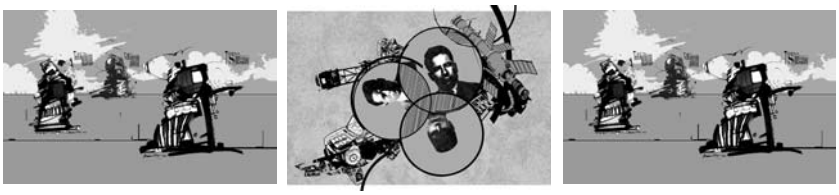


Historia social y cultural de la comunicación

Camilo Tamayo
Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia, (1900-1960)

Adriana Rodríguez, Ricardo Rodríguez y Manuel Sevilla
Biografía pública de la televisión en Cali a partir de información de prensa (1954-1970)

Julio Benavides
Historias de la televisión en la región: ¿qué es esa "joda"?

Camilo Tamayo*

Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)

El cine como objeto cultural y estético logra establecer, como ninguna otra manifestación, profundas conexiones con los contextos y dinámicas sociales en los cuales se establece. El presente artículo pretende realizar una breve exploración a la forma como el cine en nuestro país ha ayudado a develar y construir el proceso de la modernidad, y acercarnos igualmente a las relaciones posibles que se pueden establecer con los imaginarios culturales e identitarios comunitariamente construidos. Para ello, en la primera parte se propone precisar sucintamente qué se puede entender por *modernidad* y cómo ha sido su desarrollo en Colombia, para después describir cómo el cine se incorporó al proceso modernizador en un tiempo concreto: de 1900 a 1960.

Palabras clave: historia del cine, cine colombiano, imaginarios sociales, identidad cultural, modernidad
Recepción: 5 de octubre de 2005
Aceptación: 10 de noviembre de 2005

Towards an Archeological Analysis of Images: Modernity and the Cinema in Colombia from 1900 to 1960

As a cultural and aesthetic object, films manage to establish —like no other artistic expression— deep relations with the contexts and social dynamics where they are made. This paper aims at exploring, though briefly, the way in which the cinema in Colombia has contributed to the construction of Modernity; it also seeks to provide a closer look at the relations that can be established with the socially-built cultural imaginary. With these two purposes in mind, the first part of the paper is devoted to making a brief definition of *modernity* and showing how this trend has evolved in Colombia, while the second part intends to describe how film-making was incorporated into the modernization process during a particular period of time, from 1900 to 1960.

Keywords: history of the cinema, Colombian cinema, social imaginary, cultural identity, modernity
Submission date: october 5th 2005
Acceptance date: november 10th 2005

.....

* **Camilo Tamayo G.** es Comunicador Social de la Pontificia Universidad Javeriana con estudios en Sociología en la Universidad Nacional de Colombia. Investigador en comunicación y cultura del Centro de Investigación y Educación Popular – Cinep de Bogotá y profesor de planta de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana. Este texto es el resultado parcial del proyecto de investigación "Cine y modernidad en Colombia 1900-1990" iniciado en el año 2000 en la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana.

Camilo Tamayo

Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900-1960)

América Latina vive tiempos culturales truncos y mixtos de premodernidad, modernidad y posmodernidad. Quizá sea gracias a esta convivencia que la personalidad cultural de nuestra región, además de múltiple sea ambigua, y nuestra identidad, en sus diversos espacios y tiempos, esté constituida por varias identidades de tal modo que es posible encontrar en nosotros varios "yo profundos".

Guillermo Castellanos, *Globalización, identidad y pluralidad latinoamericana*

Develando brevemente la modernidad

La *modernidad* es, ante todo, un proceso que nace como una nueva forma de asumir, pensar, sentir, definir y organizar el mundo social. Elementos como la conformación de los Estados nación, el capitalismo, la secularización y la Revolución Industrial, entre otros[1], logran cambiar definitivamente el curso de la sociedad en Occidente y la llevan a concebir un proyecto diferente de cohesión[2].

> En la modernidad la voluntad divina es desplazada por la función ordenadora de la ciencia y por la entronación de una conciencia guiada por el dinero y el interés privado […]. La crítica a la religión, el rechazo a la tradición y la búsqueda de cambio constituyen, en conjunto, los rasgos más sobresalientes de este fenómeno. (Giraldo Isaza y López, 1994)

Estos cambios, que se enmarcan dentro de todos los planos de la sociedad, presentan características que se transforman con el tiempo, pero que encuentran en los elementos que se describen más adelante una naturaleza distinta a la que hasta entonces eran predominantes y que a partir del siglo xviii se conocen como rasgos característicos de la sociedad moderna[3].

Primer elemento: la ruptura

Se realiza una reestructuración de las clases dominantes reinantes durante los siglos anteriores al siglo xv (Iglesia y nobleza), dentro de la cual se empiezan a presentar procesos de secularización y de redistribución del poder debido a la aparición contundente de una nueva clase que se inserta dentro de la estructura social con pretensiones definidas: la burguesía. Esto conlleva a que tres esferas, burguesía, Iglesia y nobleza, rivalicen por la consecución y obtención del control social. Lo más importante de este hecho es que con la llegada de la burguesía empieza a surgir una nueva figura: el Estado, como la unión de territorios gobernados por un gran señor y, como consecuencia directa, la apropiación de un lugar determinado como la base para la construcción y formación de la identidad nacional.

Segundo elemento: Dios a su lugar

Se presenta, igualmente, un distanciamiento con las posturas religiosas y tradicionales de la época; se concibe un hombre con destinos marcados por él mismo y no por una disposición teológica o divina: la secularización de la sociedad. El surgimiento de diferentes iglesias que rompen con el canon heredado por la Iglesia católica se desprende en conformaciones religiosas que presentan al hombre como realizador, constructor y *actor* de su mundo social (calvinismo, protestantismo, luteranismo, etc.) y que lo encaminan a formar un tipo de estructura social donde la proyección de sus concepciones de vida serán determinantes en la estructuración misma del Estado[4].

Tercer elemento: la razón

La ciencia empírica, la especialización, la técnica, la burocracia moderna, la división del trabajo, el Estado racional burocrático, el paso de la comunidad a la sociedad de individuos, la democracia representativa, el derecho positivo, la ética de la responsabilidad y de la convicción[5] son manifestaciones adoptadas por la separación de las esferas del mundo de la vida, y se

.....

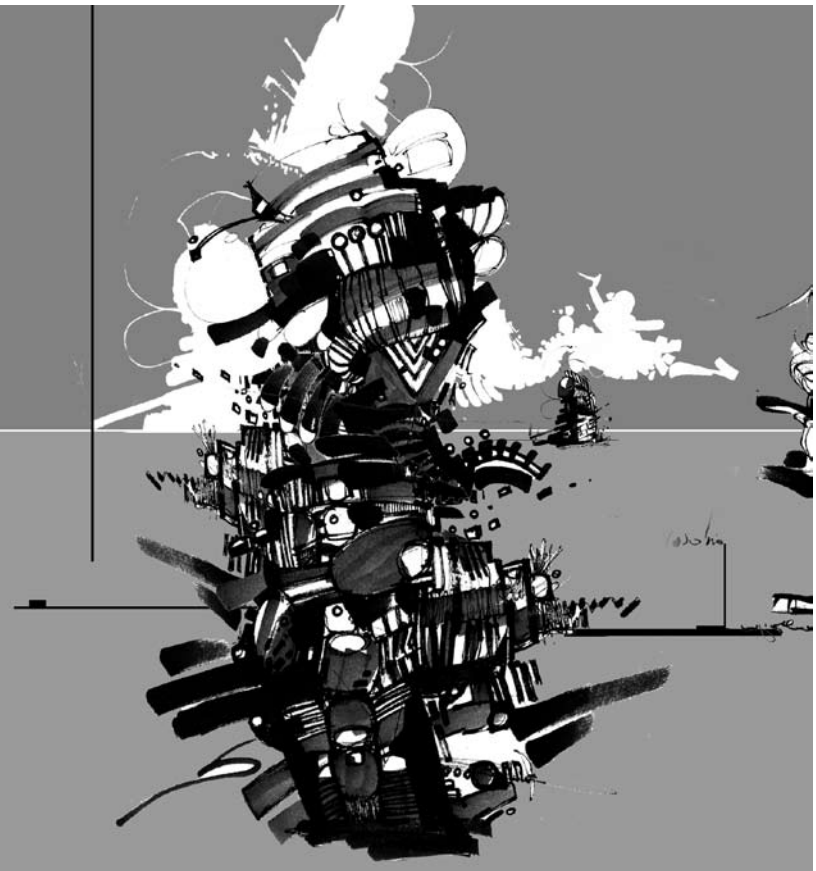
1. Durante el siglo xiii, luego de conformaciones precapitalistas originadas durante los siglos xi y xii, nace en Italia la clase burguesa (antes eran nobles y campesinos) y en las ciudades empiezan a crecer los *Burgos*, enmarcados bajo un solo parámetro: la recolección de dinero.
2. La modernidad se concibe como el resultado de tres procesos revolucionarios: una revolución económica en la cual el capitalismo se erige como exponente máximo, una revolución política que expresa una ciudadanía reconstructiva en la conformación del Estado y una revolución cultural que rompe con los lazos de la tradición y promueve una secularización de la sociedad
3. Para realizar una contextualización mucho más amplia del nacimiento de la estructura social moderna y de sus diferentes cambios, remitirse a Roland Mousnier (1964).
4. Es clásico el estudio que realiza Max Weber, a partir de su teoría de la racionalización, sobre cómo el papel de la ética protestante fue la principal razón para que se diera un proceso de modernización en Occidente. Cabe anotar también que el mismo Weber toma ese tema para poder abarcar la problemática de la desigualdad en la distribución de los bienes entre los hombres (consecuencia de los procesos de la sociedad moderna). Una completa presentación de esto se encuentra en Jürgen Habermas (1989, pp. 197-305).
5. Estos componentes van a ser los más relevantes en lo que conocemos como "proyecto social de la modernidad", el cual realiza una apuesta por el desarrollo humano como un desenvolvimiento total de las premisas creadas por la modernidad. El desarrollo humano como magnificación de su potencial racional y de los desarrollos de una parcial visión positivista de la sociedad (a pesar de ser cuestionado durante el siglo xix, el ideal moderno de la sociedad es un paradigma que se presenta enmarcado fuertemente dentro de la estructura social).

convierten en determinantes para la construcción de la identidad nacional de los sujetos que se ven comprometidos en todos estos cambios que afectan su propio desarrollo social y que ven en el proyecto moderno de la sociedad partes constitutivas de su significación del mundo.

Cuarto elemento: la identidad nacional y sus manifestaciones estéticas

Con la creación de los Estados nación se configura el concepto de *pertenencia* a un lugar geográfico específico. Esto conllevó a que se desarrollaran manifestaciones políticas, económicas, sociales y culturales que hicieran valer ese sentido y que lograran crear y recrear vínculos de apropiación entre los individuos como códigos naturales. Estos elementos son los que facilitaron la cohesión social y la adopción de unos relatos definitorios y distintivos.

La identidad nacional es una consecuencia del proyecto moderno del hombre, con delimitaciones marcadas y claramente estructuradas. Pero, más allá de ser el elemento constitutivo dentro de los Estado nación, hay una relación directa con las manifestaciones, que, como el cine, expresan el sentir de un momento determinado. Esto conlleva a afirmar que cada creación cultural, estética o significativa responde a la sensibilidad de una época, e, igualmente, a la manera como se asume una sociedad en momentos específicos. Sus relatos son la clave para desentrañar sus significaciones.



Colombia y la modernidad

Dentro del anterior marco, hablar del desarrollo del proceso social de la modernidad en Colombia remite directamente a una serie de ambigüedades, ya que en el país "ni la modernización: el desarrollo capitalista en sí mismo, ni la modernidad: la asunción de un ethos cultural 'moderno ', siguieron caminos rectos ni modelos típicos" (Uribe Celis, 1992, p. 167), aclarando que los conceptos de modernidad y modernización son procesos distintos y que cada uno responde a consideraciones muy específicas.

La *modernidad*, como se expresó anteriormente, es ante todo un proyecto social, económico, político, cultural y territorial enmarcado bajo un pensamiento que rompió con la estructura social reinante (unión insoluble entre la nobleza y la Iglesia) y que vio en el surgimiento de la burguesía una posibilidad radical de cambiar la estructura social y de encaminar al mundo social bajo sus parámetros.

> La modernización resulta de la aplicación de los postulados modernos a la sociedad para llegar a sus fines. Es la consecución coherente de pensar *modernamente* la sociedad. Como el modelo deseable era el de los países que habían experimentado la Revolución Industrial, el concepto de modernización se subordinó al de desarrollo, suponiendo la meta de la industrialización capitalista. La modernización implicaba una postura pragmática del capitalismo industrial, en la cual la antigua ética política secular de la modernidad (que pretendió la emancipación de la sociedad) fue sustituida por los valores de acumulación de capital y consumo de los bienes de la industrialización, con aspiraciones de beneficio común. (Leal Buitrago, 1991, p. 397)

En Colombia, hablar de modernidad implica, para algunos autores, hablar de un proceso modernizador sin modernidad o de *modernidad a medias*, ya que en "algunas interpretaciones de la modernidad en Colombia, al sustentarse en una racionalidad monológica, reducen el análisis a una interpretación dual, moderno-tradicional, para dar cuenta de la compleja amalgama de contradicciones que caracterizan la

urdimbre sociopolítica y económico-cultural del país" (Giraldo Isaza y López, 1994, p. 259) y de un proceso que presenta atemporalidades propias fundamentadas en su estructura social[6].

Una característica del proceso modernizador en Colombia es que no se da en todas las capas de la sociedad, por el contrario, sirve para afianzar aún más los procesos de marginalidad, exclusión y desequilibrio que se hacen presentes a lo largo de nuestra historia republicana. Esto conlleva a que en las diferentes esferas de la sociedad se den procesos muy diferentes de modernidad y modernización: "la modernización afecta en esta perspectiva los estilos de vida de las élites y de las capas medias de pequeños empresarios, comerciantes, técnicos y empleados, pero deja inalteradas formas de vida individual y colectiva de la inmensa masa de la población" (Giraldo Isaza y López, 1994, pp. 260-261).

Bajo esta mirada, Colombia reafirma tesis culturales fundamentadas en la exclusión, en la cual parte de sus procesos sociales son la tensión diferenciada y polarizada (*lo culto* contra *lo popular*, *lo liberal* contra *lo conservador*, etc.) que viven en constante fricción en pos de la hegemonía, entendida como desequilibrio, y en la cual la modernidad también fue asumida de igual manera:

> La secularización de la sociedad, la sensibilidad sustentada en los criterios de utilidad, productividad, eficiencia, la intersubjetividad inmersa en la cultura de la imagen, la moda, el consumo compulsivo y el hedonismo sólo afectan a un reducido núcleo de la sociedad mientras que la vida de las mayorías transcurre de espaldas a la modernidad. (Giraldo Isaza y López, 1994)

Esto da origen a otro tipo de violencia.

Algunos autores denominan a Colombia como una cultura de la modernidad agónica (Uribe Celis, 1992, p. 164), para describir el proceso de adopción de la modernización sin el cambio mental que genera la modernidad, las diferentes consecuencias por dichos roces y para mostrar cómo esa lucha es agónica.

> La modernidad tiene [ha tenido] que abrirse camino en lucha abierta con los vestigios, tenazmente persistentes, de la premodernidad […] nos resistimos enormemente al cambio y por eso no hay aquí proyectos o utopías que respondan deliberada, programáticamente a la necesidad de cambio […] es a esta lucha, a esta agonía, en la etimología griega del vocablo que significa lucha, a la que nos referimos[7] cuando designamos este último periodo de nuestra historia como el de la "modernidad agónica". (Uribe Celis, 1992, p. 167)

Vale aclarar que al decir *premoderno* se refiere al estado de cosas anteriores a la consolidación de las características propias de lo moderno y que se desprenden de una interpretación bajo paradigmas sociohistóricos.

La dicotomía modernidad-modernización presenta, entonces, diferentes aproximaciones para entender socialmente a Colombia, pero es al inicio del Frente Nacional (1958-1974) cuando se empieza a hablar realmente de un *Estado moderno*, como la adopción de la modernización hacia el proceso de modernidad.

Durante esta época se logra entrar realmente a la dinámica capitalista de una forma clara y con los derroteros impuestos por la modernización. A pesar de que el desarrollo incipiente del capitalismo en Colombia comienza con el auge cafetero de la década de los veinte, y tiene una ayuda con las políticas del gobierno de Alfonso López Pumarejo de 1934 a 1938 (La llamada 'Revolución en Marcha'), el Estado no se enmarca bajo parámetros de autonomía económica, secularización, ni modernidad social. Esta preocupación por obtener un proceso moderno, en uno que presentaba atrasos de todo tipo, conllevó a un periodo que se conoció como el de la Violencia[8]:

6. "La modernidad en Colombia es el desarrollo particular de las relaciones sociales, culturales, políticas y de producción que se han dado desde nuestro vínculo a Occidente en un espacio/tiempo no solamente mucho más corto que el de algunas sociedades europeas, sino con una intensidad y complejidad propias" (Giraldo Isaza y López, 1994, p. 262).
7. El profesor Uribe Celis habla del periodo de los años sesenta en adelante.
8. Sobre el periodo de la Violencia, tema predominante en el cine colombiano, los estudios son muy amplios, pero para una aproximación teórica favor ver a Germán Guzmán, Orlando Borda Fals y Eduardo Umaña Luna (1962).

"Esto ocurrió debido a la incipiente formación de la sociedad civil, a falta de unificación de las clases dominantes y, más que todo, a la carencia de un Estado con capacidad para ejercer mínimamente las funciones de conducción política institucionalizada con participación ciudadana" (Leal Buitrago, 1991, p. 400).

El bipartidismo político se mezclaba y entrelazaba con un Estado incapaz de solucionar modernamente esta problemática, y se vive entonces una confrontación radical de los dos partidos existentes (Liberal y Conservador) para obtener el control político sin importar cómo afectarán al Estado las condiciones políticas, económicas y sociales. Al pasar por "dictaduras civiles" (Laureano Gómez 1950-1953), dictaduras militares (Rojas Pinilla 1953-1957) y vergonzosos procesos y experimentos en los cuales los jefes del bipartidismo, tras la reactivación de periodos violentos, concebían un estado "compartido", que no era más que "un proyecto nacional de redefinición del Estado y un sistema político que buscaba el apaciguamiento de la política bipartidista y el sometimiento de los militares, con el fin de establecer el control político de la sociedad" (Leal Buitrago, 1991, p. 402), la estructura social colombiana empezó a marchar "modernamente" a partir de la adopción de esta repartición descarada del poder por parte de los partidos tradicionales, debido a un Estado precapitalista y débil que lo permitió, pero que empezó a desarrollar estructuralmente a Colombia.

A partir del Frente Nacional, en 1957, Colombia comenzó "un fructífero crecimiento de la economía y una unidad de propósitos de las emergentes burguesías con los viejos latifundistas, para salvaguardar tanto el antiguo orden patrimonial como los generosos resultados de la exportación cafetera y la producción industrial" (Leal Buitrago, 1991, p. 403), lo que provocó graves consecuencias al adoptar los procesos de modernización sin el respaldo ideológico de una sociedad que no estaba preparada para los mismos.

La burocratización del Estado, la represión como único discurso válido del sistema ante posturas críticas, el monopolio político y la división no controlada del trabajo estatal terminaron volcándose en el control de la economía como demostración de un control político inexistente, pero que veía en estas transformaciones una oportunidad para adoptar definitivamente el pensamiento moderno.

El cine como incorporación al proceso modernizador en Colombia

Al principio de siglo en el país se presentaba una fuerte ruptura entre cultura *dominante* y cultura *periférica*, y todo lo que se relacionaba con el concepto *cultura* estaba categorizado como el contacto con el conocimiento que sólo se daba en la élite: sus prácticas, sus consumos y su forma simbólica de asumir la vida. Tenía, entonces, un carácter universitario y académico, donde expresiones artísticas como el teatro eran de carácter íntimo; por ende, no sólo se tiene en cuenta dentro de la cultura todas las expresiones humanistas, sino, también, la química, mecánica y demás ciencias aplicadas, pues su importancia dentro de la cultura estaba relacionada con "lo culto excluyente" y el bagaje amplio de conocimiento, sin tener ninguna distinción.

Por esta razón, a finales del siglo xix, como lo afirmaba José Martí, la cultura se esboza como el conocimiento y el acceso a expresiones artísticas por parte del grupo letrado e intelectual (cultura = conocimiento intelectual = hombres aristócratas). Los aparatos de filmación cinematográfica y de proyección fueron traídos al país por grupos de personalidades de la alta sociedad colombiana, como última adquisición tecnológica de las diferentes familias oligarcas. Estos aparatos eran utilizados, en un primer momento, como instrumentos de elaboración documentalista relacionada con las costumbres familiares, que hoy en día son recordadas por la fuerza nacionalista y costumbrista que traía la modernización en la época.

El cine se convierte, en esos momentos, en un aparato tecnológico importado por la élite, que crea, tanto en su inconsciente como en el del pueblo, un imaginario de desarrollo y de progreso que ayuda a entender que nuestro país va de la mano con las nuevas tecnologías mundiales que aparecen a finales del siglo xix, y es el primer instrumento cultural que históricamente conocemos hoy en día como creador de la transnacionalización y globalización, teniendo

en cuenta que ha sido también determinante para la formación de identidad nacional y cultural.

En países como Alemania, Estados Unidos, Rusia, Inglaterra, Francia y, en especial, en los países latinoamericanos, el cine contribuyó a organizar los relatos de identidad y de sentido urbano en las ciudades nacionales, al recrear epopeyas de héroes, acontecimientos colectivos, entre otros. Así mismo, en Colombia, el cine nacional se dedicó a hacer crónicas de cotidianidad; retrataba el modo de vestir, hábitos y gustos comunes, fundamentando así la característica de la modernidad que hace alusión a la construcción de nación respecto a la territorialidad y a la cultura nacional.

La llegada del cine a Colombia se da en un momento histórico cultural en el cual se tiende a importar todas las ideas del pensamiento y corrientes artísticas posibles. Según Guillermo Hernández de Alba, escritor del libro *Aspectos de la cultura colombiana*, la cultura de fin de siglo se hace universal con periodistas, pensadores, historiadores, filósofos y artistas de sobrio tipo inglés, de corte tudesco, con influencias españolas, entre otras, que dieron nuevos caminos universalistas a todo lo que se refería al concepto de cultura de la época. Así mismo, muchas de estas nuevas formas de expresión dieron paso a que se crearan academias y escuelas como la Academia de Historia, fundada en 1902, y el Instituto Caro y Cuervo frecuentados por las más altas clases sociales y los eruditos de la época.

Las películas presentan hoy un carácter etnográfico, ya que se preocupaban por mostrar los sucesos circundantes a la estructura social. Hoy en día son un documento donde se explicita la movilización de las masas migrantes hacia la ciudad, lo que hacía evidente los conflictos interculturales de esa transformación nacional. Es por esto que el nombre de los hermanos Di Doménico está íntimamente ligado a la llegada del cine a Colombia. Las primeras proyecciones cinematográficas fueron realizadas por ellos, aunque contemporáneamente se cuestiona fuertemente si esto ocurrió realmente así.

Al leer la primera página de la revista *El Kine*, publicada en Sincelejo en 1914 por la empresa Kinematógrafos, se encuentra un párrafo que cuestiona la paternidad de éstos sobre el cine colombiano:

> El *Kine* no será exclusivamente órgano de nuestra empresa comercial. No. No solo de pan vive el hombre. Al par que haga propaganda de ella, velará por los intereses de toda la comarca, y de un modo especial, por la de Sincelejo, pedazo de tierra colombiano donde, hace más de un lustro, plantamos nuestra tienda de hermanos.

Lo anterior devela una ruptura temporal, un lustro. Se evidencia entonces que la empresa Kinematógrafos funcionaba en Sincelejo desde 1909, el mismo año en que llegó Francisco Di Doménico a Colombia, dos años antes de que se organizara la empresa Di Doménico Hnos. y Cía., cuatro años antes de que ésta comenzara a funcionar legalmente bajo el nombre de Sociedad Industrial Cinematográfica de Latinoamérica (sicla). Por lo tanto, fueron los propietarios de la empresa Kinematógrafos los primeros en organizar proyecciones de cine en forma sistemática y comercial.

Además de la empresa Kinematógrafos y de los Di Doménico, otras personas habían organizado proyecciones cinematográficas. Se trataba de proyecciones sin periodicidad. Todo confirma que en 1909 el cine no era un espectáculo nuevo en Colombia: se hablaba del cinematógrafo como de algo ya conocido y, sobre todo, existía ya una revista dedicada al cine, cuyo primer número tiene fecha de 1.º de septiembre de 1908.

El Salón Sincelejo, en la ciudad del mismo nombre, donde se realizaron las primeras proyecciones,

junto con el teatro Gallera, en Medellín, el teatro Municipal y el Variedades y el Salón del Bosque, en Bogotá, eran salas destinadas a presentar diversos espectáculos, que ocasionalmente se adaptaban para proyectar cine antes de 1912. De ahí que siga siendo tan importante la inauguración del teatro Olympia, construido expresamente para el espectáculo cinematográfico, aunque en él se presentaran, de vez en cuando, otro tipo de espectáculos. El Olympia se inauguró el 8 de diciembre de 1912 con la película italiana *La novela de un joven pobre*. Entre sus fundadores se encontraban: Francisco Pardo, Nemesio Camacho, Sebastián Carrasquilla y Federico Castro, altas personalidades de la época.

El teatro Olympia, una sala de gran capacidad, contaba con puestos para cerca de cinco mil personas. El telón estaba situado en medio de la sala y había dos categorías de localidades. Los que pagaban 20 centavos por boleta miraban de frente la proyección, y los que pagaban la mitad se sentaban detrás de la pantalla en asientos menos cómodos y hacían uso de espejos para poder leer la traducción, que, como es lógico, aparecía al revés.

Es curioso que en estos teatros —como en el teatro Gallera, de Medellín— la pantalla estuviera ubicada en el centro. Este sistema duró bastante tiempo, porque no sólo se usaban los espejos para poder leer los letreros, sino que algunos espectadores se volvían expertos en leer directamente al revés y los que estaban cerca les pagaban algo para que leyeran en voz alta. Igualmente, esto evidenciaba una forma simbólica de exclusión, pues, dependiendo de la capacidad económica del individuo de la época, se consumía de cierta manera el objeto cultural moderno.

Uno de los fenómenos que se presenta es la consolidación de los teatros como especie de nuevas ágoras modernas, donde la comunidad en general podía compartir este nuevo objeto que se deslumbraba como determinante en la construcción de identidad nacional, al ver reflejado en la pantalla su cotidianidad o aspectos relevantes de su ámbito social.

El cine se extiende por el país como vehículo de adopción de la modernidad. En Bucaramanga se inaugura el teatro Garnica; en Medellín, el Junín; en Barranquilla, el Colombia; en Cali, el cine Olympia; en Cúcuta, el teatro Guzmán-Berti y en Cartagena, los teatros Variedades y Rialto. Este desarrollo de los teatros, entre 1912 y 1913, ayudó a conformar un nuevo espacio comunicativo. En Bogotá el número de teatros

fue aumentando poco a poco. En 1918, con ocasión del estreno del teatro Bogotá, un cronista de *El Tiempo* enumeraba los existentes y juzgaba que su "cantidad" era signo de progreso, una de las características de la modernidad: "Es un horror, un horror, un horror cómo progresa la ciudad. Hay que ver la cantidad de teatros que hay aquí donde hace pocos años apenas contábamos con el Colón, el Municipal y el teatro Variedades".

Bogotá tiene, en 1920, cuatro salas que proyectan esporádicamente cine y seis teatros que lo programan exclusivamente. En abril de 1924 se inaugura el teatro Faenza, que se convertiría en uno de los más exclusivos de la capital del país. En ciudades menores el cine se desarrolla paulatinamente, trayendo consigo la *modernidad* a las provincias, como en el caso de Girardot que, en 1912, tiene los salones Estrella y Olympia, los cuales eran un aliciente para la creación de casas distribuidoras.

Por esta época el cine en Colombia se empieza a desarrollar como industria, aunque la estabilidad del

negocio peligra en 1916 cuando se intenta presionar para que los teatros rebajen los precios de las boletas. Los empresarios reaccionan y publican un artículo en la revista *Cine Gráfico*, de Cúcuta, gracias al cual podemos conocer los costos de organización, los precios por boleta y el impuesto existente en esta época: "Nosotros no deseamos otra cosa, queremos dar aquí varios datos numéricos, para que pueda juzgarse si nuestros precios de entrada apenas alcanzan a retribuir el trabajo y sostener la empresa y si una rebaja cualquiera no sería la muerte del cine".

El único impuesto entonces era el de "derechos de permiso", que tenía precio fijo por sesión. Antes de 1920 se impuso el 5% de impuesto para los pobres, y ese año el alcalde de Bogotá —Santiago de Castro— y el Concejo de la ciudad decretaron otro impuesto del 5% por sesión, lo cual provocó una fuerte polémica. Ésta trascendió lo estrictamente económico y llevó la discusión a los terrenos modernos de la reconfiguración de *lo moral* y las buenas costumbres:

> En el asunto de los cines la política del Concejo ha sido muy injusta. Se ha aprobado un impuesto del 5% del total del aforo para cada función. Naturalmente, son muy pocas las funciones en que hay llenos completos, y el empresario ha de pagar todo el salón como repleto. Como varios concejales protestaron por este impuesto, la mayoría, conservadora como es tradicional, expresó su opinión de que el cine era inmoral y tenía consecuencias funestas para la juventud. Allí es donde se están aprendiendo vicios y trucos criminales, y se puso por ejemplo la película estrenada hace poco, *La ratera relámpago*, que es una lección de buen robar. Se dice que por esto habrá un cierre de todos los cines de la ciudad que ya son muchos.

Ante tal amenaza de cierre, el Concejo propuso la fórmula de cambiar el impuesto del 5% a una cantidad fija ($30). La propuesta fue rechazada en agosto del mismo año; finalmente, en septiembre se llegó a un acuerdo —cuyos términos se desconocen— y las sesiones continuaron normalmente. Parece que el acuerdo consistió en que el Concejo aceptó que el impuesto no fuera sobre el cupo completo del teatro, sino sobre las boletas vendidas, ya que éste era el punto concreto de la discordia.

Este ejemplo pone de manifiesto cómo se adopta el cine de manera modernizadora, pero sin una base moderna, ya que la secularización de la sociedad, categoría fundamental de la modernidad, todavía se ve lejana al ver el cine, en los sectores conservadores, como una manera de *ataque* a la estructura social reinante. Además, hay una fuerte preocupación frente a la influencia del cine en la construcción y modificación de las costumbres, pues el celuloide permitía realizar relatos distintos que ponían de manifiesto otras narrativas de identidad ajenas a las locales.

La importación, distribución y exhibición estuvieron unificadas, en un principio, cuando una misma empresa (Kinematógrafos, Di Doménico Hnos.) ejecutaba las tres etapas de la explotación del cine. A partir de 1918, con la construcción de teatros de propiedad personal, se disoció la importación-distribución de la exhibición. Este paso amplió las posibilidades de las compañías distribuidoras, ya que así tenían más canales para explotar lo que traían del extranjero, lo cual les permitió hacerse fuertes atraer la inversión del capital, hasta llegar a la fundación de la empresa más importante de distribución, Cine Colombia, a finales del periodo.

La distribución de películas italianas y francesas se extendió por todo el país, lo que trajo desde ese momento consecuencias culturales de representación del cine extranjero, pues la mayoría de los filmes vistos en el país no reflejaban problemáticas, idiosincrasias, formas de vida o cosmovisiones locales. Posteriormente, el número de teatros fue aumentando y con ellos la amplitud de la distribución. El teatro Faenza se convierte en el preferido por las clases *cultas* debido a la selección de sus programas, que incluían películas norteamericanas.

El crítico de cine Hernando Salcedo Silva describe así al Faenza con ocasión de sus 50 años de labores:

> Con su fachada de museo 'Art nouveau', sería ingrato olvidar al hoy humilde salón de cine doble, en su gran época que fluctúa más o menos entre 1924 y 1940, cuando su programación era muy seleccionada. En el Faenza se aprendió a conocer al gran director alemán importado a los Estados Unidos: Ernest Lubitsch (autor de Ninotchka), en películas inolvidables: 'El desfile del amor', 'El teniente seductor', 'Remordimiento', 'Una hora contigo', etc.[9]

En un número de la revista *Olympia*, en 1915, se encuentra esta lista de películas:

> La Empresa de Películas Nacionales de Di Doménico Hnos. pone en conocimiento de todos los empresarios cinematográficos de Colombia que ya están listas para la venta o alquiler, para provincias, las siguientes películas: 'Procesión del Corpus en Bogotá, en 1915', 'Procesión cívica del 18 de julio de 1915', 'Una notabilidad rural (Cómica)', 'La hija del Tequendama', 'Dos nobles corazones', 'Ricaurte en San Mateo'.

Estas películas reflejaban la sociedad de esa época, y ponen de manifiesto que el cine era la herramienta ideal para plasmar la cultura y la identidad reinante en ese momento.

El drama del 15 de octubre es la primera película colombiana sobre la cual existen documentos. Fue filmada en 1915 por los hermanos Di Doménico. Su estreno provocó una polémica que reprodujeron algunos medios impresos. En la revista *El Cine Gráfico*, de Cúcuta, se publican comentarios contra la película provenientes de Barranquilla, Bogotá y Medellín. La forma como fue filmada está descrita en el siguiente artículo del *Diario Nacional*, en 1916:

> Galarza y Carvajal explotan su triste celebridad. Recordará el público que el año pasado se habló bastante en la prensa sobre una película cinematográfica, conocida con el nombre de 'El drama del 15 de octubre' en la que aparecían de manera muy complaciente Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, asesinos del señor General Rafael Uribe Uribe, q.e.p.d. Dicha película fue enviada a toda la república, y pocas fueron las poblaciones que toleraron su exhibición sin protestas. Pocos días hace que nuestros corresponsales en Barranquilla nos comunicaban que en aquella ciudad se había exteriorizado el desagrado del público al anunciarse la cinta, hasta el punto de tener que intervenir las autoridades.

Los ataques obligaron a los Di Doménico a cortarle algunos cuadros a la película. Sin embargo, esto no satisfizo a los articulistas que continuaron con las invectivas, ofendidos porque "en ella aparecen gordos y satisfechos, en una glorificación criminal y repugnante, los miserables asesinos a quienes la empresa proporcionó la ocasión de explotar su delito" y "porque sin temerle a la indignación popular, se exhibe la efigie del General Uribe en las esquinas públicas y en cartelones de reclame ni más ni menos que si fuera la de un torero o de un cómico celebre", publicado en el *Diario Nacional*.

La película sobre el asesinato del general Uribe es la primera de la cual se conoce el argumento y contenido en líneas generales y de la cual hay certeza de que se explotó comercialmente. De las últimas sólo se conoce el título: *Procesión del Corpus en Bogotá, en* 1915*, Procesión cívica del 18 de julio de* 1915*, Una notabilidad rural* (cómica)*, La hija del Tequendama, Dos nobles corazones* y *Ricaurte en San Mateo.* Pero siendo estrictos, hay que aceptar que los primeros largometrajes de ficción, sobre los cuales hay alguna referencia son *Una notabilidad rural* y *La hija del Tequendama*, presentadas públicamente en julio de 1915.

La década de los veinte es la única en la historia del cine colombiano en la que se puede hablar de cinematografía relativamente estable y productiva. La versión fílmica de *María* de Jorge Isaacs, filmada en la hacienda El Paraíso entre 1912 y 1922, fue la primera película que presentó hondas repercusiones en la sociedad de la época[10]. El sacerdote franciscano Antonio José Posada, el actor español Alfredo del Diestro y el director, también español, Máximo Calvo, fueron los responsables de esta obra.

La película estrenada en Buga, en 1922, se constituyó en gran éxito nacional e internacional. Los Di Doménico, al ver que esta cinta les arrebataba la

.....

9. Para observar cómo la construcción de los teatros tuvo consecuencias directas en la sociedad, revisar a Hernando Salcedo Silva (1981).
10. Para ver las repercusiones de esta película, y las consecuencias que desencadenó tanto en el ámbito social como cinematográfico, remitirse a una reseña general en la revista *Credencial Historia* (1999). Igualmente, se encuentra una breve reseña de la película mencionada anteriormente, *El drama del 15 de octubre*, de los hermanos Di Doménico.

popularidad que tanto estaban buscando, realizaron la adaptación de *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila. sicla[11] y los Di Doménico construyeron un estudio en los terrenos del salón Olympia; Pedro Moreno Garzón realizaba la dirección; Vicente Di Doménico la cámara y una bogotana con ascendencia europea, Isabel Van Walden, fue la protagonista.

Este fenómeno de adaptar obras literarias clásicas en el celuloide puede interpretarse como un intento moderno por gratificar los gustos de la sociedad dominante, por adaptarse a las lógicas mundiales presentes en el momento y por buscar una identificación más palpable con las cintas proyectadas. Igualmente, es una tendencia que se consolidaba en Europa como manera de establecer el cine como *arte culto* y que permitió consolidar la industria cinematográfica al no ser tomada ya como otro espectáculo del teatro de variedades[12].

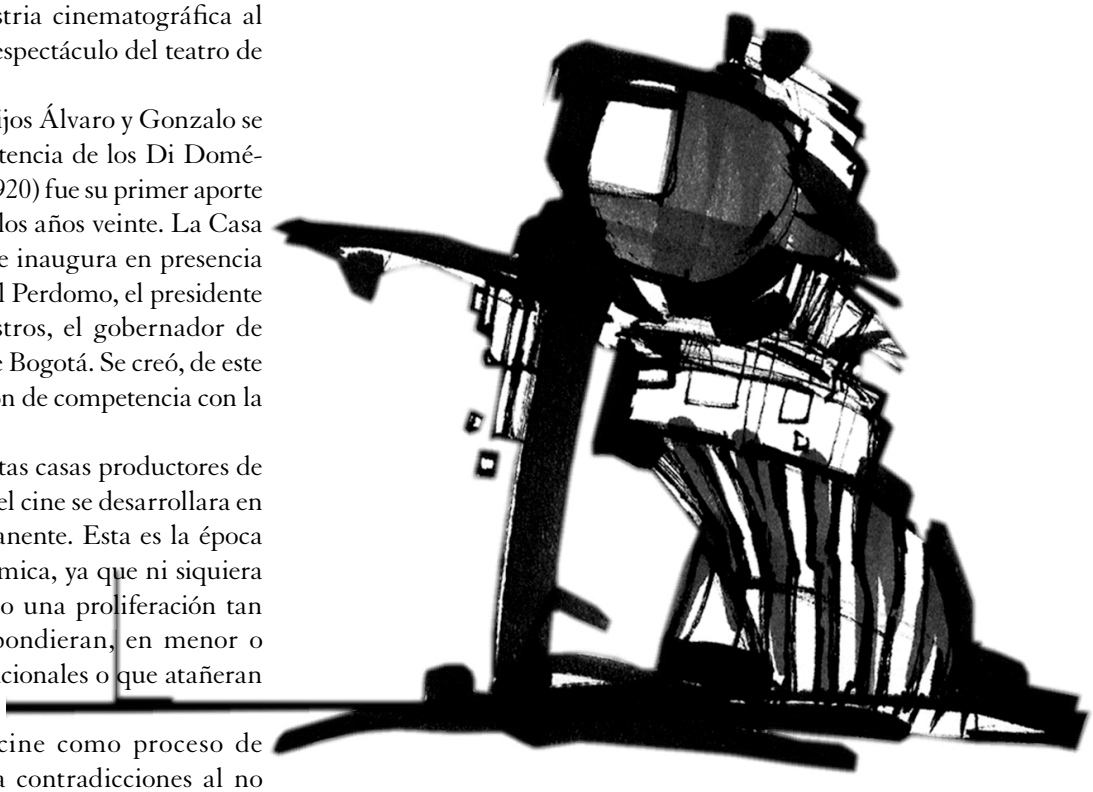
Arturo Acevedo y sus hijos Álvaro y Gonzalo se establecieron como la competencia de los Di Doménico. *La tragedia del silencio* (1920) fue su primer aporte al cine mudo colombiano de los años veinte. La Casa Cinematográfica Colombia se inaugura en presencia del arzobispo primado Ismael Perdomo, el presidente de la República y sus ministros, el gobernador de Cundinamarca y el alcalde de Bogotá. Se creó, de este modo, una verdadera situación de competencia con la sicla de los Di Doménico.

La conformación de tantas casas productores de cine en Colombia llevó a que el cine se desarrollara en nuestro país de forma permanente. Esta es la época *dorada* de nuestra historia fílmica, ya que ni siquiera en estos momentos ha habido una proliferación tan continua de cintas que respondieran, en menor o mayor medida, a intereses nacionales o que atañeran a un gran público.

La consolidación del cine como proceso de modernización del país veía contradicciones al no tener una corriente social adaptada a los procesos de la modernidad, a tal punto que se tenía que importar a las actrices, ya que para la sociedad del momento se veía como *inmoral* la presentación de jóvenes damas en la pantalla. El tradicionalismo familiar reinante en las ciudades, no reformado por los procesos sociales modernos, era factor de atraso en la concepción de este nuevo objeto cultural.

Otras películas fueron *Alma provinciana*, producida en 1926 por Félix Rodríguez; *Garras de oro* (1928), película sobre la separación de Panamá que fue censurada en toda Latinoamérica y su autor encubierto bajo un seudónimo (P. P. Jambrina); *Como los muertos* (1925), de Pedro Moreno Garzón y Vicenzo Di Doménico y *Suerte y azar* (1925), de Camilo Cantinazzi.

En suma, la llegada del cine a Colombia pone de manifiesto la manera como se abordó el proceso de modernización en nuestro país; lo importante era tener el avance tecnológico (el cinematógrafo), sin tener en cuenta la ideología (proceso social de modernidad). Con esto se evidenció aún más el proceso de exclusión económica y social que se vivía en la época, ya que, para ese entonces, la clase dominante tenía mayores posibilidades de acceso.



11. La Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (sicla), fundada en 1913, fue la primera sociedad cinematográfica nacional que se presentaba de manera formal para llevar a cabo los procesos de producción de las cintas nacionales, así como para la distribución y exhibición de las mismas.
12. Para observar la consolidación del invento del cine, época de los pioneros, y ver sus implicaciones sociales y culturales se recomienda ver a Román Gubern (1977).

Los temas tratados en las películas de la etapa del cine mudo en Colombia, con escasas excepciones, fueron reflejo de la realidad vivida en esta época. La representatividad de estas películas dentro de la mayoría de la población y si era o no una mirada desequilibrada es la discusión que queda abierta, pero se puede establecer que hay una marcada intención por elaborar o consolidar una identidad nacional.

Podemos constatar, entonces, que a partir de los años veinte se realizó un intento por establecer una "cinematografía nacional colombiana", así como una constitución, en menor medida, del cine como mecanismo de reflexión sobre la sensibilidad de la época o de crítica a la identidad nacional; pero es, sin lugar a dudas, una de las épocas más representativas y productivas del cine en nuestro país[13].

De la época dorada al vacío absoluto

En 1930 nace la empresa más grande de distribución del país: Cine Colombia, que, con la adquisición de la empresa de los hermanos Di Doménico, desmantela la producción cinematográfica nacional. Cine Colombia, para evitar la competencia, cierra los estudios y talleres de revelado de cinta cinematográfica, con lo que pone en dificultades las posproducciones de las incipientes películas colombianas.

Este suceso acontece en el crucial paso del cine mudo al sonoro, que necesitaba de adecuaciones técnicas mucho más complejas que antes; por tanto, al llegar al país los sistemas de producción sonora no encuentran ninguna posibilidad de realización ni consecución. *Al son de las guitarras* (1938), de Alberto Santana y Carlos Schoreder, es la única película de la cual se tiene registros de la década de los treinta. Algunas imágenes "documentales" de la guerra con Perú se conservan como únicos testigos del intento por construir memoria e identidad narrativa en esta época[14].

Las dos guerras mundiales fueron otro factor para que en Colombia no se siguiera desarrollando el cine de forma permanente, ya que los países productores de películas cinematográficas, al concentrar todos sus esfuerzos en el conflicto bélico, dejaron a un lado la exportación de estos insumos. De hecho, el cine mundial encuentra, durante estos periodos sensibles, bajas en la producción cinematográfica y desemboca en nuevas concepciones de hacer cine, como el cine de propaganda política o el neorrealismo italiano.

Un panorama de la actividad cinematográfica en los años treinta argumenta que este "vacío" cinematográfico:

> Se refiere a la falta de largometrajes. Entre los últimos registrados en 1926 y *Flores del valle*, de Máximo Calvo, en 1941, son casi quince años en que la actividad del cine colombiano se reduce a noticieros y algunos

.....

13. Para profundizar en las tesis anteriores, ver a Peter Schuman B. (1985), Hernando Martínez Pardo (1978), Carlos Álvarez Munich (1976), Liliana aráosla (1991) y Luis Alberto Álvarez (1989).
14. Un interesante acercamiento al nacimiento del cine sonoro colombiano se puede observar en el libro de Oswaldo Duperly Angueyra (1978).

> documentales muy espaciados. Se fundan empresas con grandes planes de filmaciones que se reducen a algunos cortometrajes, insistencia en los noticieros, antes de desaparecer por mala situación económica y, sobre todo, por delirante desorganización debida a falta de conocimiento sobre el cine, repitiéndose, pero agravadas, las mismas fallas de las películas mudas. (Salcedo Silva, 1978, p. 147)

Durante la década de los cuarenta los teatros colombianos proyectan cintas extranjeras en su totalidad "Mexicanos y norteamericanos inundan nuestro cine. Algunas películas francesas protagonizadas por Jean Gabin y melodramas argentinos de Luis Sandrini reunían su público. Las películas de vaqueros, Westerns que llegaron con el cine mudo, y otras del género ligero como Tarzán, Rin-Tin-Tin y Lassie, distraían a niños y adultos" (Uribe Celis, 1992, pp. 85-86).

El cine colombiano, hasta la década de los treinta, tenía un desarrollo que, de alguna manera, reflejaba características de identidad nacional y cultural; pero, a partir de la llegada del cine sonoro, y enmarcada en la problemática antes planteada, se comienza a perder esta condición, y se abandona en el cine extranjero la responsabilidad de asumir la construcción de una forma de *ser* nacional y de proyectar condiciones que los enmarcan como colombianos sobre bases socioculturales foráneas.

Las películas de Walt Disney, al igual que las de los mexicanos Emilio *El Indio* Fernández y Mario Moreno *Cantinflas*, empiezan a tener fuerte repercusión en la cultura colombiana y en la construcción de sus imaginarios. El cine norteamericano se empieza a difundir masivamente gracias a la acogida que tienen cintas como *El halcón maltés* (1941), *Casablanca* (1942), *El puente de Waterloo* (1940) y *El fugitivo* (1947).

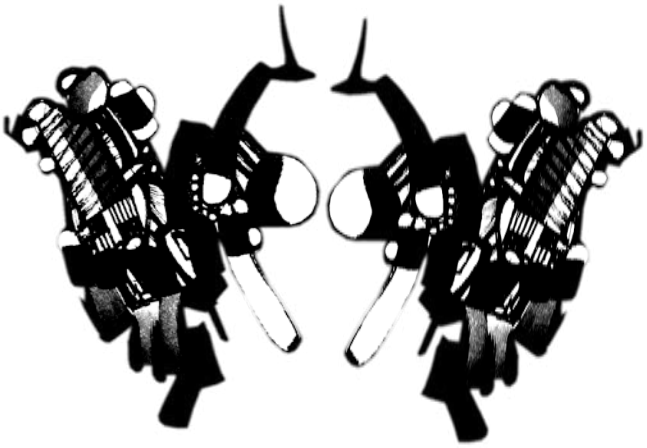
Por esta influencia cultural extranjera en la sociedad y debido al auge de la radio en los años cuarenta[15] el cine nacional toma este elemento cultural consolidado y lo traspasa al celuloide. Las estrellas radiales encuentran en la película *Allá en el trapiche* (1943) un ejemplo a seguir, debido a que su protagonista, Tocayo Ceballos, fue un permanente animador para que sus compañeros radiofónicos incursionaran en la actuación cinematográfica.

Las populares voces de la radio vieron en cintas como *Golpe de gracia* (1941), de Hans Brückner; *Sendero de luz* (1943), de Jaime Ibáñez; *Bambucos y corazones* (1944), de Gabriel Martínez, una oportunidad para desarrollar sus carreras actorales, hecho que no ocurrió debido al rechazo del público colombiano[16]. Los directores de las cintas pensaban, paradójicamente, lo contrario de sus productos audiovisuales, pero reconocían que la crítica había dilapidado sus realizaciones.

Hans Brückner, en una entrevista con Hernando Salcedo Silva sobre la película *Sendero de luz*, comenta:

> También gustó al público por las mismas razones de *Allá en el Trapiche* y *Golpe de Gracia*: abundante música nacional y actores conocidos de la radio, en ese tiempo tan populares como hoy los de la televisión. Pero en cambio la crítica en la prensa materialmente la destrozó, por lo que hubo que retirarla muy pronto de las carteleras, lo que causó fuertes pérdidas a Ducrane y el desvanecimiento de la esperanza de sus socios de fundamentar la industria del cine nacional. (Salcedo Silva, 1981, p. 188)

En los años cincuenta se sigue presentando este proceso de influencia del cine extranjero en Colombia y las divas extranjeras se convierten en los modelos de belleza del momento. Marilyn Monroe, María Félix, Sarita Montiel, María Antonieta Pons y Lina Salomé



15. Para mirar las consecuencias sociales de la radio durante esta época en el país, revisar a Reynaldo Pareja (1984) y Carlos Uribe Celis (1992).
16. Los dramatizados radiales, o radionovelas, llevados al cine pueden ser un ejemplo interesante para observar cómo dos objetos culturales pueden llegar a relacionarse para buscar significaciones sociales, abordando construcciones de identidad nacional y cultural. En nuestro estudio se observa que para el desarrollo del cine nacional fue un fracaso absoluto que no encontró respuesta en la estructura social reinante.

se convierten en las estrellas femeninas, provocando que sus estereotipos sean anclados al desarrollo cultural colombiano. Es decir, los relatos y las construcciones de mundo que se veían en estas cintas son apropiados por los públicos colombianos, lo que llevó a adoptar sentidos de referencia que antes se encontraban en las cintas nacionales.

Pero el personaje que mayor repercusión social tiene en nuestro país gracias al cine es Mario Moreno *Cantinflas*, que se consolida como estandarte de la penetración cultural mexicana y símbolo cultural nacional. Las historias bíblicas, *Los diez Mandamientos* (1956), *Quo Vadis* (1951), al igual que las comedias musicales tienen también una fuerte incidencia en las preferencias cinematográficas de los habitantes.

En la década de los cincuenta la producción de cine colombiano es aún muy incipiente. Camilo Correa, Roberto Saa Silva, Enoc Roldán, Luis Moya Sarmiento, Guillermo Ribón Alba, Gil Chancrán y Ciro Martínez[17] realizaron películas que tenían una clara influencia de los melodramas mexicanos e intentaron reflejar hechos de la realidad colombiana, cada uno "a su estilo".

Enoc Roldán, por ejemplo, filmó *El hijo de la choza* (1959), que trataba sobre el ex presidente Marco Fidel Suárez, y *Luz en la selva* (1955), cinta sobre la vida de la misionera Laura Montoya, con graves errores técnicos y narrativos. De igual manera, las películas de Camilo Correa no presentaron una calidad representativa, pero como crítico y empresario fue relevante para el cine colombiano, ya que gracias a él se pudieron desarrollar dos empresas colombianas de cine: Pelco, en Medellín y Procinal, en Bogotá.

Un ejemplo del distanciamiento de los intelectuales con la realidad cinematográfica nacional, y como suceso evidente de esa *nostalgia* por los pasados culturales europeos que invaden a los representantes culturales del país, García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Enrique Grau realizaron la película *La langosta azul* (1960), que presenta rasgos poéticos y surrealistas al mejor estilo de la vanguardia europea de los años veinte (Dalí, Buñuel, Vigo, etc.). Esto también nos manifiesta cómo la identidad nacional está compuesta e influenciada por corrientes extranjeras.

Debido al nacimiento de la televisión en Colombia, muchos técnicos cubanos llegaron al país para enseñar el oficio a los colombianos. Los noticieros realizados entre 1945 a 1955 fueron los *nichos* para que varios realizadores colombianos se formaran bajo su tutela y desarrollaran habilidades cinematográficas.

El tiempo comprendido entre 1930 a 1960 es el periodo "vacío" de nuestro cine nacional. El empobrecimiento en todos lo sentidos del cine colombiano, por causas mencionadas anteriormente, permitió que producciones extranjeras asumieran el rol en la conformación de una identidad visual, con excepción de las imágenes documentales y los filmes de propaganda. Vale la pena anotar que la preparación en el extranjero de algunos directores y técnicos colombianos ayudó, igualmente, a que la producción fuera mínima.

Esta transformación de la estructura social originó una apropiación de los relatos de identidad nacional y cultural de entes foráneos; se fomentaron, en Colombia, *aculturizaciones* mucho más marcadas que en periodos anteriores. De igual forma, también se reflejó en las concepciones mismas de nuestro *ser* nacional y en las elaboraciones narrativas de nuestra realidad.

En definitiva, durante este periodo podemos establecer dos recorridos determinantes: el primero, el desplazamiento de los elementos y relatos simbólicos que tenía el cine nacional a los de otro tipo (mexicanos, norteamericanos, etc.), lo que provocó que la visión de mundo y del *ser* nacional se mezclara con relatos de significación foráneos, y, segundo, la fuerte influencia cultural que este cine extranjero provocó en las mentalidades e imaginarios de los colombianos, materializado en la reproducción de elementos de sentido (serenatas, música mexicana, parámetros de belleza, moda) en las prácticas culturales nacionales.

Al observar el anterior recorrido, se puede establecer que el cine colombiano ayudó, hasta 1930, a consolidar unos relatos de país que pasan más por formas asimétricas que por formas integradoras. El

17. Para mirar con detenimiento los desarrollos técnicos y narrativos de cada uno de estos directores, ver a Luis Alberto Álvarez (1989).

intento de reflejar las costumbres y la *forma de vida* de las élites era un intento válido por crear y establecer una posición de identidad definida y establecida en el país, pero con claras repercusiones para el proyecto de nación planteado para la época.

Sin embargo, el analizar cómo las manifestaciones culturales cotidianas eran reflejadas por este cine, cómo se daba paso a obras literarias colombianas al celuloide y cómo se encuentra "un barniz" de denuncia política en algunos de estos filmes pone de manifiesto que detrás de esto también había una propuesta marcada por la misma estructura social.

El desplazamiento se produce al desmantelarse la industria nacional a comienzos de los años treinta y se observa cómo películas que nacen en otros contextos sociales se apropian de las mentalidades e imaginarios de los colombianos, definiendo así las hibridaciones que se consolidarán con el paso de los años.

Referencias

Álvarez, L. A. (1989), "Historia del cine colombiano", en *Nueva historia de Colombia*, vol. vi, Bogotá, Planeta Colombia Editorial.

Álvarez Munich, C. (1976), *El tercer cine en Colombia*. Bogotá, Editorial snm.

Arrazola, L. (1991), *Memorias de los pioneros del cine mudo colombiano,* Editorial El sapo y la rana. Bogotá.

Credencial Historia (1999), "Las diez películas del siglo xx en Colombia", núm. 112.

Duperly Angueyra, O. (1978), *Lo que se hereda no se hurta,* Bogotá, Ediciones Tercer Mundo.

Giraldo Isaza, F. y López H. F. (1994), "La metamorfosis de la modernidad", en Viviescas, F. y Giraldo Isaza F. (comp.), *Colombia: el despertar de la modernidad*, 2.ª ed., Bogotá, Ediciones Foro Nacional por Colombia.

Gubern, R. (1977), *Historia del cine*, Madrid. Siruela.

Guzmán, G.; Borda Fals, O. y Umaña Luna, E. (1962), *La violencia en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo.

Habermas, J. (1989), "Teoría de la acción comunicativa", en *La teoría de la racionalización de Max Weber*, vol. 1, Barcelona, Taurus.

Hobsbawn, E. J., *et al.* (1985), *Once ensayos sobre la violencia*, Bogotá, Cerec-Centro Gaitán.

Leal Buitrago, F. (1991), "El Estado colombiano: ¿crisis de modernización o modernización incompleta?", en Melo, J. O. (coord.), *Colombia hoy. Perspectivas para el siglo* xxi, 14.ª ed., Bogotá, Siglo Veintiuno Editores.

Martínez Pardo, H. (1978), *Historia del cine colombiano,* Bogotá.

Mousnier, R. (1964), *Historia general de las civilizaciones*, vol. iv, Barcelona, Destino.

Salcedo Silva, H. (1981), "Crónicas del cine colombiano 1897-1950", en *Nuestros palacios*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.

Schuman B., P. (1985), *Historia del cine latinoamericano,* Buenos Aires, Legasa.

Uribe Celis, C. (1992), "La mentalidad del colombiano, cultura y sociedad en el siglo xx", Bogotá, Ediciones Alborada.