden encontrar anuncios publicitarios de la empresa. Anécdotas más concretas y referencias sobre José Kuster se encontraron en un artículo de *El Tiempo*. En 1940 el periódico reporta que la casa del comerciante en Bogotá fue asaltada por ladrones por segunda vez en un año. (Por segunda vez es desvalijada la casa de don José Kuster, 1940)

general, casi todo este tipo de publicaciones se caracterizaron por ser voceras de la divulgación informativa de las diferentes empresas cinematográficas de la época (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007). El propio nombre de la revista lo mencionó: “órgano de las empresas de cine en Colombia”. Es entonces claro que los que producen este tipo de publicaciones periódicas fueron comerciantes o personas que hicieron parte de la empresa cinematográfica en Colombia. Casas de cine como *Fox*, *MGM*, *Artistas Unidos* produjeron películas para un nuevo público, uno que según el discurso sobre la modernización, tenía que ser introducido a la “civilización y la cultura”, como el mismo aparte lo menciona.

En el artículo anterior, Kuster no sólo recurrió a un discurso de progreso y modernización, sino que enunció claramente que con la fundación de la revista se quiso introducir a un mundo cosmopolita, donde la democratización de la cultura fue uno de los principales ideales. Se vendió al cine y a sus productos derivados, como un puente para el progreso y el buen gusto.

Ese mismo año, en 1936 Kurt Richard Kuster escribió otro artículo donde hizo explícitas algunas de estas ideas sobre moda y buen gusto, a partir del punto de referencia que vino desde Hollywood:

Paris sigue creando, pero Hollywood está eligiendo mandando. (sic) Todos sabemos que las chicas de Hollywood saben vestirse atractivamente y todos buscamos hacerlo igual que ellas. (...) Qué es la moda de hoy? Os lo voy a confiar:
Es lo que uno lleva cuando tiene dinero y cuando el que lo lleva se preocupa por distinguirse en su aspecto exterior. Según mi modo de pensar y la de muchos otros, son los artistas cuya suerte depende un tanto de su presentación exterior. (...) Las chicas de Hollywood necesitan llamar la atención del mundo. Verdad? Ahora, os doy un consejo, si lo permitís: si queréis ser gente y llamar la atención con vuestra elegancia, vestíos a la moda de Hollywood. (...)
Paris y Londres están creando; Hollywood está eligiendo e imponiendo la moda internacional. No es preciso fijarse en lo que ofrecen las casas de modas de Paris y Londres cuando una John Crawford (sic de Joan Crawford) o una Greta Garbo lo han elegido. (...) Cuando vosotros deseéis ser felices y ante todo elegantes, debéis leer fielmente el “Cine de Hoy” (...)” (Kuster, 1936, págs. 15-18)

Kuster en su artículo se dirigió hacia un público: las mujeres. Mencionó como punto de referencia único e internacional a la moda de Hollywood. Incluso le resta importancia a referentes importantes de moda para la época: París y Londres. Si bien el interés de Kuster respondió a uno publicitario, es evidente que el discurso que asimiló

para vender su producto, ofreció elementos que se integraron al perfil ideal de mujer moderna o persona moderna, que al mismo tiempo hizo parte de una sociedad que estaba empezado a modernizarse.

La estrategia de venta de quienes comercializaron las películas importadas en Bogotá utilizó el discurso de modernidad, uno especialmente proyectado para la mujer. Se habló de un ideal de buen gusto, que se tuvo que empezar a adquirir y educar a través del consumo de las películas de Hollywood y de las modas que éstas establecieron. Quienes construyeron este tipo de discurso estuvieron inspirados por sus intereses comerciales. Empresarios e industriales del cine en Bogotá se preocuparon por publicar revistas donde se le habló a la mujer y se la identificó como moderna y refinada, al igual que las actrices de Hollywood. Estas publicaciones dirigieron una voz a mujeres de clase media-alta y algunas veces trabajadora. Fueron mujeres que, por un lado pudieron pagar el precio de la revista, y que por otro, se interesaron por consumir productos derivados del mercadeo de las películas, sus modas, y más específicamente, la película como tal.

La revista se introdujo en el mercado bogotano para 1936 con un costo de \$0.10 centavos pero para la segunda edición bajó su precio a la mitad (El cine de hoy en Colombia, 1936). Publicaciones como *Revista Universidad* también costaban \$0.10 centavos (para 1929), la revista *Semana* tenía un costo de \$0.20 centavos (para 1946) y el *Diario popular* costaba \$0.05 centavos (para 1942). Los precios de otras publicaciones escritas del periodo nos pueden indicar que con respecto a otras revistas de entretenimiento y farándula, *El cine de hoy* no era costoso, pero sí representaba un producto de alto precio con respecto a publicaciones de origen popular. En esta revista podemos ver claramente cómo se adaptó ese discurso de modernidad y se sintetizó en función de un interés comercial. La modernidad para la mujer le significaba a esta revista que el público femenino comprara sus ejemplares. De esta manera Kuster y todos los que crearon *El cine de hoy* le proyectaron al público femenino de la época un modelo que ellos quisieron que fuera parte del discurso de modernidad. No obstante, podemos ver que las motivaciones principales de los editores de esta revista fueron vender los productos que se promocionaban en ella. Al mismo tiempo que hacerle publicidad a las películas que representaban como publicación al servicio de las grandes casas de distribución de películas.

Otra de las publicaciones relacionadas con cine durante estas dos décadas del treinta y cuarenta fue *Arte y artistas: Espectáculos, literatura e intereses generales*. Era

una publicación interdiaria y tenía como redactor principal a Nicolás Díaz, gerente general de la empresa *Cine Colombia* en Bogotá.²⁹ Si bien no es claro desde la misma revista si la publicación representaba a algún organismo oficial de *Cine Colombia*, sí era evidente que velaba por sus intereses comerciales. En ella se puede encontrar permanentemente publicidad a los teatros de *Cine Colombia*, al mismo tiempo que entrevistas y artículos que aludían a la inauguración de nuevos teatros de la empresa y estrenos traídos a Colombia gracias a sus gestiones. Esta publicación también responde a intereses comerciales y, al mismo tiempo, presenta similitudes con el tipo de contenido que *El cine de hoy* presentó.

En 1937 *Arte y artistas* publicó un artículo titulado “El individualismo en la pantalla: el cinema puede dar a las mujeres el secreto de la personalidad” donde se aludió a un ideal de mujer que pudo ir de la mano con el discurso de buen gusto y refinamiento que encontramos en *El cine de hoy*. Para *Arte y artistas* una mujer pudo valerse del cine para establecer su personalidad:

Al cine le debe mucho la mujer. Con un poco de lógica, naturalmente; pero le debe mucho. No es que ellas, sus estrellas, sean el “cliché” negativo de donde se graban una y otra vez esos positivos de la vida humana. (...) Lectora: (...) ¿es usted joven, bonita? Entonces... busque la conquista de su individualidad, vaya al cine (...) (El individualismo en la pantalla: el cinema puede dar a las mujeres el secreto de la personalidad, 1937)

El artículo no estableció cómo es que la mujer pudo construir su personalidad a partir de las películas. Se limitó a establecer una premisa meramente publicitaria y un tanto vacía: si se es una mujer bonita, y se consume cine, se estará en camino de construir una personalidad individual como mujer. Se mencionó, un tanto ambiguamente, a las estrellas de las películas, y se les asignó el valor de clichés positivos, que servirían de ejemplo para la vida y posteriormente se sugirió, enfáticamente, que la fórmula para estructurar una personalidad individual fue el consumo de cine. Todas estas sugerencias respondieron entonces a un discurso que buscó publicitar, vender y comercializar un producto que se posicionó desde esta

²⁹ La empresa *Cine Colombia S.A* se crea el 7 de junio de 1927, en Medellín. En 1928, la empresa adquirió en Bogotá la empresa de cine *Di Doménico Hermanos*, muy importante en ese entonces, la cual tenía también un grupo de películas producidas por ellos mismos, así como algunos teatros propios. Se consolida de esta manera la empresa, adquiriendo algunos teatros y, posteriormente empezando a establecer contactos con los principales productores de los Estados Unidos, para así comercializar las películas norteamericanas en el país. Información disponible en los estatutos corporativos de la Empresa *Cine Colombia S.A*. (*Cine Colombia*, 2013)

perspectiva, como una solución a un problema para las mujeres. Uno que estuvo ligado con el ideal de moda y buen gusto que se quiso establecer dentro de la publicidad de estas dos revistas.

Tanto *Arte y artistas* como *El cine de hoy*, encuentran ese punto en común. Un discurso que se dirigió a las mujeres y que pretendió enseñarles cuál fue el modelo ideal de refinamiento y belleza para la época. El punto de referencia fue la moda de Hollywood, aquellos productos y cánones que se derivaron directamente de las películas estadounidenses comerciales. Los modelos a imitar fueron las actrices y actores de Hollywood, cuyas películas y productos se encargaron de vender directamente estas dos publicaciones periódicas. Las mismas revistas trataron de desestimar el valor de modelos habituales de moda como lo fueron París y Londres y enfocaron sus fuerzas en resaltar el valor estético que le representó a la mujer bogotana la moda y el *glamour*, producto del consumo de las películas de Hollywood.

Al mismo tiempo, publicaciones como *Juventud católica femenina colombiana*, producida por el sector católico intransigente, manejó un tipo de discurso dirigido hacia las mujeres y que censuró la influencia de las películas de Hollywood. Se señaló como inmoral y dañino ese nuevo modelo de mujer que tomó como guía la moda y el tipo de estética visto en las luminarias del cine estadounidense de la época. Éste fue visto desde perspectivas diferentes, una que quiso censurar y controlar la conducta de la mujer, y otra que quiso venderle a ésta misma los productos y mercancías que constituyeron la moda hollywoodense. En conclusión, fue la mujer una de las principales protagonistas en las publicaciones periódicas escritas que referenciaron al cine comercial estadounidense durante las primeras décadas del siglo XX en Bogotá. El discurso de modernidad que en Bogotá fue importante desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX se vio sintetizado a través de la publicidad que estas publicaciones con interés comercial crearon para dirigirse al público femenino de la época. Otras revistas, como las que crearon los sectores católicos intransigentes, también se dirigieron a ese nuevo modelo de muchacha moderna. Sin embargo decidieron censurarla, al igual que lo hicieron con el cine de Hollywood.

Conclusiones

Se puede afirmar que durante el periodo de 1925 a 1946 el cine estadounidense comercial fue, en efecto, consumido por un gran público bogotano. El consumo de cine fue importante entre los bogotanos de la época, y fue la forma de entretenimiento pago más popular en la capital, durante estos años.

El cine de Hollywood empezó siendo el producto de consumo más frecuente entre la población bogotana y aún hoy conserva una gran cantidad de fanáticos. Durante estos veinte años películas como *Casablanca* o *Lo que el viento se llevó* fueron cosechando el favoritismo de la sociedad bogotana. La cartelera presente en los periódicos empezó siendo escasa, pero más adelante consagró de lleno tanto al cine de Hollywood como al cine mexicano. Las películas estadounidenses empezaron siendo la principal opción en Bogotá, no obstante, más adelante, a inicios de la década del cuarenta, el cine mexicano se tomó los teatros de la ciudad. Las carteleras de cine mostraron cómo en revistas y periódicos se publicaba cada vez más publicidad tanto de películas estadounidenses como de mexicanas. Al final del periodo estudiado la proporción de películas estadounidenses y mexicanas en cartelera estaba muy equilibrada. Durante los primeros diez años el monopolio del cinematógrafo perteneció a Hollywood, sin embargo, a partir de la década del cuarenta el producto mexicano le ofreció una seria competencia al consumo de las películas traídas de Estados Unidos. Durante este periodo, la audiencia de cine mexicano aumentó, al tiempo que el número de teatros de cine se multiplicó en la ciudad. Esto es importante porque nos permite ver una correlación muy particular: a medida que aumentaba el consumo de cine, el número de teatros también se multiplicó; al aumentar la cantidad de estos lugares, el público empezó a querer más variedad, por lo tanto durante estas dos décadas los bogotanos no sólo consumieron el cine que se importaba desde Estados Unidos, también fueron a ver películas mexicanas, latinoamericanas y europeas.

Testimonios como los de Lucila y Ernesto ilustran esta situación, pues permiten identificar como, a pesar de que hablaban constantemente de una memoria con respecto al cine de Hollywood, también incluyeron frecuentemente en sus discursos referencias al cine mexicano. Ambos testimonios también fueron enfáticos en afirmar que durante esa época fueron pocas las recreaciones que se tenían y que la actividad de ir al cine los domingos constituyó una de sus más recordadas entretenciones.

Tanto las memorias de Lucila, como las de Ernesto nos llevan a concluir que para estos dos sujetos, fue importante el consumo del producto cinematográfico. Estas

dos entrevistas en particular proporcionan opiniones creadas frente al cine estadounidense que se producía en aquella época y además muestran cómo estuvo construida esa visión del cine de Hollywood como un producto de calidad, destinado para las élites. Fue una visión claramente de admiración, se valoraba el espectáculo y se le asignaba el primer puesto en calidad. Ellos elaboraron dinámicas de vida cotidiana en las que el cine constituyó parte fundamental en sus actividades de ocio. Esto también se pudo percibir en diferentes documentos estadísticos que muestran al cinematógrafo como uno de los principales rubros dentro de los gastos para entretenimiento. Documentos elaborados por la Contraloría General de la República indican porcentajes del valor pagado por el público según clase de espectáculo en todo el país. Muestran que el cinematógrafo ocupó un espacio especial dentro de las opciones para entretenimiento durante esa época en Colombia. También el seguimiento a la cartelera durante estos veinte años permite concluir que el cine de Hollywood fue protagonista de los teatros en Bogotá.

Otro hallazgo importante después de realizar el seguimiento en cartelera fue que el cine mexicano y latinoamericano también representó competencia para el consumo de los bogotanos. El cine de Hollywood fue protagonista de las carteleras de cine durante los primeros diez años del periodo de estudio. Para los años cuarenta se percibió un aumento vertiginoso en el consumo de las películas mexicanas. Si bien el consumo de las películas estadounidenses no se quedó atrás durante el cuarenta, es importante reconocer que no siguió siendo ni el único ni el más importante producto cinematográfico en los teatros de Bogotá.

Otra conclusión a la que llegó este estudio fue que la presencia del cine entre la población bogotana ocasionó reacciones que fueron punto central de los debates entre algunos intelectuales de la década del veinte y del treinta. Personajes como Luis López de Mesa y Baldomero Sanín Cano entre otros, se interesaron por la utilidad del cinematógrafo y discutieron su utilidad para la sociedad. No se creyó que el cine comercial iba a modernizar, sino exactamente lo contrario. El cine como tecnología atrajo a muchos intelectuales liberales, pero les pareció un arma de doble filo. Su propósito consistió en utilizarlo como una herramienta de modernización siempre y cuando estuviera controlado por el estado.

López de Mesa y otros intelectuales le dieron un gran valor al cine educativo, no obstante vieron peligro en el cine comercial. El cine de Hollywood fue percibido como un beneficio de la modernidad, no obstante, tenía que ser controlado por el

Estado. No se podía dejar su libre consumo en manos de una sociedad que fue considerada por estos intelectuales como ignorante e irresponsable en términos de los productos culturales que consumía. Por esta razón López de Mesa y Sanín Cano expresaron su preocupación en publicaciones como *Universidad*, donde presentaron la idea de un cine para la sociedad, pero sólo si se la educaba. Para personajes como López de Mesa el cine de Hollywood sólo entretenía, no le proporcionaba conocimientos a quien lo veía. Bajo estos lineamientos, estas películas fueron descartadas como dañinas y banales.

López de Mesa y Sanín Cano no fueron los únicos en hacer sentir una opinión con respecto a la utilidad y beneficios del cine. Publicaciones católicas tildaron explícitamente al cine de Hollywood como una tecnología degradante y dañina y se la tachó de nociva para la sociedad bogotana. La Iglesia Católica y algunas de estas publicaciones católicas, construyeron un discurso de censura muy claro con respecto a “conductas inmorales” que para estos católicos radicales constituyó ver películas cuyo contenido retrataba a estrellas de Hollywood teniendo “vidas libertinas”. Los círculos moralizadores optaron más bien por censurar películas que decidieron etiquetar como “inmorales”. La censura al cine se divulgó en el boletín *Cine y libros*, publicación que partió directamente desde el sector católico colombiano y se atribuyó su autoría a la *Legión Colombiana de la Decencia*, agrupación católica de tendencia radical e intransigente. Para ellos el cine estadounidense traía dentro de sus historias de amor por fuera del matrimonio y violencia, el mal ejemplo que tanto se temía las personas fueran a imitar. En especial la imagen de la mujer fue puesta en entre dicho por la censura a las películas y los defensores de la “buena moral”.

Es importante recordar que las mujeres fueron algunas de las principales protagonistas de las publicaciones periódicas escritas que referenciaron al cine comercial estadounidense durante las primeras décadas del siglo XX en Bogotá. Revistas como el *Cine de hoy* y *Arte y artistas* se dirigieron al público femenino como su principal objetivo publicitario. La moda y estética que traían actrices como Vivien Leigh o Ingrid Bergman se publicaba en estas revistas con el objetivo de que las mujeres en Bogotá la compraran. El discurso de modernidad, que en Bogotá fue importante desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, se vio sintetizado a través de la publicidad que publicaciones con interés comercial crearon para dirigirse al público femenino de la época.

Otro tipo de publicaciones, como las católicas, vieron con malos ojos este tipo de consumo por parte de las mujeres. Se señaló como inmoral y dañino ese nuevo modelo de mujer que tomó como guía la moda y el tipo de estética visto en las luminarias del cine estadounidense de la época. Estas publicaciones de orientación radical católica también se dirigieron a ese nuevo modelo de “muchacha moderna”. Decidieron censurarla, al igual que lo hicieron con el cine de Hollywood.

La “muchacha moderna” se pudo encontrar en las publicaciones católicas. Apareció como una imagen negativa, que se quiso poner en cintura. Las ideologías tradicionalistas, representadas por los sectores católicos intransigentes en Bogotá, quisieron preservar los cánones morales que se venían teniendo, por lo que la intrusión de la “muchacha moderna” fue un inconveniente para muchos. La ideología modernizadora que se contrapone con una tradicionalista, representa muy bien esa resistencia que la censura presente en las revistas católicas intransigentes opusieron a la entrada de una nueva imagen de mujer, una definida por parámetros estéticos establecidos por el cine de Hollywood. Una imagen que en las revistas comerciales como *El cine de Hoy* y *Arte y Artistas* se percibió como parte de esta oleada de modernidad que llevaba entrando al país desde finales del siglo XIX.

Finalmente, los nuevos modelos de mujer moderna definidos por las modas y estética de Hollywood entraron al país como uno de tantos discursos que pretendían adoptar modelos de modernidad existentes en el extranjero. Estados Unidos fue uno de estos focos de modernidad y a través de la importación de uno de sus productos culturales más importantes pudo verse lo que García Canclini describe en su trabajo sobre los procesos de hibridación cultural en países latinoamericanos. Bogotá ejemplificó esa sociedad que hizo un consumo activo de un producto extranjero y a partir de su uso, generó reacciones que fue posible rastrear a través de las revistas y periódicos de la época.

Bibliografía:

- Aray, C. E. (1992). *Cine Latinoamericano (1896-1930)*. Caracas: Fundación del nuevo Cine Latinoamericano .
- Archila, M. (1991). *Cultura e identidad obrera: Colombia 1910-1945*. Bogotá: Cinep.
- Arguedas, A. (1934). Bogotá, Abril 1 de 1930. En *La danza de las sombras: Apuntes sobre cosas, gentes y gentezuelas de la América española*. (págs. 324-326). Bogotá: Barcelona.
- Arias Trujillo, R. (2003). *El episcopado colombiano: intransigencia y laicidad (1850-2000)*. Bogotá: Ediciones Uniandes: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Arias Trujillo, R. (2007). *La Universidad en Los Leopardos: una historia intelectual de los años 1920*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Arias Trujillo, R. (2011). Los años del cambio. En *Historia de Colombia Contemporánea: 1920-2010*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Baechlin, P., & Muller-Strauss, M. (1952). *Newsreels across the world*. Paris: Unesco.
- Beccacece, H. (3 de Julio de 2010). *Cómo el cine nos cambió la vida*. Obtenido de Diario La Nación: <http://www.lanacion.com.ar/1281020-como-el-cine-nos-cambio-la-vida>
- Berman, M. (1999). Marx, el modernismo y la modernización. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire : la experiencia de la modernidad* . México : Siglo Veintiuno Editores.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción, La narración clásica: el ejemplo de Hollywood*. Barcelona: Ed Paidós.
- Braun, H. (1987). *Mataron a Gaitán: Vida pública y violencia urbana en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Universidad Nacional de Colombia.

- Castro-Gómez, S., Flórez Malagón, A., & Millán de Benavides, C. (2007). Baldomero Sanín Cano. En R. Sierra, *Pensamiento colombiano del siglo XX* (págs. 71-90). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cine Colombia*. (23 de Abril de 2013). Obtenido de Historia de Cine Colombia: <http://www.cinecolombia.com/bogota/corporativo?qt-corporativo=1>
- De Certeau, M. (2010). La invención de lo cotidiano. En L. Giard, M. de Certeau, & L. Giard (Ed.), *La invención de lo cotidiano* (A. Pescador, Trad., Vol. Volumen 1 Artes de hacer). México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Flórez-Malagón, A. G. (2010). *Muchos nortes, muchos sures. Una mirada a las representaciones de lo extranjero en Colombia a través del cine mejicano, 1940-1970*. University of Ottawa.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2007). Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (18 de Noviembre de 2012). *1897-1915 El Cinematógrafo en Colombia: redescubrimiento y conquista de un país*. Obtenido de Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1897-1915.pdf>
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (18 de Noviembre de 2012). *1916-1937: El cine silente o la Colombia idealizada*. Obtenido de Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/docs/1916-1937.pdf>
- Fúquene, J. (2000). La salas de cine en Bogotá 1930-1990. *Memoria y Sociedad*, 129-144.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, N. (1993). *Los nuevos espectadores: cine, televisión y video en México*. (D. Holtz, Ed.) México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo nacional para la Cultura y las Artes.
- Gómez de Melo, C. (18 de Noviembre de 2012). *Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores*. Obtenido de Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/biografias/gomezefe.htm>
- Gómez G., L. (18 de Noviembre de 2012). *Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango*. Obtenido de Biografías Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores: <http://www.banrep.lablaa.org/blaavirtual/biografias/lopemesa.htm>
- Guzman, P. (1997). *Chile Memoria Obstinate* [Película].
- Jaramillo, S. (1995). *Ciento veinte años de servicios públicos*. Bogotá: CINEP.
- Jauss, H. R. (1976). *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona: Ediciones Península.
- Jimeno, M. (1989). Los procesos de colonización. Siglo XX. En Á. Tirado, *Nueva Historia de Colombia*, (Vol. 3, pág. 375). Bogotá: Editorial Planeta.

- Kracauer, S. (1960). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Long, G. (1995). *The dragon finally came: industrial capitalism, radical artisans and the liberal party in Colombia, 1910-1948*. Universidad de Pittsburgh,.
- López de Mesa, L. (1935). *Gestión administrativa y perspectiva del Ministerio de Education*. Bogotá.
- López Uribe, M. d. (2011). *Salarios, Vida cotidiana y condiciones de vida en Bogotá durante la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Ediciones UniAndes.
- López, A. (2000). Early Cinema and Modernity in Latin America. *Cinema Journal*, Vol. 40, pp. 48-78.
- Muñoz, C. (2009). To Colombianize Colombia: Cultural politics, modernization and nationalism in Colombia, 1930-1946. University of Pennsylvania.
- Pécaut, D. (2010). Simbólica Nacional, liberalismo y violencias. En M. T. Calderón, & I. Restrepo, *Colombia 1910-2010*. Bogotá: Taurus.
- Real Academia Española*. (2001). Obtenido de Diccionario de la lengua española (22.a ed.): <http://lema.rae.es/drae/?val=Aeda>
- Reyes Cárdenas, C. (Agosto de 1995). *Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX, el hogar y el trabajo, escenarios de las mayores transformaciones*. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto3.htm>
- Reyes Sarmiento, A. (2011). Star system y su relación con la construcción de la imagen femenina en Colombia entre 1950 – 1970. *Memorias Encuentro de Estudiantes de Historia 2011* (pág. 191). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Rodríguez Marroquín, A. M. (julio-diciembre de 2012). Érase una vez muchas cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo xx desde las películas norteamericanas de la Cenicienta. *Revista Memoria y Sociedad, Volumen 16*, 84-98.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El Pasado En Imágenes: El Desafío Del Cine a Nuestra Idea De La Historia*. Barcelona: Ariel Historia.
- Rubenstein, A. (2004). *Del pepín a Los Agachados: Comics y censura en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sabogal Tamayo, J. (2004). *El Pensamiento de Antonio García Nossa Paradigma de independencia intelectual*. (P. & Janés, Ed.) Obtenido de El Pensamiento de Antonio García Nossa: <http://www.eumed.net/libros/2005/jst/index.htm>
- Saldarriaga Roa, A. (2000). *Bogotá siglo XX urbanismo, Arquitectura y vida Urbana*. Bogotá: Departamento Administrativo de Planeación Distrital,.
- Silva, R. (2007). *Reforma cultural, Iglesia Católica y Estado durante la República Liberal*. Cali: Universidad de Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas.

- Silva, R. (2010). Colombia 1910-2010: Cultura, cambio social y formas de Representación. En M. T. Calderón, & I. Restrepo, *Colombia 1910-2010*. Bogotá: Taurus.
- Torres, R. A. (27 de Noviembre de 2012). *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*. Obtenido de Cine Sonoro: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Dh0fFVQwXDgJ:www.patrimoniofilmico.org.co/docs/cinesonoro.rtf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=co>
- Velázquez Toro, M. (1995). La República Liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres. En M. Velázquez Toro, *Las mujeres en la Historia de Colombia* (Vol. Tomo I, pág. 212). Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Zambrano Pantoja, F. (2007). *Historia de Bogotá*. Bogotá: Villegas Editores.

Fuentes citadas

- Por segunda vez es desvalijada la casa de don José Kuster. (15 de Junio de 1940). *El Tiempo*, 4.
- Boletín de Películas. (22 de Julio de 1948). Cine Y libros: Legión Colombiana de la Decencia, 2.
- Brigard, L. (09 de 08 de 2011). Entrevista a Lucila de Brigard. (J. Gómez, Entrevistador)
- Conclusiones de la Conferencia Episcopal. (12 de Agosto de 1948). *Boletín Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia*, 7.
- Contraloría General de la República. (1951). Porcentajes Del Valor Pagado Por El Publico Segun Clase De Espectáculo en todo el Paid. (DANE, Ed.) Revista Anales de Economía y Estadística, BOL_06_1951-39. Obtenido de DANE
- Decreto No 1727 De 1955 por el cual se crea la Junta Nacional de Censura. (7 de Julio de 1955). *Diario Oficial*. Bogotá.
- Duperly, E. (05 de 08 de 2011). Entrevista a Ernesto Duperly. (J. Gómez, Entrevistador)
- El cine. (1 de Mayo de 1945). *Semanario Justicia Social*, 27.
- El cine de hoy en Colombia. (Agosto de 1936). *El cine de hoy: revista semanal, organo de las empresas de cine en Colombia*, 1.
- El cine nos forma una mentalidad. (26 de Agosto de 1948). *Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia*, 1.
- El individualismo en la pantalla: el cinema puede dar a las mujeres el secreto de la personalidad. (17 de Octubre de 1937). *Arte y Artistas: Espectáculos, literatura e intereses generales*, 42.
- Es necesario dignificar el cine. (1 de Mayo de 1945). *Semanario Justicia Social*, 23.
- García, A. (Enero de 1942). En Rusia Cantan. *Diario Popular*, 37.

- Gómez, F. (16 de Junio de 1928). El arte de la pantalla en Colombia. *Revista Universidad*, 1065.
- Kuster, K. R. (10 de Agosto de 1936). Cine y moda. *El cine de hoy: Revista semanal organo de las empresas de cine en Colombia*, 15-18.
- La higiene y la moral en los teatros de Bogotá. (23 de Agosto de 1945). *Semanario Justicia Social*, 3, 10.
- La influencia del cine en la vida moderna. (Julio de 1941). *Juventud católica femenina colombiana*.
- Lo que todavía no ha hecho Hollywood: El tipo de verdadero héroe americano no ha sido llevado aún a la pantalla. Al cine norteamericano le hace falta independizarse de la taquilla. (17 de Marzo de 1942). *Diario Popular*, 3-5.
- López de Mesa, L. (20 de Agosto de 1927). Educación Cinematográfica. *Revista Universidad* (42), 255.
- Los católicos americanos nos dan ejemplo. (19 de Agosto de 1948). *Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia*, 4.
- Los problemas del cinema. (5 de Mayo de 1928). *Revista Universidad*, 408.
- Nuestra clasificación es diferente a la de la prensa. (12 de Agosto de 1948). *Boletín Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia*, 3.
- Organización de la Legión de la Decencia en los colegios de la ciudad. (20 de Mayo de 1949). *Boletín Cine y Libros: Legión Colombiana de la Decencia*.
- Por segunda vez es desvalijada la casa de don José Kuster. (15 de Junio de 1940). *El Tiempo*, 4.
- Roldán Castillo, J. (1928). "Crisis Intelectual del 'cine' americano. *Revista Universidad*, p.519-520.
- Roldan Castillo, J. (17 de Noviembre de 1928). La industria Cinematográfica en los Estados Unidos. *Revista Universidad*, 696.
- Sanín Cano, B. (3 de Diciembre de 1927). Nueva Industria Nacionalizable. *Revista Universidad* (58), 890-891.
- Sección Página Femenina: Un justo temor. (10 de Septiembre de 1927). *Revista Universidad* (No. 45), 426.
- Sin título. (Julio de 1941). *Juventud Católica Femenina Colombiana*.

Anexo I: Cartelera de cine 1930-1946

Nombre Periódica	P. Fecha	Nombre Teatro	Nombre película/Origen	Función Promocionada	Precio (Centavos)	Observaciones
Diario El Siglo	1936 (Lunes 1 de julio)	Teatro Real	Los últimos días de Pompeya (USA)	Día popular: Matiné, vespertina y nocturna	Luneta 0.17	
	1936 (Lunes 1 de julio)	Teatro Nariño	Sagrario (Méx)	Lunes Popular: Vespertina y Nocturna	Vespertina 0.10	Con Ramón Pereda y Julio Villarreal y Ma Luisa Zea
Diario La Unidad	1932 (Miércoles 8 de Junio)	Teatro Bogotá	La mujer X (USA)	Día Femenino: Vespertina y Nocturna	Luneta 0.10 (para damas)	Con María L de Guevara y José Crespo
	1932 (Miércoles 15 de Junio)	Teatro Bogotá	En el desfile del Amor (USA)	Día Femenino: Vespertina y Nocturna	Luneta 0.10 (para dama s)	Con Maurice Chevalier y Jeanette McDonald//El teatro colinda con otro histórico escenario, el Teatro Faenza.
	1932 (Jueves 7 de Julio)	Teatro Alhambra	Bajo el cielo de Cuba (USA)	Jueves en las tres funciones Matiné y Vespertina	0.27	
Diario Popular	1942 (Enero 3)	Teatro Olimpia	La Marca del Zorro y El Mastín de Baskville (USA)	Vespertina y noche	0.30	El Chato Ortin en su última noche
	--	T. Apolo	Nueva York es así (USA)	Matiné, Vespertina y Noche	0.60	
	--	T. Faenza	La canción del Recuerdo (USA)	Matiné, Vespertina y Noche	0.60	Al Faenza en un principio se lo llamó Salón Luz
	--	T. Imperio	Locura de amor (Esp)	Matiné, Vespertina y Noche	0.30	
	--	T. Teusaquillo	La Reina Cristina (USA)	Matiné, Vespertina y Noche	0.40	
		T. Lux	La vuelta del Zorro		Matiné 0.30 y 0.30 Vespertina	

			(USA)		y noche 0.60 y 0.30	
	--	T. San Jorge	El Hombre y la Bestia (USA)	Matiné, Vespertina y Noche	0.60	
	--	T. Real	Confesión (Arg)	Matiné, Vespertina y Noche	0.60	Con Hugo de Carril
	--	T. Astral	La Tía de Carlos (Arg)		Matiné 0.50 Vespertina y Noche 0.60	
	--	T. Caldas	Lista y Traviesa y Mañanita del Claro// El orgullo de Turf	Matiné doble // Vespertina y noche	0.30//0.40	
	--	T. Nariño	La vuelta del Zorro (USA)// El hijo del barrio (Arg)	Matiné doble// Vespertina y noche//	0.15//0.30	
	--	T. Olympia	La Marca del Zorro y El Mastín de Baskerville (USA)// Su última noche (USA)	Matiné doble// Vespertina y noche	0.15//0.30	
	--	T. Bogotá	La borla delatora (USA) y El Terror de Arizona (USA)// Así es la vida (Arg)	Matiné doble// Vespertina y noche	0.20//0.20	
	--	T. Alhambra	Raid de altura	Matiné, vespertina y noche	0.40	
	--	T. Colombia	Bailar es vivir (USA)	Matiné, vespertina y noche	0.60	
	--	T. Santa Fé	La torre de los suplicios (Mex)y Titán de la Justicia// Rosario (Mex)	Matiné // Vespertina y noche	0.20 y 0.10//0.20 y 0.10	
	<i>1942 Junio</i>	T. Apolo	Esta noche es nuestra (USA)	Matiné, vespertina y noche	Popular 0.40	Jan Kiepura y Gladys Shartout
	--	T. Faenza	Herencia Macabra(Mex)	Matiné y vespertina// Noche	Popular 0.30//0.50	Con Ramón Armengod y Consuelo Frank
	--	T. Olimpia	El Guerrero de California y Vuelven los Fantasmas (USA)	Matiné, vespertina y noche	Luneta 0.20 y Balcón 0.15	
Heraldo: Revista Interdiaria de cine	<i>1936 (Viernes 10 de Julio)</i>	T. Olympia	Matando en la Sombra (USA)// El Misterio de EdWind Drod (USA)// Tierra de Centauros (USA)//Rosario	Vespertina y Noche	Lun 0.25 General 0.12 más impuestos// Mañana sábado en Vespertina Lun 0.17 Gal 0.08 + imp	Estreno Columbia con Walter Conelly y Fay Wray// // Con Henry Hull// Con Buck Jones

	--	T. Faenza	Fruta Verde// Los Caballeros Nacen (USA)	Vespertina y noche//Sábado Vespertina y noche//Domingo Matiné Vespertina y noche	Popular Lun 0.20 incluidos imp//Lun0.35	Con Franciska Gall// Con Franchot Tone
	--	T. Astral	No quiero saber quién eres (USA)//Casino de Paris (USA)//Los Hombres Marcados	Viernes en vespertina y noche// Mañana sábado Matiné/Vespertina y noche	0.50//0.40//0.60 incluidos imp	Un vaudeville lleno de gracia y picardía //El último triunfo del cantante
	--	T. Granada	Ella// El día que me Quieras (USA), Ojo por ojo (USA)//El Acorazado Misterioso (USA)	Día popular Vespertina y noche//Mañana Sábado// Domingo	Lun 0.15// Matiné Sabado 0.10//0.15 y 0.25//0.35	No olvide los lunes populares del mejor cine de su barrio// Con el Gordo y el Flaco
	1936 (17 de Julio)	T. Faenza	Vuelan mis canciones (Reino Unido Austria)	Popular	Luneta 0.16	Con la genial Cantante alemana Martha Eggerth// Separe con tiempo su localidad, La empresa no responde por Boletas adquiridas en la calle
R. Arte y Artistas: Espectáculos, literatura e intereses generales	1937 (Julio 8)	T. Santa Fé	Dinero Prohibido (USA), Cabalgando hacia el Poniente (USA)// El retorno del lobo (USA), El valor se impone (USA)	Vespertina y Nocturna Jueves "día de oro"// Viernes "día popular"	Lun 0.10, Gal 0.05 noche Lun 0.20 con imp Noche gal 0.10// Lun 0.10 Gal 0.05 Noche 0.10 y 0.05	"El primer teatro popular de Bogotá"
El Tiempo	1929 (Viernes 1 de Febrero)	Teatro Faenza	Boda Convencional (USA)// Novias de un soltero (USA)// Un beso en un taxi (USA)// El destino de la Carne (USA)	Vespertina y noche		No hay precios de taquilla ni organización con forma de cartelera, Sección "Espectáculos" //Con Ricardo Cortés//Rod La Roque// Con Bebé Daniels// Emil Jannings
		Salón Olympia	Lady Harrington (Fran)//Hotel Imperial (USA)// La bailarina enmascarada (USA)	Matiné, vespertina y noche		Serie francesa//Pola Negri (actriz polaca)// Con Barbara Lamar
		Teatro Caldas	Calvario// Las Huellas del Tigre// Novias de un soltero (USA)	Sábado, Domingo y noche		// // Con Rod la Roque
		Teatro Municipal	La Mascota/ Los Mosqueteros Grises	Sabado, Domingo, Lunes		

				y Viernes		
	1930 (martes 2 de Diciembre)	Teatro Faenza	Viva el Peligro (USA)//La Paloma		0.60 imps por cuenta del publico	Con Harold Lloyd//Coreable
		Teatro Bogotá	La Traición	Luneta y Palco	0.36	Película sonora de la Radio Pictures//Con los tres hermanos Moore Cine Bolívar S.A
		Teatro Caldas	El desfile del amor (USA)	Hoy Martes Función Popular		Jeanette MacDonald Maurice Chevalier
		Teatro Nariño	Así es la Vida (USA)	Noche	Luneta 0.27 Palco 0.36	Producción SonoArt, íntegramente cantada y hablada en Español. Interpretada por el actor argentino José Bohr
		Teatro Real	Más allá de Zanzibar (USA) y Locuras de Amor (USA)//Orquídeas Salvajes (USA)	Vespertina y Noche	0.27 y 0.36	Con Lon Chaney, Charley Chasso y Carmen Guerrero//Con Greta Garbo. Metro Golwy Mayer Producciones Cinematográficas
		Teatro Apolo	Estrellados (USA)	Vespertina y noche	--	Con Buster Keaton y Raquel Torres
	1931 (martes 1 de Mayo)	T. Faenza	El derecho de Amar (USA)// Amor entre Millonarios (USA)// Sígueme Corazón	Matiné y Vespertina	--	Con Ruth Charterton y David Manners// Con Clara Bow
		T. Real	Wu-Li- Chang (USA)	Vespertina y Nocturna	Ves 0.36 y 0.45 Noc 0.54 y 0.60	Con Ernesto Vichés de la MGM
		T. Nariño	Dinamita (USA)	Día popular	Lun 0.18 Palco 0.18	Con Conrad Nagel y Kay Jhonson
	1933 (Sábado 2 de Septiembre)	S. Olympia	El último Desfile/ El Horror del Matrimonio	Vespertina y Nocturna	--	En ambas funciones, El Noticiero Nacional (La Revista Aerea de Palenquero)

		T. Real	El Horror del Matrimonio//Borneo Adentro	Matiné, vespertina y noche	Lun 0.25/0.41/0.50	Con , El Noticiero Nacional (La Revista Aérea de Palenquero)
		T. Nariño	La Venganza de Tom		Palco 0.33 Lun 0.25 + impuestos por cuenta publico	Con función de gala, más espectáculo de Variedades.
		Nuevo Teatro	Lo mejor es reír (USA) /Fascinación del Bárbaro (USA)/ El más Audaz	Matiné y noche/ Vespertina	0.25/0.20	Con Imperio Argentina/ /Con Frederick March y Kay Francis
		T. Caldas	El ángel de la Calle (USA) /Palacio Flotante	Matiné y Vespertina/Noche	0.08/0.12/0.29	
		T. Faenza	La Mujer que he creado	Vespertina y Noche	0.50	
		T. Apolo	El asesino Diabólico (USA)	Matiné, Vesp y Noche	0.30/0.40/0.50	
		T. Alhambra	Obstinación	Matiné, Vesp y Noche lun	0.20	
		T. Bogotá	El Divorcio en la Familia	Vespertina y Noche	0.20/0.25	
	1934 (Jueves 2 de Agosto)	T. Apolo	Suena el Clarín (USA)/Una Sombra que pasa/	Ves Noche/matiné y	Lun 0.50/0.20	Con George Raft y Francis Drake
		T. Alhambra	Melodía en Primavera	Matiné y Vespertina/Noche	Lun 0.29	
		T. Bogotá	Una Sombra que pasa	Vesp y Noche	Lun 0.29	
		T. Rivoli	Hoopla (USA)	Vespertina noche, Damas y	0.10	
		T. Faenza	Don quijote de la mancha (Fra)		Lun 0.50	Con Challiapine, el primer bajo del mundo
	1935 (Viernes 1 de Noviembre)	T. Apolo	Fra Diavolo (USA)/Las manos de Orlac (USA)	Viernes en Matinal/Matiné /vesp y noche	0.20/0.50/0.60	Película Metro
		T. Alhambra	A ellas Muchachos/Nobleza Obliga (USA)	Viernes en Matinal/Matiné vesp y noche	0.20/0.40	Película Paramount con Charles Laughton
		Nuevo Teatro	Mi debilidad (USA)/Mary Galante (USA)/ Tres en Luna de Miel (USA)	Viernes matinal	0.15	
		T. Bogotá	Trader Hom (USA)/ El acorazado Misterioso (USA) y	Matinal / matiné doble /noche	0.15/0.33 /0.40	Dos joyas de la Metro/Con Janette

			Ojo por Ojo (USA)/ Oh Marietta (USA)			Mac Donald
		T. Rivoli	Justicia Divina (Esp)/Oh Marietta (USA) y el Acorazado Misterioso (USA)	Matinal / matiné doble /noche	0.15/0.40/0.40	
		T. Faenza	Es esto amor? (USA)	Matiné, vespertina y noche	0.40/0.60 con imp	Musical Universal Films con Mary Brian y Leo Carillo
		T. Real	El jinete Huracán	Matiné, vespertina y noche	0.33/0.48	
		T. Santa Fé	El Jinete Vengador (USA)/ Los Piratas del norte/ Genoveva de bravante	Matinal Luneta y Galería/vesp	Lun 0.08 y gal 0.04/ Lun 0.21y gal 0.10/lun 0.12 y gal 0.10	Con Tom Tyler
		T. Astral	El Cantor del Rio (USA)	Matiné, vesp y noche	Lun 0.60	Exito musical Paramount, en inglés llamada Mississippi
	1938 (Viernes 4 de Febrero)	T. Real	Mi hija no lo sabrá nunca (USA)/El lago de las Damas (Fra/ Vivir (Ital)	Matiné, vesp y noche	0.30 Y 0.60	Kay Francis/ Con Simone Simon/ Con Tito Shipa
		T. Faenza	100 hombres y una muchacha (USA)	Ves y noche lun	0.50	Con Diana Durbin
		T. Granada	Madre Nuestra	Viernes popular ves y noche	0.15	Gran drama en español
		T. Caldas	Las dos niñas de París (Fra)		Precios corrientes	
		T. Olympia	Ayúdame a Vivir (Arg)	Viernes popular ves y noche	0.17	Con Libertad Lamarque
		T. Apolo	La princesa de la Selva (USA)/ Tifón (USA)	Matiné, ves y noche	0.30	Con Dorothy Lamour/ Con Ray Millano y Francis Farmer
		T. Atenas	Doble o nada (USA)/ Cabaret del Escándalo (USA)	Matiné / Ves y noche	0.30/ 0.60	Comedia de Paramount/ Con Jhon Barrymore
		T. Astral	Alarma en Pekín (Alema)	Matiné, vesp y noche	0.40/0.60	Con el arrogante galán alemán Gustav Frolich
		T. Nariño	Viento Norte (Arg)	--	--	Cine Colombia
		T. Santa Fé	Cadetes de San Martín (Arg) y El Novillero	Viernes Ves y noche		
		T. Alhambra	El Conde de Montecristo (USA)	Matiné, ves y noche	0.20	Con Robert Donat

		Nuevo Teatro	La Espía No.13 (USA) y Mariposa de Fuego (USA)	Matiné, ves y noche	0.15 Y 0.30	Con Gary Cooper/ Jeanette MacDonald y Alla Jones
		T. Bogotá	Allá en el Rancho Grande (Mex)		0.20	Con Tito Gulzar
		T. Rivoli	Allá en el Oeste (USA)	Ves y noche	Damas 0.10 y Caball 0.20	Con el Gordo y el Flaco
	1939 (Viernes 3 de Febrero)	T. Olympia	Charlie Chan en las Olimpiadas (Aus)	--	--	La Fox presenta a Warner Oland/
		T. Astral	El Tirano de Alcatraz (USA)/Si yo fuera Rey (USA)/El Correo de Lyon (Fra)	--	--	Con Ronald Colman
		T. Apolo	Lucrecia Borgia (Fra)/ Prisioneros de Alaska (USA)	Ves y noche	0.60	Nota de la Censura: "Los episodios de esta película se refieren a una época histórica en la cual la política, la religión y la moral atravesaban una crisis que la IC condenó y combatió victoriosamente"— La junta de Censura
		T. Atenas	Lucrecia Borgia (Fra)/ Prisioneros de Alaska (USA)	Ves y noche	0.60	Con Richard Arles
		T. Real	Pájaros Bobos (USA)/ La Venganza de Tarzán (USA)	Matiné, ves y noche	0.60	Con el Gordo y el flaco
		T. San Jorge	Travesía Gitanilla (USA)	Ves y noche	0.60	Con Jane Withers
	1940 (Sábado 5 de Julio)	T. Real	Crepúsculo de Gloria (USA)	Matiné, ves y noche	0.50/0.60	Con Victor Francen, Michael Simon y Louis Jovet// Y noticiero Fox llegado por avión de hoy
		T. Astral	Travesuras Colegiales (USA)	Matiné, ves y noche	0.50/0.60	Con Jane Withers
		S. Olympia	La dulce infiel (USA)	Matiné Doble, ves y noche	0.15/0.30	Con Joan Benett y George Raft
		T. Granada	100 hombres y una muchacha (USA) y Retando a la	Matiné Doble, ves y noche	0.10/0.20/0.25	

			muerte/ El cisco Kid y la Dama (USA)			
		T. Caldas	Regimiento Heroico (USA)	Matiné, ves y noche	0.30 y 0.40	Con Pat O'brien y George Brent
		T. Colombia	El Retorno al Amanecer (Fra)	Matiné, ves y noche	0.60	Círculo Cine Colombia/ Con Daniel Darrieux
		T. Roxy	Los Misterios del Correo Aéreo/ La Señorita Ciclón (USA)	Matiné, ves y noche	0.30/0.60 y 0.40	Círculo Cine Colombia/-/ con Lupe Vélez
		T. Teusaquillo	Pasión de verano y La reina de la selva	Matiné, ves y noche	0.30/0.40	Círculo Cine Colombia
		T. Nariño	Mosqueteros del oeste/ La estancia del Gaucho Cuz (Arg)	Matiné Doble, ves y noche	0.20/0.30	Círculo Cine Colombia
		T. Santa Fé	La Reina de la Selva y Refugio Infernal	Matiné Doble, ves y noche	0.15/0.10	Círculo Cine Colombia
		T. Apolo	Gulliver en el país de los enanos/ Momentos de encanto	Matiné, ves y noche	0.60	Círculo Bogotá
		T. Atenas	La esclava Blanca (Alem/Fra)	Matiné, ves y noche	0.40	Círculo Bogotá/ Con Viviane Romance
		T. Nuevo	La venganza del ahorcado	Matiné, ves y noche	0.30	Círculo Bogotá
		T. Bogotá	La ciudadela del Silencio	Matiné Doble, ves y noche	0.15/0.20	Círculo Bogotá
		T. Rivoli	El gato y el canario (USA)	Matiné Doble, ves y noche	0.15	Círculo Bogotá
		T. Faenza	Primer Amor (USA)	Matiné, ves y noche	0.40	Círculo Bogotá/ Con Deanna Durbin
		T. Alhambra	Rumbo al infierno	Matiné, ves y noche	0.30	Círculo Bogotá/ Con Mickey Rooney
	1941(Domingo 2 de Noviembre)	T. Real	Los olvidados de Dios (Mex)	Matiné, ves y noche	0.50/0.60	Con Ramón Pareda y Adriana Lamar
		T. Astral	La marca del Zorro (USA)/ Contigo me he de casar (USA)	Matiné, ves y noche	0.50/0.60	Con Sonja Payne, Los Hermanos Nicholas y la Orquesta de Glenn Miller
		T. Teusaquillo	Ganador Imprevisto/ Aquella noche en Río/ El	Matinal, matinal doble, vespertina	0.25/0.40	

			Vaquero y la rubia/ Era una noche embriagadora	y noche		
		T. Granada	Noches Tejanas y Un viejo Amor (Mex)/ Cantinflas en Ahí está el detalle(Mex) y Al son de la Marimba (Mex)	Matiné, ves y noche	0.20	
		T. Caldas	Una Aventura En Panamá (Mex) / Viviré otra vez (Mex)/Pasos en la oscuridad (USA)	Matiné, ves y noche	0.40	Con Adriana Lamar/ Con Erol Flyn
		T. Alhambra	Ahí está el detalle (Mex)/ Creo en Dios (Mex)	Matinal, vespertina y noche	0.30/0.40/0.60	Con Cantinflas
		T. Colombia	Luna de Miel para tres (USA)/ La paz de Hitler	Matiné, ves y noche	0.60	Con Ginger Roberts y Ronald Colmant
		T. Lux	El dinero y la mujer y La Paz de Hitler	Matiné Doble, ves y noche	0.40 y 0.30/ 0.60 y 0.30	
		T. Nariño	La legión del Zorro (USA)/ Cuatro Madres	Matiné Doble, ves y noche	0.20/0.40/0.30	
		T. Santafé	Blanca Nieves y el Caballero audáz/ La legión del Zorro/ El Milagro del Cristo (Esp)	Matiné Doble, ves y noche	0.10 y 0.05/0.30 y 0.20/0.20 y 0.10	
		T. San Jorge	Ziegfeld Girl (USA)	Matiné, ves y noche	0.40/0.50/0.60	
		T. Nuevo	Puño de hierro (USA) y Ben Hur (USA)/ Ahí está el detalle (Mex)/ Los cuatro hijos de Adán (USA)	Matiné Doble, ves y noche	0.20 y 0.30	Con Cantinflas
		T. Bogotá	Buque Fantasma y La batalla de Nueva Orleans/ Ahí está el detalle (Mex) y Mala Hierba	Matiné Doble, ves y noche	0.15 y 0.30	Con Cantinflas
		T. Rivoli	La prueba suprema (USA)/ El gran amor de Beethoven/100 días de Napoleón	Matiné Doble, ves y noche	0.15 y 0.30	Con Toney Dorsey y su orquesta
		T. Apolo	Noches de Rumba/ Tres Marineros Bizcos (USA)	Matiné, ves y noche	0.60	Con Tomy Trinder, Claude Hulbert y Michael Wilding

		T. Faenza	La Divina Dama (USA)	Matiné, ves y noche	0.60	Con Vivien Leight y Laurence Olivier
		T. Imperio	Al son de la Marimba (Mex)/Serenata de Amor (USA)	Matiné, ves y noche	0.40	Con Ilona Massey
		T. Atenas	Los Siete Jinetes de la Victoria y Cabo Raso/ Los enredos de Papá (Mex)	Matiné/ vesp y noche	0.50/0.40	
		T. Olympia	Puño de Hierro (USA) y Ben Hur (USA)/ Los siete jinetes de la victoria y Cabo Raso	Matiné, ves y noche	0.20/0.30/0.40	
	1943(Viernes 2 de Abril)	T. Real	Caballería del Imperio (Mex)	Matiné, ves y noche	0.60	Con Millita Korjus y Pedro Vargas
		T. Astral	Mi secretaria Brasileña (USA)	Matiné, ves y noche	0.80	Con Betty Grable, Jhon Payne y Carmen Miranda/ Además Noticiación Fox y Caballeros de West Point
		T. Teusaquillo	A caza de novio	Matiné, ves y noche	0.40	Con Robert Tylor y Norma Shearer
		T. Faenza	El Hijo de las fieras	Matiné, ves y noche	0.60	Sabu en la célebre obra de Kipling
		T. Olympia	Toda la serie de La Calavera	Matiné, ves y noche	0.20 y 0.15	Prohibida para menores
		T. Granada	Los Dorados de Villa (Mex)/ Santa (Mex)	Matiné, ves y noche	0.15	
		T. San Jorge	Nacidos para el Canto (USA)	Matiné, ves y noche	0.40/0.60	Born to sing
		T. Colombia	Los Chicos Crecen (Arg)	Matiné, ves y noche	0.60	Con Maria Duval
		T. Lux	Joven, viuda y estanciera (Arg)	Matiné, ves y noche	0.50 y 0.40	Film Hispano con Mecha Ortiz, Santiago Arrieta, Santiago Gómez Cou
		T.Caldas	La novela de un joven pobre (Arg)	Matiné, ves y noche	0.40	Hugo de Carril y Amanda Ledesma
		T.Nariño	Los Martes Orquídeas (Arg)/El hermano José (Arg)	Matiné, ves y noche	0.20	Con Mirtha Legrand/ Con Pepe Arias
		T. Alhambra	Ese es mi padre	Matiné, ves y noche	0.35/0.40	Con Glenn Ford, Evelin Keyes

		T. Gloria	En Rusia Cantan	Matiné, ves y noche Gran Popular	0.20	
		T. Apolo	Los Amantes de mi mujer (USA)/ Qué Pesadilla (de Popeye)	Matiné, ves y noche	0.63	Con Claudette Cobert y Joel MacCrea, llamada también Un marido rico
		T. Atenas	Los Caprichos de Eileen (USA)	Matiné, ves y noche	0.40	Con Rosalind Russell y Brian Ahrene
		T. Imperio	Rosa de Abolengo (USA)	Matiné, ves y noche	0.30	Con Greer Garson, Walter Pidgeon y Teresa Wright
		T. Nuevo	La abuelita(Mex)/ Ni sangre ni arena (Mex)	Matiné, ves y noche Popular doble	0.20	Con Sara García/ Con Cantinflas
		T. Bogotá	Mujeres en la noche/ Intriga satánica (USA)	Matiné, ves y noche Popular doble	0.15/0.20	Con Rita Hayworth/
	<i>1944 (Viernes 11 de Febrero de 1944)</i>	T. Apolo	Casablanca (USA)	--	0.60	Con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman
		T. Faenza	Lucrecia Borgia (USA)	Matiné, ves y noche	0.60	Con Edwidge Feuillere, Gabriel Gabrio y Escande
		T. Alameda	No quiero ser Estrella (USA)	Matiné, ves y noche	0.60	
		T. Lux	Ojos negros (Mex)	Matiné, ves y noche	0.75 y 0.50	Con Manolita Saval y Rafael Baledón
		T. Municipal	Ensueño Tropical	--	0.60	“Sigue con el más rotundo éxito las Populares Extras”
		T. San Jorge	Cazando Estrellas (USA)	Matiné, ves y noche	0.40 y 0.60	Con Virginia Weilder, Edw Arndolf, (The Youngest Profession)
		T. Atenas	Esa mujer es la mía (Mex)	Matiné, ves y noche	0.50	Con Manolita Saval y Julian Soler
		T. Astral	Safo: Historia de una pasión (Arg)	--	--	Basada en la obra de Alfonso Daudet
	<i>1945 (Viernes 2 de Febrero)</i>	T. Real	Vidas Cruzadas (Mex)	Matiné, ves y noche	0.65	Con Jacinto Benavente
		T. Faenza	La Embajadora del trópico/ Jalisco nunca pierde (Mex)	Matiné, ves y noche	0.60	

			(
		T. San Jorge	Lo que el viento se llevó (USA)	Matiné, noche	ves y	0.60
		T. Astral	The Sullivans (USA)	Matiné, noche	ves y	0.80 Con Ann Baxter y Thomas Baxter
		T. Encanto	Cristobal Colón (Mex)/Fantasmas en la noche (USA)	Matiné, noche	ves y	0.30 y 0.40
		T. Lux	Así son ellas (Mex)/ Cuando quiere un meicano (Mex)	Matiné, noche	ves y	0.60
		T. Apolo	El Corsario Invencible (USA)/El Capitán Blood (USA)	Matiné, noche	ves y	0.80 Con Errol Flynn/ Con Olivia de Havilland
		T. Alameda	Cumbres de Pasión (USA)	Matiné, noche	ves y	0.60 Con Ann
		T. Atenas	La Hija del Regimiento (Mex)	Matiné, noche	ves y	0.80 Con Mapy Cortés
		T. Ayacucho	Cuando quiere un Mexicano (Mex)	Matiné, noche	ves y	0.60 Con Jorge Negrete
		T. Colombia	El Fantasma de la Opera (USA)	Matiné, noche	ves y	1.00 Con Nelson Eddy Y Susan Foster
		T. Alhambra	Doce Lunas de Miel (Esp)	Matiné, noche	ves y	0.45/0.50 Con Antonio Casal, Milú, María Bru y Raúl Cancio.
		T. Avenida	La amenaza de la selva	Matiné, noche	ves y	0.10 y 0.15
		T. Bogotá	Tres hermanos y la mano de la Momia/ Los Miserables (Mex)	Matiné, noche	ves y	0.20 y 0.30 // Con Ansrés Soler
		T. Caldas	Sol de Sangre (USA)	Matiné, noche	ves y	0.40 Con Margo y Tom Neal
		T. España	Ultimo Refugio (USA)	Matiné, noche	ves y	0.40 Con Pedro López Lagar
		T. Gloria	Adiós Juventud (Mex)	Matiné, noche	ves y	0.20 y 0.30 Con Joaquín Pardavé
		T. Granada	Pito Pérez (Mex)	Matiné, noche	ves y	0.20 y 0.30 Con Medel
		T. Imperio	El Intruso (Mex)	Matiné, noche	ves y	0.30 y 0.40 Con Domingo Soler
		T. Nariño	La Salvaje Blanca (USA)	Matiné, noche	ves y	-- Con María Montez Y Sabu
		T. Nuevo	Las Modelos (USA)	Matiné, noche	ves y	0.20 Y 0.30 Con Rita Hayworth

		T. Odeon	La Pequeña Madrecita (Mex)	Matiné, ves y noche	0.40	Con Evita Muñoz
		T. Ricaurte	La Ley de la Selva (Mex)/ La tragedia del puente	Matiné, ves y noche	0.15 y 0.20	
		T. Teusaquillo	Dos Novias para un Marino	Matiné, ves y noche	0.50	Con Carlos Julio Ramirez
	1946 (Viernes 2 de Agosto)	T. Apolo	El Castillo de DragonWyck (USA)	Matiné, ves y noche	1.00	Con Gene Tierney,
		T. Astral	La Calle de los Conflictos (USA)	Matiné, ves y noche	0.80	Con Randolph Scott y Ann Dvorak
		T. Atenas	Palabras de Mujer (Mex)	Matiné, ves y noche	1.00	Con Ramón Armengod y Virginia Serret
		T. Faenza	Las Campanas de Santa María (USA)	Matiné, ves y noche	0.80	Con Ingrid Bergman
		T. Real	El amor las vuelve locas (Mex)	Matiné, ves y noche	1.00	Con Mapy Cortés y Rafael Baledón
		T. San Jorge	Béseme, Doctor (USA)	Matiné, ves y noche	1.00	Con Van Jhonson, Lionel Barrymore y Gloria de Heaven
		T. Colombia	Tanger (USA)	Matiné, ves y noche	1.00	María Montez, Robert Palge y Sabu
		T. Lux	La Guerra Gaucha (Arg)	Matiné, ves y noche	1.00 y 0.70	Con Francisco Petrone, Enrique Muñio y Amelia Bence.
		T. Alameda	La Guerra Gaucha (Arg)	Matiné, ves y noche	1.00	Con Francisco Petrone, Enrique Muñio y Amelia Bence
		T. Ayacucho	Richardine	Ves y noche	0.80	
		T. Caldas	Persecución (UK)	Matiné, ves y noche	0.50	Con Charles Laughton y Ella Raines
		T. España	Por su Culpa (USA)	Matiné, ves y noche	0.30 y 0.40	Con Diana Durbin y Franchot Tone
		T. Nariño	El Ruiseñor y el Cuervo	Matiné, ves y noche	0.40	
		T. Alcalá	El Corsario Negro (Mex) y La trepadora (Mex)	Matiné, ves y noche	0.30	
		T. Alhambra	Agente Confidencial (USA)	Matiné, ves y noche	0.70	Con Lauren Bacall Y Charles Boyer

		T. América	Rigoberto (Mex)/ El Gordo y el Flaco en De chasco en chasco (USA)	Matiné, ves y noche	0.25 Y 0.30	
		T. Avenida	Invasión/ Impostores de Texas	Matiné, ves y noche	0.15 y 0.20	
		T. Encanto	Llegó la niña Ramona (Arg)/ La cabalgata de Oro (Arg)	Matiné, ves y noche	0.25 y 0.30	// Con Libertad Lamarque y Hugo de Carril
		T. Gloria	Capitán de media noche	Matiné, ves y noche	0.25	
		T. Granada	Batman: El hombre murciélago (USA)	Matiné, ves y noche	0.25	Con Lewis Wilson y Douglas Croft
		T. Imperio	Kismet (USA)	Matiné, ves y noche	0.40	Con Marlene Dietrich y Ronald Colman
		T. Murillo	Un Caballero de Jalisco(Mex)	Matiné, ves y noche	0.25	
		T. Nuevo	Batman: El hombre murciélago (USA)	Matiné, ves y noche	0.35 y 0.40	Con Lewis Wilson y Douglas Croft
		T. Odeon	Los años han pasado (Mex)	Matiné, ves y noche	0.50 y 0.60	Con Gloria Aguiar y Rafael Lanzeta
		T. Ricarte	Bandolero Misterioso/ El engañador	Matiné, ves y noche	0.20 y 0.25	
		T. Rialto	El calabozo/ Un hombre intrépido	Matiné, ves y noche	0.20 y 0.25	
		T. Rivoli	Una Gitana en México (Mex)	Matiné, ves y noche	0.20 y 0.25	
		T. Rosario	Así se quiere en Jalisco (Mex)	Matiné, ves y noche	0.20 y 0.30	
		T. Santa Bárbara	La cabalgata del circo (Arg)/ Llegó la niña Ramona (Mex)	Matiné, ves y noche	0.30	Con Libertad Lamarque
		T. Sucre	Batman: El hombre murciélago (USA)	Matiné, ves y noche	0.25 y 0.30	
		T. Teusaquillo	Cantaclaro (Mex)	Matiné, ves y noche	0.50 y 0.60	

Anexo II: Tabla Ubicación teatros en Bogotá

Nombre del Teatro	Ubicación	Año
Teatro Bogotá/ Cuba	Calle 20 N° 2 -06 (Barrio Las Nieves)	1918
Teatro Nariño	Calle 2 N° 8-68	1920
Teatro Cine Real	Cr. 15 N° 13 -47	1920
Teatro Faenza	Calle 22 N° 5 -50	1924
Teatro Roxi o Lux	Cr. 8 N° 20-14	1928
Teatro Alambra/ Continental	Cr 7 N° 14-28	1931
Teatro Bogotá	Calle 22 N° 5-62	1931
Teatro Astral después Metro	Cr. 7 N° 21-76	1935
Teatro San Jorge	Cr. 15 N° 13-55	1935
Teatro Colombia actual teatro Jorge Eliécer Gaitán	Cr. 7 N° 22-59	1941
Teatro Odeón	Cr. 5 N° 14 – 71	1941
Teatro Alameda	Cr. 13 N° 15-31	1943
Teatro Santa Bárbara	Cr. 7 N° 4 -75	1944
Teatro Ayacucho	Cr. 9 N° 7-07	1945
Teatro Alcalá	Cr. 4 N° 6-79	1946
Teatro Apolo	Calle 17, No. 35 (20 pasos arriba de la séptima)	
Salón Olympia	Carrera 8ª con calle 26 (Centro)	
Teatro Granada	Calle 4ª con carreras 8ª y 9ª (Las Cruces)	
Teatro Gloria	Calle 13 No. 21-63	1943 ¿?
Teatro Avenida	Avenida 1ª 5-25	1945 ¿?
Teatro España	Carrera 13 No. 12-20	1945 ¿?