Vol 9, No. 18 / Julio - diciembre de 2017 / ISSN: 2145-132X

HiSTOReLo

REVISTA DE HISTORIA REGIONAL Y LOCAL

El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955

Films that Pervert or Lift: Practices and Discourses of Film Censorship. The Case of Cali, Colombia, 1945-1955

Maria Fernanda Arias Osorio
Universidad de Antioquia
(Medellín, Colombia)
orcid.org/ 0000-0002-6557-9274

Recepción: 17 de julio de 2016
Aceptación: 27 de enero de 2017

Páginas: 272-312

doi: http://dx.doi.org/10.15446/historelo.v9n18.59111

CC BY NC ND

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

El cine que corrompe o exalta: prácticas y discursos de la censura cinematográfica. El caso de Cali, Colombia, 1945-1955

Films that Pervert or Lift: Practices and Discourses of Film Censorship. The Case of Cali, Colombia, 1945-1955

Maria Fernanda Arias Osorio*

Resumen

Partiendo de diversas fuentes documentales, especialmente el periódico *Relator*, se abordan los discursos y las prácticas asociadas a la censura cinematográfica en la ciudad de Cali (Colombia) entre 1945 y 1955, analizando la configuración y evolución de los comités de censura, los tipos de asuntos asociados a la misma y sus relaciones con reconfiguraciones de grupos etarios, clase social y género. El declive

*Doctora en Comunicación y Cultura por la Universidad de Indiana (Bloomington, Estados Unidos), Magister en Comunicación y cultura por la Universidad del Valle (Cali, Colombia), y Comunicadora social-periodista por la misma Universidad. Es Profesora Asociada de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). El artículo es resultado de la investigación doctoral "Movie Audiences, Modernity, and Urban identities in Cali, Colombia, 1945-1980". Correo electrónico: fernanda.arias@udea.edu.co. orcid.org/0000-0002-6557-9274

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

en el poder real y simbólico de las instituciones tradicionales y el surgimiento de nuevas instituciones generó choques entre diversas fuerzas sociales que de modo efectivo y simbólico buscaban reacomodarse en las nuevas condiciones políticas y culturales. El cine, como un medio de expresión moderno y democrático que reconfiguraba los modos de vivir y representarse públicamente los ciudadanos, simbolizó tanto los anhelos como los miedos que dichas transformaciones generaban en relación con las representaciones que diversos grupos sociales hacían de sí mismos y de otros. En este contexto, la censura fue una arena particular en donde se jugaron simbólica y efectivamente las tensiones en los modos que una ciudad periférica intentaba enfrentar la modernidad que el cine representaba.

Palabras clave: cine, censura, cultura, Calí, Colombia.

Abstract

Through various documentary sources, especially newspaper Relator, this article considers film-related practices and discourses between 1945 and 1955 in Cali (Colombia). The constitution and transformation of the censorship committees, the types of issues associated to them, and their relations to the reconfiguration of age groups, social classes and genders are analyzed here. The undermining of the practical and symbolic power of traditional institutions and the emergence of new ones created struggles among different social groups that, in symbolic and factual ways, tried to readjust to the new political and cultural circumstances. As a modern and democratic means of expression, which rearranged the ways of citizens live and depict themselves in public arenas, cinema symbolized both the desires and fears that these transformations created in the ways different social groups looked at themselves and others. In this context, censorship was a particular arena involving the tensions in the ways a peripheral city tried to face the modernity that cinema represented.

Keywords: *cinema, censorship, culture, Cali, Colombia.*

Introducción

> Dada su formidable popularización, el cine representa hoy el arma más poderosa o el instrumento de laboreo más eficaz de las conciencias. Corrompe o exalta. Es universidad a cincuenta centavos cada lección nocturna. Dos horas de proyección pueden dejar en el espíritu impresiones perdurables y hasta vuelcos catastróficos y redentores de cualquier personalidad (Gers 1945, 4)

Esta contundente afirmación, firmada por Jorge Gers, fue publicada en la conmemoración de los cincuenta años del cine, el 28 de diciembre de 1945 en el periódico *Relator* de Cali, Colombia. Las ideas de Gers, lejos de ser originales, se hacían eco de una opinión común en la época en muy diversos países: usadas para bien, las películas podían constituir benéficos instrumentos morales, educativos e ideológicos y, usadas para mal, podían arruinar la conciencia moral, política y los gustos estéticos de un espectador para siempre. Dado que la influencia del cine se consideraba incuestionable, de lo que se trataba era de definir cuáles eran los poderes específicos que las películas tenían, sobre quiénes se ejercían y cómo podía controlarse su influjo.

Desde el inicio de la historia del cine, surgieron discusiones en todos los ámbitos a los cuales iba llegando el nuevo invento sobre su influencia y sus modos de control. Dependiendo del contexto, las mismas se resolvieron de modos muy distintos en términos de las prácticas asociadas, controlando de un modo u otro aspectos de la producción, la distribución, la exhibición y la recepción, e invocando muy diversas razones para el control: económicas, políticas, ideológicas, educativas, estéticas y morales. Aunque los primeros estudios sobre la censura (décadas 1950, 1960 y 1970) estuvieron en su mayoría basados en los modos de censura ejercidos de modo directo a través de la legislación controlando los modos de producción, distribución y exhibición, desde la década 1980 se han ido abriendo paso investigaciones que intentan establecer las dimensiones no sólo políticas e ideológicas de la censura sino, también, las dimensiones culturales de la misma. En el caso del cine, se ha propuesto entender tanto a las películas como a sus espectadores como "culturalmente activados", esto es insertos en interacciones

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

"estructuradas por las relaciones materiales, sociales, ideológicas e institucionales en las cuales tanto textos como lectores están inscritos de modo ineludible" (Bennet 1983, 12). Esto ha implicado asumir las películas como objetos culturales cuyo sentido se construye en relación con los ámbitos locales y las prácticas cotidianas en las cuales circulan, involucrando, de modos directos e indirectos, aspectos como género, raza y clase social (Hansen 1991; Byars 1991; Waller 1995; Stokes y Maltby 1999; Steward 2005; Fuller 2005) tanto como prácticas industriales y políticas asociados a los estilos, géneros cinematográficos y públicos en contextos globales (Ahheier y Raj Isar 2007).

En este artículo, partiendo de un análisis detenido de fuentes documentales, se aborda cómo, entre 1945 y 1955, estas preguntas intentaron resolverse tanto desde las prácticas como desde diversos mecanismos discursivos en el contexto local específico de la ciudad de Cali, planteando cómo las preocupaciones sobre la censura estuvieron presentes de modo continuo en la arena pública, involucraron diversos actores, se transformaron de modo acelerado y se caracterizaron por numerosas tensiones y ambigüedades. La primera parte de este artículo ofrece una reconstrucción del funcionamiento del Comité local de censura de Cali, con el doble objetivo de localizar y definir los asuntos que eran asociados a las discusiones y prácticas de censura cinematográfica en la ciudad tanto como sus transformaciones durante los años estudiados. La segunda parte se detiene en cómo las discusiones sobre censura en esta época estuvieron relacionadas con las reconfiguraciones en las percepciones y los modos de asumir la pertenencia etaria, la clase social y la identidad de género, en los cuales las películas, como productos culturales con modos específicos de producción y recepción, jugaron un papel importante.

En la argumentación que atraviesa todo el texto, se siguen también las propuestas de John Thompson (1998) sobre las relaciones entre medios de comunicación y modernidad, analizando cómo la reconfiguración en los modos de producción y circulación de productos culturales que el cine implicó, —como un moderno medio de comunicación—, se expresó en los discursos y prácticas sobre censura cinematográfica. Sin embargo, dado el contexto específico de estudio, este artículo se ubica en el ámbito más limitado de América Latina. La "incomodidad" en los procesos de adaptación a la modernidad en América Latina ha estado presente a lo largo de toda nuestra historia, dando lugar a

numerosas expresiones desde diversas disciplinas para intentar describirla: "modernidad postergada" (Jaramillo 1994), "modernidad periférica" (Sarlo 2003), "múltiples modernidades" (Roniger y Waisman 2002), "modernidad inconclusa" e, incluso, "postmodernidad *avant la lettre*", término utilizado por Nelly Richard (1996) en medio de los debates sobre la postmodernidad en América Latina en las décadas 1980 y 1990. Como lo han analizado Ana López (2000), Antonio Paranaguá (2003) y Alberto Elena (2007), las prácticas nacionales asociadas al cine han estado siempre en medio de dichos conflictos. Especialmente Hollywood, como una poderosa fuerza simbólica transnacional, ha marcado las prácticas y discursos de diversos cines nacionales, ya sea que éstos intenten oponerse, imitarlo o distinguirse. Esta "incomodidad" atravesó, y continúa atravesando, de modo permanente las discusiones sobre cine y específicamente aquellas relacionadas con qué tipo de películas y cómo deben realizarse, exhibirse y para quiénes.

La historia del cine aquí propuesta se asume así como una historia sociocultural del mismo que implica pero desborda el análisis tradicional en el campo de estudios fílmicos, muchas veces referido exclusivamente a las películas como objetos textuales, presuponiendo desde los mismos las reacciones de los espectadores. Como propone Janet Staiger (1992) desde su "historiografía materialista", el cine es un fenómeno social cuyo sentido se construye de modo relacional con sus contextos y, para entenderlo plenamente, es necesario indagar en las prácticas y discursos asociados a la producción, distribución, exhibición y recepción cinematográfica en entornos concretos.

Metodología

Esta investigación, como ya se señaló, se centra en la ciudad de Cali, desde 1945 hasta 1955. La elección del caso está determinada por la importancia que el cine tenía para sus habitantes —expresada en la nutrida asistencia a los teatros y en las numerosas discusiones que el cine suscitaba— y por su doble condición periférica —capital de provincia y parte de un país no desarrollado— generando tensiones que sólo pueden ser rastreadas desde un ámbito local. En este ámbito local y desde el análisis deteni-

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

do de las fuentes primarias, es posible detectar asuntos específicos que con frecuencia son poco abordados en los estudios realizados a nivel nacional o internacional.

El rango temporal analizado fue entre los meses de enero de 1945 y diciembre 1955. En la investigación más amplia de la cual estos resultados forman parte se logró determinar que ésta fue una época particular de transición y tensión entre las fuerzas tradicionales y aquellas "modernas" que el cine movilizaba. Fue durante este periodo que las discusiones sobre censura cobraron una intensidad mucho más definida que en periodos previos, empezaron a incluir asuntos diferentes a exclusivamente la moralidad católica y, además, se transformaron de modo acelerado en concordancia con las transformaciones políticas de la época. En 1955, la creación de la primera Junta de censura con jurisdicción nacional, a través del decreto número 1727 emitido por el Presidente General Gustavo Rojas Pinilla, centraliza las decisiones sobre censura y, aunque los conflictos asociados a la misma continúan, se disminuye la intensidad y alcance efectivo de los comités de censura locales en las distintas regiones del país (Simanca 2004).

Para rastrear las prácticas y discursos asociados a la censura cinematográfica en un periodo histórico y un contexto delimitado, se utilizaron fuentes impresas primarias. Se eligió, en este caso, *Relator*, periódico local de Cali con adscripción política liberal, fundado por Jorge, Hernando y Ernesto Zawadzki y publicado desde 1915 hasta 1959. Se escogió *Relator* no sólo porque su condición local permitía rastrear de modo detenido las discusiones alrededor de la censura cinematográfica, sino porque, dada su adscripción liberal en un contexto histórico de conflicto entre liberales y conservadores en Colombia, éste expresó de modos contundentes las conflictivas y con frecuencia ambiguas relaciones con la modernidad que estaban en juego en las prácticas y los discursos asociados al cine. Además, de modo consistente, el cine fue un tema importante en las páginas de *Relator* a lo largo del periodo estudiado.

Los tipos de textos revisados incluyeron noticias, crónicas, críticas de cine, cartas del lector y carteleras de cine, lo cual permitió cubrir un rango amplio de hechos y discursos asociados a diversos tipos de actores, ya fuera de modo directo cuando periodistas y lectores/espectadores expresaban su opinión, o referido en el

caso de las fuentes y hechos citados. En *Relator* existieron de modo permanente columnas de opinión sobre cine en la sección de opinión no política y, de modo más ocasional, noticias y reportajes referidos a personajes y sucesos relacionados con el cine —como visitas de productores, noticias sobre censura o la apertura de un nuevo teatro— articulados en diversas secciones. La cartelera de cine, ubicada junto con avisos publicitarios de diversos tipos, fue también revisada de modo detenido para confrontar los discursos expresados y los hechos referidos en los periódicos con su aplicación efectiva en las prácticas de exhibición en la ciudad. Aunque de modo secundario en este caso, las fuentes documentales impresas se complementaron con información proveniente de entrevistas realizadas a espectadores de cine de la época, en busca de pistas sobre la experiencia concreta de asistencia a los teatros. La información obtenida de estas fuentes fue analizada no sólo como referencia a hechos concretos sino también en su condición de discurso, es decir, indagando en los modos como se construían posiciones en un campo de fuerzas sociales en el cual la censura cinematográfica jugó un papel importante.

Avatares de un comité de censura local

En 1945, en Cali, la proyección de la película Éxtasis mortal (*Sex Madness*, Dwain Esper, 1938) generó la airada protesta de un grupo de "damas indignadas" del Comité Local de Censura que, tildándola de pornográfica, prohibieron la exhibición local de la película en defensa de la "moralidad de la ciudad", el argumento más frecuente hasta el momento para justificar la censura.[1] Aunque dichos argumentos eran esgrimidos para defender la censura cinematográfica desde décadas atrás, éstos habían tomado una forma mucho más definida en el país desde 1936, cuando, a partir de la promulgación de la Encíclica Vigilante Cura por Pío XI, fue creada la Junta de Censura de la Acción Católica de Colombia o Liga de la Decencia y su pub-

1. "El alcalde y la moralidad". 1945. *Relator*, Cali, abril 6, 4.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

licación "Boletín de Censura" para diversos productos culturales, incluido el cine (Cáceres 2011). Esta iniciativa fue asumida también por religiosos y particulares en diversas ciudades colombianas, a través de púlpitos, hojas parroquiales, periódicos y las juntas de censura, organizadas frecuentemente, sin sanción estatal pero con eficacia, por las mujeres de las clases altas y medias en cada ciudad.

Éxtasis mortal era una de las tantas películas de explotación que abordaba temas controversiales como el uso de drogas y actividades y enfermedades sexuales, en este caso la sífilis, intentando evadir su prohibición de exhibición bajo el pretexto de ser educativa (Klinger 1994). Las damas del Comité de Censura opinaban que la primera parte de la película obedecía a los objetivos "científicos" e "ilustrativos" propuestos por la película en su obertura: "El tema de la sífilis no debe permanecer siendo susurrado, sino que debe discutirse en el dominio público como cualquier otra enfermedad contagiosa ¡La humanidad debe ser ilustrada! ¡La ignorancia debe ser abolida!" (*Sex Madness*, Dwain Esper, 1938). En contraste, opinaban que en la segunda parte, la película se convertía en "torpe y nauseabunda" con sus escenas gratuitas de burdel.[2] Sin embargo, con la autorización del alcalde, la película fue proyectada en el Bolívar, un prestigioso teatro de estrenos. El anónimo periodista que reportó la situación criticaba la decisión del alcalde, aunque ésta no fuera ilegal, por no respetar las decisiones locales y acogerse en cambio a las de capital. En la ley de censura, definida por el Artículo 2 del Decreto 700 de 1932 y promulgada en la presidencia de Enrique Olaya Herrera, se legislaba que "con el dictamen favorable de dos (o sea de la mayoría) de los miembros de una junta, puede exhibirse una película cinematográfica, no solamente en el respectivo departamento sino en cualquier punto de la República".[3]

Dado que la mayoría de las películas entraba al país para su estreno en Bogotá y sólo unas pocas a través de Medellín, Barranquilla o Cali, solía ser el Comité de Censura local de la capital del país el que definía el tipo de público al que iba dirigida cada película y, ocasionalmente, prohibía totalmente su exhibición. Sin embargo, dado que las películas volvían a ser catalogadas por los comités locales de censura,

2. "El alcalde y la moralidad". 1945. *Relator*, Cali, abril 6, 4.

3. "La legislación vigente sobre cine". 1948. *Relator*, Cali, diciembre 1, 4.

en ocasiones surgían conflictos debido a la diferencia de criterios, asunto especialmente polémico cuando se refería a la prohibición de proyección. Acogiéndose a la ley, los exhibidores podían proyectar la película, aunque los miembros del comité de censura local argumentaran que la decisión local de veto de exhibición de una película debía primar sobre la decisión tomada por los comités de otras ciudades.

Dada la obvia inconsistencia legal de pretender actuar contra una ley nacional, el Comité Local de Censura había intentado en numerosas ocasiones modificar la legislación vigente. En *Relator*, por ejemplo, se reportó en 1948:

> No menos de tres veces la Junta de Censura de Cali se ha dirigido al gobierno para insinuarle la reforma del texto del artículo citado, número 2 del decreto 700 de 1932, sin obtener siquiera respuesta. Sería sí conveniente y aún imperativo que las altas autoridades eclesiásticas y civiles y aun por intermedio de los parlamentarios del Valle, se trabajara para obtener la reforma del citado artículo, a fin de que cada junta de censura pudiera, con fuerza obligatoria que respaldaran las autoridades de policía, negar el pase a películas como la referida [*Le Diable au corps, El diablo y la dama*, Claude Autant Lara, 1947], aun cuando ya alguna junta le hubiera dado el pase, por ejemplo, la de Bogotá o de Medellín.[4]

No se trataba, sin embargo, de una posición que todos compartieran. Hubo, también, voces en contra que argumentaban:

> No estamos de acuerdo [...] en que no sirva el pase dado por otra junta de censura a las películas, porque la moral es la misma en todas partes y, si en Bogotá, por ejemplo, han dejado mostrar una película que ha pasado por los ojos de dignísimas damas y caballeros pulcrísimos, no vemos porqué no pueda exhibirse en Cali.[5]

Como respuesta, otros artículos siguieron insistiendo en la necesidad de reformar la ley para permitir que los comités locales tuvieran el control sobre la cartelera local y evitar así inconsistencias legales entre las decisiones de los comités locales de diferentes ciudades o situaciones como las de Medellín, que tenía seis

4. "La legislación vigente sobre cine". 1948. *Relator*, Cali, diciembre 1, 4.

5. "Un Decreto del Alcalde o Traspiés Administrativo". 1950. *Relator*, Cali, marzo 29, 4.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

comités locales de censura[6] —probablemente más, dado que cada circuito y, en ocasiones, cada teatro manejaba su propio comité— (Simanca 2004).

Aunque no se logró cambiar la ley nacional, la presión dio ciertos resultados y en 1950, por medio del Decreto 140, el Alcalde obtuvo el poder de nombrar un nuevo comité, compuesto por las más importantes figuras religiosas, políticas y educativas de la ciudad. Además de aducir la razón práctica de que gente tan ocupada probablemente no tendría tiempo para ver tantas películas semanalmente, en *Relator* se cuestionó la medida arguyendo que el decreto consideraba a la ciudad un "territorio insular, regido por una moral distinta a la que rige en los demás núcleos de la vida colombiana".[7]

Además del problema planteado por la jurisdicción de las juntas y las discusiones sobre las diferencias entre la capital y la provincia, en 1951 todos los miembros del nuevo Comité Local de Censura dimitieron en pleno. En el artículo que reportó sobre el hecho se alude a la "heterogeneidad de criterios" como causa de las renuncias y, aunque se respalda la censura, especialmente para la "obra de mal gusto, vulgar, destinada a exaltar los bajos instintos de gentes poco cultivadas," se defiende el derecho de las compañías exhibidoras a existir, se ataca "la moral apócrifa" y se advoca por un "sentido no puritano de ese ejercicio de censurar".[8] Se propone, además, una visión ideal de espectador/censor refinado culturalmente y cosmopolita pero respetuoso de los valores familiares, planteando que los miembros de los comités debieran ser "personas preparadas, de alguna experiencia respecto a otros ambientes y de alguna cultura intelectual, que, sobre todo, sean padres o madres de familia que sientan a la vez que censuran las responsabilidades propias de quienes tienen hijos".[9]

Casi inmediatamente, el Club Rotario, el Club de Leones y la Sociedad de Mejoras Públicas se reunieron para discutir la situación, añadiendo un tema más a la polémica, mostrándose preocupados por la exhibición de películas

6. "El Problema de la Censura Cinematográfica". 1950. *Relator*, Cali, marzo 31, 4; "No Una Sino Seis Juntas de Censura Hay hoy en Medellín". 1950. *Relator*, Cali, abril 1, 1.

7. "Un Decreto del Alcalde o Traspiés Administrativo". 1950. *Relator*, Cali, marzo 29, 4.

8. "La Junta de Censura y Espectáculos". 1951. *Relator*, Cali, enero 31, 4.

9. "La Junta de Censura y Espectáculos". 1951. *Relator*, Cali, enero 31, 4.

> [...] no simplemente amorales, sino también grotescas o refinadas en la enseñanza de sistemas modernos para cometer toda clase de delitos contra la propiedad, la vida y la honra de las personas. Películas de tramas policiacas, de mal gusto que se precipitan hasta la vulgaridad, y de films, en síntesis, que solo hacen destrozos en la psicología infantil.[10]

La preocupación acerca de la violencia, con minúsculas y aludiendo a los espectadores más jóvenes, supuestamente fomentada por las películas en este periodo histórico de La Violencia, fue rápidamente reforzada por el director de la División de Investigación Criminal estatal, que le escribe en una comunicación al gobernador: "Se han presentado cintas relativas a la comisión de crímenes con bandas perfectamente organizadas para ello, sin que la censura de espectáculos públicos haya intervenido para prohibir la proyección".[11] Sin embargo, el Comité se defendió arguyendo que estas películas estaban ya categorizadas para adultos y que, de cualquier modo, en estas películas "el malhechor cae en manos de la justicia tarde o temprano, de donde se desprende también una indiscutible enseñanza moral".[12] Las "prestantísimas damas" llamaron a hacer "hondas reflexiones" sobre la "complejidad de los fenómenos antisociales", que incluían a las películas pero iban más allá de ellas.[13]

Como producto de estas nuevas preocupaciones por la violencia y de la situación política del momento, en 1952 fue anunciado que la responsabilidad de la censura iba a pasar a manos de los militares. En *Relator* fueron expresadas algunas preocupaciones al respecto, aunque de modo discreto probablemente por el delicado ambiente político, arguyendo, una vez más, que los militares eran gente muy ocupada y con deberes muy importantes como para dedicarse a la fútil tarea de censurar películas.[14] Sin embargo, es posible que, teniendo en cuenta las posiciones

10. "Tres instituciones cívicas piden la censura". 1951. *Relator*, Cali, agosto 28, 4.

11. "Tres instituciones cívicas piden la censura". 1951. *Relator*, Cali, agosto 28, 4. Las cintas aludidas eran *Sin Conciencia* (Bretaigne Windust y Raoul Walsh, 1951), *Deportado* (Robert Siodmak, 1950), *Mientras la ciudad duerme* (John Huston, 1950) y *Al filo de la vida* (Otto Preminger, 1950).

12. "Episodios en la censura". 1951. *Relator*, Cali, agosto 31, 4.

13. "Episodios en la censura". 1951. *Relator*, Cali, agosto 31, 4.

14. "La Censura". 1952. *Relator*, Cali, septiembre 20, 4.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

políticas de *Relator*, existiera una preocupación más profunda relativa a los criterios quizás demasiado estrictos que un comité de censura compuesto de tal manera podría tener y, de modo más general, a la intrusión de las autoridades castrenses en la vida cultural de la ciudad.

Los militares no se hicieron responsables de la censura cinematográfica y los habituales debates continuaron, pero *Relator* radicalizó su posición crítica ante las decisiones del Comité. El exceso de celo del Comité generaba polémicas que evidenciaban los conflictos entre visiones morales religiosas y seculares ante no sólo las películas sino otros tipos de productos culturales especializados. Por ejemplo, dado que el Comité tenía competencia para prohibir cualquier tipo de representación cultural pública, censuraron la obra de teatro *El Padre*, protagonizada por el actor de cine argentino Pedro López Lagar, arguyendo que en la obra el bien no triunfaba. Un artículo periodístico les rebatió: ¿La Junta de Censura no dejaría dar tampoco en Cali las tragedias de Eurípides, las obras de Shakespeare... etc., porque no tiene fin de película de Hollywood? Loados sean los admirados miembros de tan beatífica y angélica institución por su ingenuidad de comunidad religiosa.[15]

Probablemente por el escozor que este comentario causó, otro artículo en tono más mediador fue publicado días después, aunque con el audaz título de "El Comité de Censura, la moral y nuestra herejía".[16] Insistía en los argumentos previos pero explicitando, esta vez, posiciones católicas: "Lo decisivo ante lo inmoral es oponer a todo instante lo moral, en espíritu y en obra, como lo prescribió Cristo en su eterna doctrina".[17] Además, se planteaba que las diferencias de opinión no significaban que las personas del periódico dudaran de la inteligencia de los integrantes del Comité, quienes, después de la renuncia de los miembros del comité previo, habían vuelto a ser casi todas mujeres.

A lo largo de este periodo, las películas con temas religiosos rara vez generaban discusiones, siendo *El seminarista* (Ismael Rodríguez, 1949) la única excepción

15. "La Junta de Censura y el triunfo del bien... o la deshumanización del arte". 1952. *Relator*, Cali, junio 13, 4.

16. "La Junta de Censura, la moral y nuestra herejía". 1952. *Relator*, Cali, junio 17, 4.

17. "La Junta de Censura, la moral y nuestra herejía". 1952. *Relator*, Cali, junio 17, 4.

detectada. La ponderación de la historia de un seminarista que regresa a su pueblo natal, se enamora de una mujer y decide abandonar su vida religiosa, requirió dos sesiones del Comité Local de Censura para ser aprobada. La discusión se centró en la posibilidad de que el público no supiera distinguir entre un seminarista y un cura y esto diera lugar a interpretaciones erróneas de la situación, pero, al final, el Comité aprobó su exhibición arguyendo que la película mostraba "un trozo de vida muy común", aunque fuera "mediocre" y "bobalicona".[18]

Aunque en las discusiones que pueden rastrearse en los periódicos existieran puntos de vista encontrados, en la práctica y a pesar de sus diferencias, esas fuerzas opuestas encontraban modos de negociar. Los exhibidores, aunque en algunas ocasiones desafiaran las imposiciones del Comité Local de Censura, eran cuidadosos al proyectar ciertas películas, ofreciendo funciones especiales para las autoridades con cierto grado de influencia en la ciudad: pequeños grupos de "invitados especiales: señoras, sacerdotes y periodistas".[19] Especialmente los teatros de estreno, bajo un escrutinio más severo de sus clientes e independiente de las afiliaciones políticas de sus dueños, respetaban convenciones religiosas importantes como la Semana Santa, programando sólo películas de temas religiosos, aunque su cartelera habitual incluyera películas de diversos tipos. Cualquier "cineasta", como eran llamados en la época los aficionados al cine, se recuerda viendo, año tras año y hasta la década del ochenta, películas como *El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952) o *Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille, 1956), una tradición instaurada en 1950, bien recibida por fomentar "la discreción que debe ser parte de la Semana Santa".[20]

18. "Reportaje de Hoy (La Película 'El Seminarista')". 1950. *Relator*, Cali, junio 24, 4.

19. Clarita Zawadzki de Castro. 1950. "El Cine en Cali". *Relator*, Cali, febrero 22, 6.

20. Clarita Zawadzki de Castro. 1950. "El Cine en Cali". *Relator*, Cali, abril 8, 6.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

Fuerzas en juego en las discusiones sobre censura

Esta reconstrucción de algunos de los eventos y discusiones asociadas al Comité Local de Censura permite entrever varios asuntos. Primero, que diversas opiniones, asociadas a grupos sociales específicos, eran frecuentemente divergentes y generaban conflictos estrechamente relacionados con la situación política de la época, un periodo de transición particular, casi liminar. Es necesario recordar que en 1946 los conservadores retoman la presidencia después de quince años de dominio liberal en el periodo conocido como "la república liberal". El 9 de noviembre de 1949, el presidente Mariano Ospina Pérez decretó la censura previa de la prensa y la radio, constricción legal que fue acompañada de presiones tributarias y comerciales y se prolongaría hasta 1957, cuando el mandato presidencial del golpista militar Gustavo Rojas Pinilla llegara a su fin. Entre 1951 y 1953, Laureano Gómez fue el presidente de Colombia, en un mandato caracterizado por un recalcitrante conservadurismo que intensificó aún más el ya profundo conflicto entre liberales y conservadores y le permitió a la Iglesia Católica retomar algunos privilegios parcialmente perdidos durante el previo mandato liberal (Henderson 2001). Aunque las preocupaciones sobre la censura venían desde el inicio de la exhibición cinematográfica en el país, durante los periodos presidenciales de los conservadores y militares, éstas se expresaron de maneras mucho más contundentes que en los años previos y con matices y énfasis particulares ausentes en las décadas anteriores. La censura sobre no sólo la producción sino sobre la menos estudiada exhibición de las películas, mediada por los tipos de espectadores permitidos para las mismas, fue también parte de estos procesos más amplios de reconfiguración política.

Las diferencias de los discursos sobre censura cinematográfica en los cuarenta y cincuenta respecto a décadas anteriores obedecieron en parte a los intensos procesos de restructuración económica y legal que los liberales pusieron en marcha en los años treinta y cuarenta, que incluyeron la reforma de la Constitución Nacional, la organización del sindicalismo, la legalización del derecho a huelgas, los primeros pasos para la inclusión de las mujeres en la categoría de ciudadanas, la expansión

de la educación primaria, la promoción de la educación universitaria nacional pública, la institución de la libertad de culto, el desarrollo de la producción nacional y la inversión extranjera y un intento de reforma agraria, entre otros (Bushnell 1993). Estas reformas, junto con el acelerado crecimiento urbano y la progresiva industrialización y diversificación de empleos, fomentaron nuevos modos de vida y permitieron la introducción de perspectivas seculares en los ámbitos políticos, educativos y culturales. Cuando los conservadores retomaron el poder, frenaron e incluso revocaron algunas de estas reformas, pero no pudieron darle marcha atrás a los cambios sociales que ya habían tomado forma y, de hecho, muchas de sus decisiones tuvieron que enfrentarse a fuertes oposiciones ideológicas. Aunque el poder renovado de la Iglesia hizo que algunos ciudadanos y ciudadanas plantearan los asuntos relacionados con la censura con revivido ardor, éstos encontraron ya una resistencia mucho más definida que la habitual en las décadas previas, lo que explica que los debates sobre las diversas prácticas de censura a través de comités y legislaciones fueran particularmente vehementes en este periodo.

En la reconstrucción propuesta es posible observar también cómo los asuntos relacionados con la censura fueron transformándose. Si a principios de los años cuarenta la mayoría de las discusiones sobre censura se referían a la exhibición explícita de sexo, condenada unánimemente con argumentos morales/religiosos, a medida que avanzó la década, empezaron también a redefinirse los modos en los cuales otras cuestiones se asociaban a las discusiones, porque, además del control del poder político y económico, parte de lo que estaba en juego en el conflicto entre liberales y conservadores, como muchos de sus seguidores lo percibían, eran diferentes opiniones sobre la secularización de la cultura y la vida social. En la época analizada, el partido liberal se presentaba con la imagen de una burguesía afín a los intereses de modernización, la democratización y las clases obreras en el país y, parcialmente, la laicización progresiva de la sociedad (Tirado 1996).

Como expresión definida y popular de fuerzas seculares que hasta cierto punto ponían en cuestión a la escuela y la Iglesia como instituciones tradicionales, el cine estuvo también en medio de las fuerzas que movilizaban los conflictos políticos.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

A medida que la oferta de películas se transformaba, éstas empezaron a ser percibidas, simultánea y alternativamente, como instrumentos religiosos y morales, herramientas de educación secular, productos de entretenimiento, obras de arte y productos comerciales e industriales, conflictos que existían desde la década1920 en países como Estados Unidos (Grieveson 2004) pero, en el caso de Colombia, se acentuaron en la década 1940. Unas y otras percepciones del cine eran defendidas, aunque no siempre de modo unívoco, por específicas autoridades con un cierto grado de poder local, como el gobierno, la Iglesia, las instituciones educativas, los empresarios, los medios, la policía, los militares y las personas "prestantes" y "cultas" de las clases altas. En la constitución de los comités de censura se intentaba, de hecho, tener en cuenta a estas diversas instancias de poder con influencia en la vida de la ciudad, aunque las diferentes posiciones pudieran llevar a incompatibilidades irresolubles. Por ejemplo, al defender su "derecho a existir" y planteando que las películas eran un asunto de entretenimiento y no de política o religión, los empresarios desafiaban el poder de la iglesia católica para definir, a través de prácticas de censura, cuáles películas podían exhibirse o no. Los periódicos, y especialmente el liberal Relator, defendían, aunque con contradicciones, el argumento de que el cine, como industria, entretenimiento y arte, debería ser regulado por leyes distintas a las impuestas por la iglesia católica.

Estos conflictos se debían en parte a que las clases altas, aunque educadas en los preceptos católicos, estaban también ansiosas por conectarse con las tendencias seculares y modernas asociadas al cine. Es necesario recordar que, en la década 1940, parte importante de la actividad urbana cotidiana local era mediada por eventos religiosos como las misas diarias, las celebraciones de la Semana Santa y la Navidad y eventos ocasionales pero investidos de un enorme poder simbólico como el Congreso Eucarístico Bolivariano que se llevó a cabo en 1949, del cual se hizo un corto documental a color.[21] Además, desde el Concordato firmado con el Vaticano en 1887, por ley la Iglesia había controlado la educación pública y parte de la privada (Andrade 2011). Aunque la reforma constitucional llevada a cabo

21. "Se exhibe hoy la película del Congreso Eucarístico". 1950. *Relator*, Cali, enero 24, 6.

por los liberales en 1936 abolió la relación directa entre Iglesia y educación, buena parte de las instituciones educativas públicas y privadas continuaron siendo confesionales durante varias décadas y la amenaza de excomunión aún era efectiva y tenía consecuencias concretas incluso en el ámbito educativo (Moreno 2005). En el caso del cine, la Iglesia Católica, al poner la defensa de la moral en el núcleo de sus argumentos, se oponía a las visiones seculares del cine como arte e incluso como negocio, excepto en los casos en los cuales se consideraba que las películas tenían un valor de entretenimiento inofensivo en términos morales o cuando deseaba utilizarlas como instrumento de propaganda. Por su parte, las autoridades castrenses y algunos políticos se preocupaban por la nefasta influencia de las películas en el aumento de la criminalidad.

En estas discusiones, queda claro que tanto la desazón como la fascinación que las películas causaban se debían a que eran movilizadas por fuerzas industriales y comerciales de tipo trasnacional sobre las que los poderes y autoridades tradicionales locales tenían sólo un poder parcial. Las discusiones sobre censura evidencian el esfuerzo de los poderes tradicionales locales por controlar el influjo de las nuevas potencias simbólicas movilizadas por las películas y por reafirmar su autoridad a nivel local. La ausencia de instancias centrales de censura de cine estatales o industriales (en parte por la obvia razón de las pocas películas producidas nacionalmente), aunada a la parca legislación regulatoria y el ambiguo estatuto del cine, potenció el poder de las instancias locales; situación contraria a lo que ocurría en la misma época en Estados Unidos y varios países europeos, en donde, aún con debates permanentes y situaciones políticas distintas, existían más instancias centrales de control de nivel nacional (Gubern 1985).

Aunque durante todo el periodo analizado la visión del cine como instrumento religioso y moral continuó siendo determinante en las preocupaciones sobre la censura cinematográfica, ésta estuvo en permanente tensión con otros modos de entender el cine. Fueron estas tensiones las que hicieron que, por un lado, las opiniones sobre la censura estuvieran lejos de ser unánimes y, por otro, existieran no pocas ambigüedades en los modos en los cuales diversas instancias se enfrentaban

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

a la misma. Son justamente algunas de éstas discrepancias y ambigüedades en las discusiones sobre censura en la época las que serán resaltadas en lo que sigue. Para hacerlo, es necesario detenerse en los modos como estas divergencias estuvieron asociadas a las reconfiguraciones de grupos etarios, identidades de género y clase social que se expresaron en las discusiones sobre censura y que el cine, hasta cierto punto, potenció. Interesa resaltar cómo esta situación fue producto de las disyuntivas generadas por las fuerzas de secularización en una sociedad tradicional, en una particular situación geopolítica y, por ello, expresó los complejos y con frecuencia ambiguos modos de adaptación a la temida y ansiada modernidad (Radcliffe 2007).

De los niños, las mujeres, los pobres y los ricos

En las discusiones presentadas, además de las evidentes luchas entre diversos sectores sociales para influir sobre un asunto considerado importante dada la popularidad y ascendencia de las películas en sus espectadores, es posible notar que los efectos nocivos o positivos de las películas se definen a partir de dos aspectos. Por un lado, las películas mismas, como portadoras de buenos o malos mensajes o como expresiones de buen o mal gusto y, por otro lado, las características de los espectadores que los harían más o menos propensos a resistir sus influencias. Así, las opiniones expresadas para defender o criticar la censura sobre ciertas películas implicaban habitualmente juicios sobre no sólo las películas sino sus espectadores. Teniendo en cuenta estos dos aspectos, la principal tarea del Comité de Censura era clasificar las películas como prohibidas totalmente o permitidas y adecuadas para audiencias específicas a partir de su edad: niños, adultos y mayores. Como se analizará a continuación, en el caso de los niños, las posiciones sobre la necesidad de censura eran unánimes y mezclaban posiciones religiosas (en defensa de la formación moral) y seculares (aludiendo a necesidades pedagógicas) sin excesivas tensiones. En contraste, los juicios sobre los espectadores adultos fueron mucho más problemáticos y ex-

presaron no sólo las tensiones entre los discursos morales religiosos y los educativos seculares sino también los conflictos por las reconfiguraciones de clase social y roles de género que estaban teniendo lugar en el periodo analizado.

Los niños

Como Wojcik (2000) ha propuesto, la noción de cine para niños envuelve aspectos personales, pedagógicos, críticos, textuales, institucionales y culturales/imperiales que se han transformado históricamente y se encuentran insertos en campos muchas veces contradictorios. En el caso aquí analizado, aunque hasta la década 1930 los niños fueron una categoría relativamente poco atendida en términos de censura, en los años cuarenta las películas específicamente destinadas para niños y programadas en las sesiones de matiné empezaron a ser objeto de estricto escrutinio; asunto quizás en parte influenciado, porque casi el 40% de la población de la ciudad era menor de 14 años, según el censo del DANE, en 1951 (Sánchez y González 2006). Esta creciente preocupación por las sesiones de cine dirigidas específicamente a los niños se dio a medida que se ampliaba la cobertura educativa básica, la infancia se afianzaba como una categoría poblacional definida a la que era necesario atender de modos particulares, y, también, la oferta cinematográfica se transformaba y más películas para adultos entraban al mercado.

Las opiniones sobre la necesidad de controlar cuidadosamente las películas que los niños podían ver, dado que ellas podían dañar sus caracteres morales aun en formación, eran unánimes —una tendencia presente desde los inicios de la exhibición cinematográfica a nivel mundial— (Wokcik 2000). A pesar de las frecuentes diferencias en los criterios sobre censura cinematográfica, nadie en la época hubiera contradicho una afirmación como la escrita por Clarita **Zawadzki**, la crítica de cine más prolífica de este periodo: "En lo que sí debe imperar la más completa rigidez es en la censura para niños".[22] De hecho, en 1950, el Comité

22. Clarita Zawadzki de Castro. 1948. "Radar". *Relator*, Cali, julio 6, 6.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

Local de Censura, intentando controlar más que la clasificación habitual por edades, publica una lista de películas específicamente aprobadas para las sesiones de matiné.[23] Normalmente, los "matinés", llenos de niños "a reventar", pasaban cualquier película que hubiera sido clasificada previamente para todos, lo cual garantizaba que éstas no contuvieran escenas de sexo o de crimen en estilos considerados realistas. Las sesiones de matiné estaban frecuentemente compuestas de una mezcla de películas baratas y "sobrados" de años e incluso décadas atrás, comúnmente uno o varios capítulos de alguna serie, cortos animados en ocasiones y un largometraje de aventuras o de comedia. La nueva lista incluía películas con personajes como Buffalo Bill, el perro Lassie, Tom Sawyer, el Capitán Scott, Tarzán y Flash Gordon, así como películas protagonizadas por actores como Charles Chaplin y los Hermanos Marx. También se incluían algunas películas inspiradas en personajes católicos como Juana de Arco, San Francisco de Asís y San Ignacio de Loyola.

La lista de películas de acción, aventura y comedia hace suponer que el principal objetivo de las películas para "menores" debía ser el entretenimiento, acompañado también de filmes que fomentaran valores católicos. El corto texto que acompañaba la lista recordaba también la responsabilidad de "los PADRES Y MADRES DE FAMILIA que envían o permiten que vayan sus niños a películas reconocidamente inmorales", suponiendo que algunos niños probablemente también asistían a funciones distintas a las de matiné.[24] Aunque no era claramente planteado cuáles películas eran consideradas "inmorales", es posible que fueran algunas de las clasificadas "para todos", dado que era difícil para los niños ver películas que fueran sólo para adultos. También, es posible que la recomendación a los padres estuviera teniendo en cuenta que en las funciones de matiné se incluían en ocasiones películas que la lista no contemplaba, como *El diablo andaba en los choclos* (Manuel Romero, 1946), exhibida en el Teatro Colombia, *Los*

23. "La Junta de Censura de Cines Señala Películas Para Menores". 1950. *Relator*, Cali, agosto 3, 4.

24. "La Junta de Censura de Cines Señala Películas Para Menores". 1950. *Relator*, Cali, agosto 3, 4.

amores de Carmen (Charles Vidor, 1948) proyectada en el Teatro San Nicolás,[25] y *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), exhibida también en el San Nicolás.[26]

Las discusiones sobre los niños como espectadores influenciaron también otras relacionadas con la exhibición cinematográfica y la asistencia a los teatros, además redefinieron las prácticas asociadas. En 1952, se instauran una serie de medidas extras para garantizar el cumplimiento de las normas, especialmente las dedicadas a "proteger" a los niños, como la exhibición de la información sobre la clasificación de la película en las carteleras y puertas de los teatros, controles estrictos para el ingreso y la prohibición de pasar tráileres de películas para adultos en las funciones de películas clasificadas como aptas "para todos".[27] A partir de los testimonios orales recolectados, es también posible corroborar el éxito y lleno total de las funciones de matiné y el que para los niños era muy difícil ver películas clasificadas sólo para adultos, en tanto todos recuerdan al portero de los teatros solicitándoles la cédula y, algunos, recuerdan el haberles sido denegada la entrada en sus intentos.

La cada vez más definida demarcación de los niños como un tipo especial de espectadores, junto con los cambios en la oferta cinematográfica, que empezó en esta época a incluir muchas más películas que fueron clasificadas como sólo para adultos, afectó también las prácticas de asistencia a cine de modo más general. Ir a cine pasó de ser un evento familiar —especialmente en las horas de la tarde— a ser una forma de entretenimiento dividida según la edad del espectador; una división que desde finales de los cincuenta empezaría a incluir a los jóvenes como un grupo poblacional específico, a medida que películas sobre la vida y rebeldía adolescente entraran en las carteleras.

Aunque el celo en el cuidado de los espectadores infantiles estuviera orientado en buena parte a una preocupación por la corrupción de sus caracteres morales, varias de las inquietudes apuntaban también a pensar en los niños como una categoría poblacional con particulares necesidades de entretenimiento y, como co-

25. "Cartelera de cine". 1950. *Relator*, Cali, enero 28.

26. "Cartelera de cine". 1950. *Relator*, Cali, octubre 7.

27. Clarita Zawadzki de Castro. 1952. "El Cine en Cali". *Relator*, Cali, marzo 7, 6.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

rrelato, en las películas como instrumentos educativos diseñados específicamente para ellos, siguiendo una tendencia ya presente en países como Estados Unidos, en donde "las retóricas morales estaban siendo reemplazadas por reportes científicos basados sobre todo en disciplinas académicas como educación, sociología y psicología" (Wojcik 2000, 29). Por ejemplo, al comentar la popular serie *Tarzán*, Zawadski planteaba que algunas películas debían ser clasificadas para adultos no porque fueran necesariamente pecadoras o inmorales sino "simplemente por aburridoras" para niños buscando satisfacer "su deseo infantil de aventuras"[28] y no deseosos de enfrentarse a temas complejos más allá de sus intereses y capacidades.[29] Es decir, aunque predominara aún la idea de los niños como una tabula rasa que era necesario educar en las posiciones morales correctas, ya no se trataba sólo de justificar la censura en términos exclusivamente morales católicos, sino en términos educativos seculares, que se correspondían a nuevas posiciones más "modernas" sobre lo que la infancia significaba.

Los pobres y los ricos

Al intentar definir la categorización de las películas para adultos en los debates sobre censura, la característica de ser moralmente incorrecto se ligaba no sólo a las películas, sino, con frecuencia, a los espectadores y, específicamente, a los adultos del "pueblo". En uno de sus artículos, Clarita Zawadzki plantea una posición sobre la censura que ejemplifica claramente las tensiones comunes en la época: "La verdadera moral de las películas consiste en no hacer atractivo el "mal". Si éste se presenta, conforme a la realidad, es el público el que debe juzgar. La mejor censura es la conciencia".[30]

La primera parte de la afirmación de Zawadzki se hace eco del Código Hays, el "canon" de "autocensura" de Hollywood, en Estados Unidos (Randall 1970), y que la cronista, —hija del dueño de *Relator*—, conocía bien gracias a sus frecuentes

28. Clarita Zawadzki de Castro. 1949. "El Cine en Cali". *Relator*, junio 17, 6.

29. Clarita Zawadzki de Castro. 1952. "El Cine en Cali". *Relator*, Cali, febrero 23, 6.

30. Clarita Zawadzki de Castro. 1948. "Radar". *Relator*, Cali, junio 6, 6.

viajes y estadías en dicho país y su conocimiento del inglés. Sin embargo, puede notarse cómo inmediatamente Zawadzki se aleja de las discusiones habituales ligadas a si el mal está o no presentándose de modo atractivo, y apunta hacia una visión de las películas que sigue defendiendo una posición moralmente correcta pero más cosmopolita. Esta posición "intermedia" en los debates sobre censura fue la que permitió a las clases altas aminorar los conflictos o posibles inconvenientes morales religiosos que el ver películas para adultos implicaba, sin tener que renunciar al contacto con productos culturales seculares considerados modernos.

La posición expresada por Zawadzki tenía una ventaja adicional: permitía a las clases altas continuar afirmando su "distinción" (Bourdieu 1984), su posición de superioridad social, estética y moral. En el caso de los niños, éstos eran considerados una audiencia homogénea y consistentemente inocente y, por lo tanto, la función de la censura consistía en evitarles el contacto con las películas consideradas moralmente incorrectas, demasiado complejas o aburridas para su entendimiento. Cuando, en el caso de las numerosas películas para adultos que empezaron a aparecer en las pantallas desde los cuarenta, la posibilidad de censura se empezó a plantear en términos de la conciencia personal, surgía la inquietud de si todos los espectadores tenían el adecuado discernimiento para lidiar correctamente con las enseñanzas morales o, mejor, inmorales de una película. Continuaba Zawadzki: "Sin embargo, hay un sinnúmero de películas de fondo terrible, morboso, que el público débil e inculto absorbe y después imita a la menor oportunidad".[31]

Las consideraciones de Zawadzki sobre el público "débil e inculto" se enlazaban con las opiniones habituales que las clases altas, asumiéndose parte exclusiva de la "ciudad letrada" —como la denominara Ángel Rama (1984)— tenía de las clases bajas: portadores de una moral, unos gustos estéticos y unas capacidades intelectuales menores en comparación con los espectadores de las clases altas. Frecuentemente entrelazadas en las discusiones sobre censura, estas consideraciones morales y de gusto fueron expresiones del deseo de las clases altas de distinguirse de la "gente común" y continuar afirmando su superioridad estética y moral.

31. Clarita Zawadzki de Castro. 1948. "Radar". *Relator*, Cali, junio 6, 6.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

Las características adscritas a las clases bajas en términos de sus gustos cinematográficos no eran sin embargo completamente homogéneas, y hubo modos diferentes y hasta cierto punto contradictorios de enfrentarse a ellas. Por un lado, se suponía que los gustos y las capacidades intelectuales de las clases bajas hacían de ellos unas audiencias simples e infantiles, similares a los niños. La "buena gente" era humilde, trabajadora y, consciente de su lugar en la sociedad, no deseaba desafiar las diferencias socioeconómicas. Por ejemplo, cuando en 1947 fue inaugurado el Teatro San Nicolás, en el barrio popular tradicional del mismo nombre, el obispo estuvo presente dando su bendición y el barrio fue descrito como

> [...] un núcleo ciudadano con notable sentido del civismo y noblemente preocupado por mejorar cada día lo que tienen. Su parque es seguramente el mejor cuidado de la ciudad; su templo es magnífico y sus calles se mantienen pulcras [...] Ahora, con el estupendo teatro que acaban de edificar, tendrán un nuevo motivo de distracciones, de estímulo y de alegría.[32]

Estas amables ideas correspondían a un ideal de nación basado en una concepción de un pasado rural idílico y mestizo que habría sido trasladado a las modernas ciudades. Sin embargo, los estereotipos no son necesariamente imágenes estáticas y estables del otro, sino que suelen ser ambivalentes en tanto dan cuenta de carencias y miedos tanto como de deseos (Bhabha 1994). Los estereotipos sobre los pobres no fueron la excepción, y, por lo tanto, con frecuencia aparecían imágenes menos ideales de esos "otros", una imagen según la cual su "carencia" de educación, modales y buen gusto implicaba no una sencillez bucólica sino un desafío directo a las jerarquías tradicionales del arte, el gusto y la moral; representaciones ambiguas y conflictivas también comunes desde décadas atrás en las crónicas periodísticas (Ramos 2003). Para las clases altas, estas carencias hacían de los pobres personas más propensas a gustar de las películas no sólo estéticamente banales y de mal gusto, sino inmorales; concretamente, de ciertas películas francesas, las varias de explotación de la época y, sobre todo, las películas mexicanas protagonizadas

32. "El moderno Teatro de San Nicolás". 1947. *Relator*, Cali, abril 5, 8.

por cabareteras. En casos extremos, los pobres, por ser poco civilizados, podrían fácilmente volverse unas masas inatajables, como aquellas que se tomaron Bogotá y otras ciudades colombianas en abril de 1948 después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en el evento conocido como El Bogotazo. Algo de menor dimensión pero espíritu similar ocurrió cuando, en septiembre de 1948, en el Teatro Isaacs se proyectó la película *Pecado y crimen sexual*, y fue reportado que "gentes de pueblo, anhelosas de ver la cinta, invadieron violentamente el "Isaacs" y desalojaron a los espectadores que habían entrado con su respectivo boleto. No los atajó nadie".[33]

Basándose en el estereotipo de los pobres como personas buenas pero ignorantes y por lo tanto fácilmente influenciables y propensos a convertirse en incontrolables masas por el poderoso ascendiente de las películas, las clases altas consideraban que sus esfuerzos para censurar la exhibición de las mismas y prevenir sus peligrosas consecuencias estaban completamente autorizados. Además, justificando la necesidad de censura en las debilidades morales y estéticas propias de los espectadores de las clases populares, y asumiendo que su conciencia moral y su gusto estético estaban mucho más desarrollados, los espectadores adultos de clases altas consideraban que podían continuar viendo las cosmopolitas, modernas películas para adultos que tanto admiraban, especialmente aquellas llegadas de Estados Unidos y de Inglaterra, compaginando así las constricciones morales católicas con visiones más seculares del cine.

Las mujeres

La relación de las mujeres y el cine ha sido analizadas en diversas épocas y contextos por autoras como Laura Mulvey (1999), Janet Staiger (1992) y Annette Kuhn (1988, 2002), planteando cómo en relación con el cine se construyen diversas identidades de género, en función de ciertas ideas sobre lo que significa ser mujer, sus roles, comportamientos, expectativas y espacios de acción pública. Buena parte de

33. "La película Pecado y crimen sexual produjo una invasión en el Isaacs". 1948. *Relator*, Cali, septiembre 10, 4. No ha sido posible identificar esta película, aunque probablemente era una película de explotación.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

estas discusiones se ha centrado en los modos de representación de las mujeres en las películas y las mismas en su rol de espectadoras. Sin embargo, entrelazadas con estas consideraciones, las mujeres tuvieron también una importante presencia en las actividades relacionadas con la exhibición de películas.

Mientras los pobres —aun con eufemismos como "pueblo" o "gentes poco cultivadas"— eran directamente enunciados con frecuencia en los discursos sobre la censura, a las mujeres solía aludirse sólo de manera tangencial. En los años cuarenta y cincuenta, aunque los discursos sobre censura incluyeran numerosas alusiones a la clase social de las audiencias, las prácticas específicas de censura, es decir, de clasificación de películas como aptas para ciertos públicos, venían determinadas por edad, y únicamente en las ocasionales exhibiciones de películas de explotación en la década del cuarenta se separaban las funciones para mujeres y hombres; sólo a finales de los años sesenta, cuando la oferta cinematográfica empezó a incluir películas "picantes" o directamente pornográficas, volvería a instaurarse una separación de audiencias por género, con la práctica de realizar en las tardes de días laborales funciones para "caballeros".

La participación en actividades relacionadas con el cine fue un modo significativo para las mujeres de estar envueltas en actividades de la esfera pública previamente limitadas a los hombres; una nueva esfera pública asociada también a las fuerzas secularizadoras movilizadas por el cine, dado que las películas eran productos comerciales masivos, no directamente asociados a las instituciones tradicionales y locales, y diseñados desde su inicio para ser exhibidos en espacios públicos. La misma naturaleza comercial y los modos de exhibición cinematográfica implicaban para las mujeres, al ir a cine, poder acceder a nuevos espacios públicos —fenómenos analizados en detalle por Miriam Hansen (1991, 7), quien argumenta que alrededor del cine, y a partir de las experiencias de los espectadores, se construye también una esfera pública alternativa, en "un campo de disputa de múltiples posiciones e intereses en conflicto". En este campo amplio, más allá de ser espectadoras de películas, algunas mujeres, y especialmente las de las clases altas, tuvieron un protagonismo mayor al ser integrantes de los comités de censura y, como

en el caso de Clarita Zawadzki, críticas de cine; evidentemente, desde su posición privilegiada de ser una de las primeras mujeres bachilleres de la ciudad egresada del Liceo Benalcázar, e hija del dueño de *Relator*.

Así como la inclusión de los pobres como espectadores y personajes de productos culturales modernos generó reacciones adversas de parte de las clases altas que trataban de mantener un sentido de distinción moral e intelectual, la novel y activa inclusión de las mujeres en asuntos de la vida pública generó también reacciones conflictivas. En algunos artículos contra las decisiones del Comité de Censura local se alude de modo irónico a las posiciones de las mujeres integrantes de los mismos, aun "sin dudar de su inteligencia", pero oponiéndolas a lo que sería una visión moderna y cosmopolita del cine.[34] Sin embargo, aunque en algunos casos primaban posiciones que eran tildadas comúnmente de "beatas", en muchos otros, las perspectivas femeninas sobre la censura intentaban defender también visiones distintas sobre las funciones del cine que, sin embargo, no estaban exentas de tensiones entre diversos modos de percibirlo.

Tres de los modos de percibir el cine en el periodo analizado entraban en constante conflicto determinando las discusiones sobre censura, entrelazándose con discursos y prácticas relacionadas con el rol femenino en la sociedad. Por un lado, se encontraban las posiciones religiosas católicas con sus preocupaciones por la moralidad y su defensa de ciertos valores familiares que determinaban unos particulares roles femeninos y que, como se ha visto, eran todavía influyentes en esta época y determinantes para las prácticas de censura. Por otro lado, estaban las representaciones habituales que sobre Hollywood y el cine británico, considerados la máxima expresión de perfección moral, industrial y artística, estaban presentes en las revistas populares internacionales como la chilena *Ecrán*, de amplia circulación en el país. Estas representaciones eran también refrendadas en los periódicos locales, especialmente desde 1950, cuando las páginas dedicadas al cine en *Relator* empiezan a incluir textos e imágenes provenientes de revistas populares de cine con circulación internacional. La circulación de postales con fotos de actores y actrices era tan común en la época que incluso hubo un pequeño escándalo cuando algunos miembros

34. "La Junta de Censura, la moral y nuestra herejía". 1952. *Relator*, Cali, junio 17, 4.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

del Partido Liberal usaron fondos donados por empleados públicos para comprar y repartir, entre sus altos cargos, postales con algunas de las más bellas actrices de la época, como Tamara Toumanova y Betty Hutton —con sus "hermosas piernas"— junto con un retrato del presidente Alfonso López Pumarejo.[35] Aunque se criticaba a los políticos por el origen del dinero, no parecía ponerse en cuestión su buen gusto. Estas imágenes enfatizaban el glamur de las estrellas de cine como una cualidad femenina positiva, pero también implicaban una revaluación de los roles femeninos de las actrices como trabajadoras en las películas, con un nuevo tipo de poder y resonancia pública. Y, tercero, relacionado con las visiones seculares del cine, estaba un discurso decididamente moderno que, aunque apenas empezaba a tomar fuerza, abogaba por la autonomía estética del cine como producto artístico, lo cual implicaba juzgar las películas desde puntos de vista ni sagrados ni religiosos ni industriales; una tendencia que desde 1956 cobraría forma definitiva con la fundación del Cine Club La Tertulia, el primero en la ciudad, siendo las directoras del grupo mujeres.

En estos distintos modos de entender la función social del cine, parte de lo que estaba en juego era la redefinición de los roles femeninos en la vida pública y privada de las mujeres. Desde la perspectiva de las mujeres de las clases altas con educación formal, el cine implicaba no sólo su inclusión activa en algunos ámbitos de la vida pública sino la reconfiguración de sus roles familiares y sociales y los modos como "lo femenino" era y debía ser representado. Estos modos de representación ideales iban en contravía de los retratos de mujeres comunes en las películas latinoamericanas de la época y estaban ligados más a las películas inglesas y estadounidenses —estas últimas con una censura nacional previa férrea— (Black 1999). Por ejemplo, en 1950, Clarita Zawadzki de Castro escribía:

> Las películas de Hollywood, por más inconvenientes que presenten, no le llegan al "tobillo" de esas ardorosas historias mexicanas al estilo de "Coqueta". Con uno de esos números de baile de pésimo gusto en los que brilla con toda su vulgaridad Ninón Sevilla, habría suficientes motivos para que la película fuera rechazada por la censura.[36]

35. "En la publicación de actrices de cine se invierten los dineros del llamado Fondo Liberal". 1945. *Relator*, Cali, enero 5, 4.

36. Clarita Zawadzki de Castro. 1950. "El Cine en Cali". *Relator*, Cali, octubre 28, 6.

La fuerte reacción que Clarita Zawadzki expresaba ante las películas mexicanas de la época, frecuentes candidatas para tener proyección prohibida aunque rara vez pudiera vetarse su exhibición, implicaba un rechazo hacia los roles femeninos planteados en ellas, que no se compaginaban ni con los tradicionales atributos positivos de las mujeres establecidos por la Iglesia —"incompatibles" con los movimientos de baile de Ninón Sevilla, María Antonieta Pons o la "Tongolele" Yolanda Móntez— ni con las nuevas expectativas de las mujeres liberales de las clases altas y los modos como ellas mismas deseaban presentarse públicamente. Aunque de modo distinto, los roles de mujer sufriente en los melodramas tampoco parecían compaginar con las representaciones femeninas ideales que las mujeres de las clases altas querían para sí. Refiriéndose a la película *Soledad* (Miguel Zacarías, 1947), protagonizada por la actriz argentina Libertad Lamarque, Zawadzki escribía:

> Gritos, lágrimas, empujones y muertes al por mayor son la característica de estas historias que empiezan con el engaño de una mujer y terminan en el dolor de una madre sacrificada. Al ritmo de los llorosos tangos de Libertad y las miradas tremebundas de los primeros actores, la película no abandona un instante su mediocridad.[37]

Las mujeres más "modernas" no querían ser ni mujeres de "comportamientos dudosos" (como las cabareteras) ni "lloronas" sufrientes (como muchas heroínas melodramáticas), sino mujeres a la vez modernas y decentes, respetuosas de su rol doméstico pero ansiosas de incorporarse en otros ámbitos productivos. Las estrellas americanas y británicas (no las mexicanas) con su glamur, elegancia, habilidades actorales, la legitimación de los medios masivos, la implícita sanción de "modernidad" dado su origen y la previa censura ejercida desde cada país —incluyendo, por ejemplo, el Código Hays la "prohibición de gestos y movimientos indecentes" (Phelps 1975)— ofrecían a las mujeres de las clases altas nuevas imágenes femeninas que incluían el cómo comportarse y expresarse de modos a la vez actuales y de buen gusto, sin dejar de ser mujeres "respetables".

37. Clarita Zawadzki de Castro. 1950. "El Cine en Cali". *Relator*, Cali, noviembre 18, 6.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

Conclusiones

Las tensiones particulares de esta época en los discursos y las prácticas de la censura cinematográfica aquí analizadas empezaron a transformarse hacia finales de la década 1950. Aunque la fuerte influencia de la Iglesia continuó durante varios años, y se publicaron nuevas encíclicas como la *Miranda Prorsu* sobre cine, radio y televisión en 1957, ya las fuerzas seculares modernas asociadas al cine ganaron un terreno indisputable. Se crearon los cineclubes, que desafiaron directamente a los comités de censura y a las instituciones católicas, planteando una defensa del cine como arte y, ya desde los años sesenta, como herramienta política disociada de las apreciaciones del cine como instrumento religioso de modo definitivo (Arias 2012). En la misma Iglesia surgieron nuevas posiciones y, en parte gracias al Concilio Vaticano II, se pasó de la tradicional posición de la Encíclica *Vigilante Cura* decretada por Pío XI en 1936, a las de los sacerdotes y monjas militantes de izquierda afines a los postulados de la teología de la liberación —que podrían, quizás, ser llamadas *militante cura*— (Echeverry 2007). Estas nuevas percepciones suponían una visión sobre el rol del cine más política que exclusivamente moral, o con una apreciación de la moralidad atravesada más por las preocupaciones políticas sobre la desigualdad social que por los desasosiegos sobre el decoro y la sexualidad. También los discursos en los medios se transformaron notablemente desde finales de los cincuenta: las referencias a las distinciones entre clases sociales perdieron énfasis a la par que el cine se asumía cada vez más como una forma no sólo moderna y secular sino también positivamente democrática de entretenimiento. Algunas mujeres continuaron ligadas a los comités de censura pero su influencia en otros ámbitos de la vida pública, más allá de los "culturales", empezó a ampliarse a medida que exploraban sus nuevas posibilidades como ciudadanas de derecho y hecho.

Lo que aquí se planteó es cómo esta tensa relación con la modernidad fue vivida y expresada con particular fuerza y nitidez en el periodo entre las décadas 1940 y 1950 asociada a los discursos y prácticas de censura cinematográfica en un contexto local específico. En esta etapa, el declive en el poder real y simbólico

de las instituciones tradicionales y el surgimiento de nuevas instituciones generó choques entre diversas fuerzas que de modo efectivo y simbólico buscaban reacomodarse en las nuevas condiciones políticas y culturales. En este contexto, el cine, como un moderno y democrático medio de expresión que reconfiguraba los modos de los ciudadanos vivir y representarse públicamente, simbolizó tanto los anhelos como los miedos que dichas transformaciones generaban en relación con las representaciones que diversos grupos sociales hacían de sí mismos y de otros. Los intentos por controlar la influencia del nuevo medio, en este caso los discursos y las prácticas de censura cinematográfica, fueron una de las arenas en las cuales se escenificaron y jugaron las tensiones de una ciudad aun tradicional y situada en la periferia pero ansiosa de incorporarse, por fin, a la modernidad.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

Referencias

Andrade Álvarez, Margot. 2011. "Religión, política y educación en Colombia. La presencia religiosa extranjera en la consolidación del régimen conservador durante la Regeneración". *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*. 2 (6): 154-172. http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/12267

Ahheier, Helmut, y Yudhishthir Raj Isar. 2007. *Conflicts and Tensions. The Cultures and Globalization. Series 1*. London: Editorial Sage.

Arias Osorio, María Fernanda. 2012. "Cine Clubes en Cali: El cine en la periferia". En ¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas, e intentos, eds. Francisco Montaña Ibañez, 64-86. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bennett, Tony. 1983. "Texts, Readers, Reading Formations". *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*. 16, 1: 3-17.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Black, Gregory. 1999. *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Akal.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Boston: Harvard University Press.

Bushnell, David. 1993. *The Making of Modern Colombia, a Nation in spite of itself*. Berkeley: University of California Press.

Byars, Jackie. 1991. *All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Cáceres Mateus, Sergio Armando. 2011. "El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana, 1934 – 1942". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*. 16, 1: 195-220.

"Cartelera de cine". 1950. *Relator*, Cali, enero 28.

"Cartelera de cine". 1950. *Relator*, Cali, octubre 7.

Echeverry Pérez, Antonio José. 2007. "Teología de la Liberación en Colombia. Algunas perspectivas". *Reflexión Política*. 9, 17: 48-57.

"El alcalde y la moralidad". 1945. *Relator*, Cali, abril 6.

Elena, Alberto. 2007. *La invención del subdesarrollo: Cine, tecnología y modernidad*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

"El moderno Teatro de San Nicolás". 1947. *Relator*, Cali, abril 5.

"El Problema de la Censura Cinematográfica". 1950. *Relator*, Cali, marzo 31.

"En la publicación de actrices de cine se invierten los dineros del llamado Fondo Liberal". 1945. *Relator*, Cali, enero 5.

"Episodios en la censura". 1951. *Relator*, Cali, agosto 31.

Fuller-Seeley, Kathryn H. (editor). 2008. *Hollywood in the Neighborhood. Historical Case Studies of Local Moviegoing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Grieveson, Lee. 2004. *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. Los Angeles: University of California Press.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

HiSTORELo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

Gubern, Roman. 1985. *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

Hansen, Miriam 1991. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Henderson, James. 2001. *Modernization in Colombia: The Laureano* Gómez Years, 1889-1965. Gainesville: University Press of Florida.

Jaramillo Vélez, Rubén. 1994. *Colombia: La Modernidad Postergada*. Bogotá: Librería Temis Editorial.

Klinger, Barbara. 1994. *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.

Kuhn, Annette. 2002. *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I.B. Tauris [publicado en Estados Unidos como *Dreaming of Fred and Ginger: Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press, 2002].

Kuhn, Annette. 1988. *Cinema, Censorship and Sexuality*. London: Routledge.

"La Censura". 1952. *Relator*, Cali, septiembre 20.

"La Junta de Censura de Cines Señala Películas Para Menores". 1950. *Relator*, Cali, agosto 3.

"La Junta de Censura y Espectáculos". 1951. *Relator*, Cali, enero 31.

"La Junta de Censura, la moral y nuestra herejía". 1952. *Relator*, Cali, junio 17.

"La Junta de Censura y el triunfo del bien... o la deshumanización del arte". 1952. *Relator*, Cali, junio 13.

"La legislación vigente sobre cine". 1948. *Relator*, Cali, diciembre 1.

"La película Pecado y crimen sexual produjo una invasión en el Isaacs". 1948. *Relator*, Cali, septiembre 10.

López, Ana M. 2000. "Facing up to Hollywood". En *Reinventing Film Studies*, eds. Christine Gledhill y Linda Williams, 419-437. London: Arnold.

Moreno, Pablo. 2005. "Excomuniones y protestantismo. El caso del Valle del Cauca, 1930-1940". *Historia y Espacio*. (25): 97-122. http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historiayespacio/article/view/2780.

Mulvey, Laura. 1999. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, 833-44. New York: Oxford UP.

"No Una Sino Seis Juntas de Censura Hay hoy en Medellín". 1950. *Relator*, Cali, abril.

Phelps, Guy. 1975. *Film Censorship*. Londres: Gollancz.

Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Radcliffe, Sarah. 2007. "Geographies of Modernity in Latin America: Uneven and Contested Development". En *When was Latin America modern?*, eds. Nicola Miller y Stephen Hart, 21-48. New York: Palgrave MacMillan.

Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.

Ramos, Julio. 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Randall, Richard. 1970. *Censorship of the movies: the social and political control of a mass medium*. Madison: University of Wisconsin Press.

"Reportaje de Hoy (La Película 'El Seminarista')". 1950. *Relator*, Cali, junio 24.

Richard, Nelly. 1996. "Latinoamérica y la posmodernidad". *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 13-14: 271-280.

Roniger, Luis, y Carlos H. Waisman, eds. 2002. *Globality and Multiple Modernities*. Brighton y Portland: Sussex Academic Press.

Sánchez, Alfayma, y Jesús Darío González. 2006. *Ciudad, conflicto y generaciones. Una aproximación a la génesis de la juventud en Cali*. Cali: Fundación Ciudad Abierta.

Sarlo, Beatriz. 2003. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

"Se exhibe hoy la película del Congreso Eucarístico". 1950. *Relator*, Cali, enero 24.

Sex Madness, dirigida por Dwain Esper. 1938. (Wallingford, CT: A2ZCDS, 2015), DVD.

Simanca, Orielly. 2004. "La Censura Católica al Cine en Medellín: 1936-1955. Una Perspectiva de la Iglesia Frente a los Medios de Comunicación". *Historia Crítica*. 28: 81-104.

Staiger, Janet. 1992. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Stewart, Jacqueline Najuma. 2005. *Migrating to the movies. Cinema and black urban modernity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Stokes, Melvyn, y Richard Maltby, eds. 1999. *Identifying Hollywood's Audiences. Cultural Identity and the Movies*. London: British Film Institute.

Thompson, John. 1998. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Tirado Mejía, Álvaro. 1996. "Colombia: siglo y medio de bipartidismo". En *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*, comp. Jorge Orlando Melo, 97-189. Bogotá: Biblioteca Familiar Presidencia de la República.

"Tres instituciones cívicas piden la censura". 1951. *Relator*, Cali, agosto 28.

"Un Decreto del Alcalde o Traspiés Administrativo". 1950. *Relator*, Cali, marzo 29.

Waller, Gregory. 1995. *Main Street Amusements: Movies and Commercial Entertainment in a Southern City, 1896-1930*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Wokcik-Andrews, Ian. 2000. *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.

Zawadzki de Castro, Clarita. 1948. "Radar", *Relator*, Cali, junio 6.

Zawadzki de Castro, Clarita. 1949. "El Cine en Cali", *Relator*, junio 17.

Zawadzki de Castro, Clarita, 1950. "El Cine en Cali", *Relator*, Cali, febrero 22.

Zawadzki de Castro, Clarita, 1950. "El Cine en Cali", *Relator*, Cali, abril 8.

HiSTOReLo Revista de Historia Regional y Local ISSN: 2145-132X [vol 9, No. 18] Julio - diciembre de 2017

Zawadzki de Castro, Clarita. 1950. “El Cine en Cali”, *Relator*, Cali, octubre 28.

Zawadzki de Castro, Clarita. 1950. “El Cine en Cali”, *Relator*, Cali, noviembre 18.

Zawadzki de Castro, Clarita. 1952. “El Cine en Cali”, *Relator*, Cali, febrero 23.

Zawadzki de Castro, Clarita. 1952. “El Cine en Cali”, *Relator*, Cali, marzo 7.