

Escenarios e historias del uso cinematográfico en la educación colombiana*

*Yamid Galindo Cardona***

Resumen

El artículo expone algunos escenarios donde el cine tuvo una función social en el contexto de la educación colombiana durante el siglo XX, con proyectos venidos desde el Estado o en campañas complementarias de algunas regiones. Lo anterior, vinculado al posicionamiento del cine como dispositivo cultural de exhibición: Desde las primeras crónicas de principio de siglo, pasando por las posibilidades pedagógicas del proyecto educativo y cultural de la Republica Liberal entre los años treinta y cuarenta; las actividades de divulgación de Gran Colombia Films en los cincuenta; y el cine educativo rural del Estado en los setentas. En conclusión, el texto es una mirada especial del cine en acciones significativas enfocadas a un proceso especial donde la educación es el eje que posibilita algunos encuentros con el arte fílmico, su estética y códigos discursivos en dirección de acondicionarlo a un mensaje político, educativo, y el últimas artístico.

Palabras Clave: Historia del cine. Educación. Escenarios de exhibición. Proyectos institucionales.

* Algunos temas de este artículo hicieron parte de la ponencia titulada El cine por primera vez: Desde Tulio Hermil, hasta Gran Colombia Films, 1913-1968, expuesta en el IX Congreso de Análisis Textual: Qué es el cine, celebrado en Valladolid -España-, octubre 18-21 de 2017.

** Licenciado en Historia, Universidad del Valle. Magister en Historia, Universidad Nacional de Colombia. Diplomado en Gestión del Patrimonio Audiovisual, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. En el año 2008 realizó la pasantía en medios audiovisuales en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; en el año 2010 y 2014, la Beca de Investigación en Cine; las tres otorgadas por el Ministerio de Cultura. En el 2017 ganó la “Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento” entregada por IDARTES, Alcaldía de Bogotá. Organiza desde el año 2013 las Jornadas de Cine e Historia junto al Museo Casa Quinta de Bolívar y la Uniagustiniana. Pofesor del programa de Cine y Televisión de la Universidad Agustiniiana en diversas cátedras. Investigador Junior (IJ) del SNCTeI (Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación). Líder de *Olympia: Grupo Interdisciplinario de Investigación Audiovisual*, categorizado por Colciencias. E-mail: yamid.galindo@uniagustiniana.edu.co / yamid74@gmail.com

Scenarios & stories of the cinematographic use in the colombian education

Summary:

The article present some scenarios where cinema had a social funtion in the context of Colombian education during the XX century, with proyects come from The State or in complementary campaigns of some regions. The previous, link to cinema positioning has a cultural display device: Since the first chronicles of the beginning of the century, passing around by the pedagogical possibilities of the cultural and educational proyect from the Liberal Republic between the thirties and forties; the release activities from Gran Colombia Films in the fifties; and the rural educational cinema from The State in the seventies. In conclusion, the text is a special look from cinema in significative actions focused on a special process where the education is the axis that makes possible some encounters whith the filmic art, his aesthetic and discursive codes in the direction of condition it to a political, educational, and ultimately, an artistic message.

Key words: Film history. Education. Exhibition scenarios. Institutional proyects.

Cenários e histórias do uso cinematográfico na educação colombiana

Resumo:

O artigo expõe alguns cenários onde o cinema teve uma função social no contexto da educação colombiana no século XX, com políticas estatais ou campanhas complementares em algumas regiões. Isso, vinculado ao posicionamento do cinema como dispositivo cultural de exibição: desde as primeiras crônicas do início do século, passando pelas possibilidades pedagógicas do projeto educativo e cultura da República Liberal entre os anos trinta e quarenta, as atividades de divulgação da *Gran Colombia Films* nos cinquenta, e o cinema educativo rural do Estado nos setentas. Em sínteses, o texto é um olhar especial da cinematografia em ações significativas focadas num processo especial onde a educação é o eixo que possibilita alguns encontros com a arte fílmica, sua estética e os códigos discursivos em direção de acondicioná-los a uma mensagem política, educativa e, no final das contas, artística.

Palavras chave: História do cinema. Educação. Cenários de exibição. Projetos institucionais.



Introducción

Por otra parte, el cine es un lenguaje.

André Bazin (1945).

El presente artículo enfatiza sobre algunos aspectos referidos al uso del cine como medio educativo en cuatro ejemplos representativos del siglo XX. Recorrido ligado a la crónica periodística y los impactos de estas como mediadores informativos que entregan ciertas ideas del porque el cine es un nuevo centro de entretenimiento; las posibilidades de su práctica desde la política estatal inmersa en un ciclo de cambios ante los rezagos sociales decimonónicos de clara tendencia conservadora; la actividad de una empresa privada que proyectaba cine a la población de la forma más primaria; por último, un caso venido desde el ámbito oficial para proyectos agropecuarios que se asocia con un informe de la Unesco que privilegia los usos móviles del cine.

Se enfatiza en el texto sobre el cine del proyecto educativo y cultural de la *República Liberal* por ser, tal vez, el de mayor importancia en la vida política colombiana donde se pensó la cinematografía en el espacio pedagógico y cultural ligado a otros factores como la radio, el libro, y música. En medio de controversias con su partido opositor, la iglesia católica, y las propias dificultades de poner en funcionamiento en nuestro país estas ideas “civilizadoras”, el cine educativo fue un plus en medio de los altos índices de analfabetismo de nuestra población en los años treinta y cuarenta del pasado siglo.

Con los temas expuestos, el lector podrá descubrir como en Colombia el cine ha sido factor de intenso debate y uso por fuera de la ya clásica categoría que lo ubica como industria y entretenimiento. Acá, las imágenes en movimiento entran en otra consonancia que las posiciona en el aspecto de sus diversas rutinas en escenarios de apreciación ligados al componente didáctico, seguramente con casos similares en otras partes del mundo, y ante todo con discusiones emparentadas en contextos disimiles.

Narradores de un nuevo espectáculo silente

Con muchos metrajes recorridos en las primeras décadas del siglo XX, el cine mismo había evolucionado categóricamente para beneficio de sus extensiones dirigidas a convertirse en un nuevo medio cultural que expresaba y apropiaba los sentimientos más elementales de los seres humanos: los del pasado, presente, y futuro. Su encuentro con la literatura, las adaptaciones que nacieron de esta relación, y la amplia divulgación en todos los continentes, fue generando en el cinematógrafo posibilidades incalculables en 1895, aquellas dirigidas a ser considerado un arte o factor de incultura ciudadana ante los “malos ejemplos” que podía aportar.

Como nos dice Roma Gubern, el cine es industria, comercio, arte y espectáculo:

Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añade que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añ-



dido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor (GUBERN, 2016, 11).

Agregaríamos que el cine también es “vehículo educativo” que no se aleja de su familiaridad con lo ideológico, enfoque poderoso que desde la pluma y el papel fue calando y ganando terreno en los escritores que veían con cierta distancia esta nueva forma de divertimento social. Igualmente, de sus alcances en las ideas educativas que fueron gestándose desde proyectos gubernamentales revolucionarios tomados como ejemplo, y con aciertos y desaciertos certeros en los andamiajes institucionales; y en los ecos de los cronistas que asistían al cinematógrafo para de primera mano sentir ese encuentro tan moderno y alejado de sus gustos vinculados a una nueva narrativa, ese “tragaluz del infinito” como afirma Noël Burch es el cine, acentuando sobre su tesis al indicarnos que “el lenguaje del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la historia” (BURCH, 1987, 16).

Adelantado a su tiempo, un columnista colombiano llamado Tulio Hermil emplazó sobre sus reflexiones la pregunta que años después serviría para compilar los textos de André Bazin: ¿Qué es el cine?¹ También lo hizo tres años después que Ricciotto Canudo escribiera su *Manifiesto de las Siete Artes*², documento vanguardista que abría las posibilidades de entender el cine con otros argumentos que lo posicionaba como arte de especial connotación junto a sus pares ya mayores, ejemplificado en la película *Lumière y compañía* -1995- con el corto de Gabriel Axel.

Tomado *De Cine Universal, Cali. Revista Kine, Bucaramanga* en 1914, el documento envía claros mensajes del uso del cine como elemento educativo y civilizador con influencia trascendental y benéfica en los pueblos, vehículo de ideas, disipador de sombras, educador y relator de acontecimientos del pasado; frases directas que empataban con una oda a Víctor Hugo y su obra *Los Miserables*, la cual según Hermil, ya se había hecho carne en el cine en el cuerpo de Juan Valjean (COBO, ARBELÁEZ, 2011, 29).

La novedad del cinematógrafo en nuestras tierras siempre produjo sensaciones especiales en su efectividad como motor cultural, por lo tanto, es claro advertir otros enfoques de ese pensamiento inmediato del encuentro con esa máquina de imágenes que parecía ganaba muchos adeptos a principio del siglo. Dos ejemplos pueden ilustrarnos, primero, Clímaco Soto Borda en 1897, año de la llegada del cine a nuestro territorio por Colón-Panamá, poniendo de manifiesto que para los “que no conocemos mundo tengamos una leve enseñanza objetiva, de muchas cosas de que ni idea nos formamos”; segundo, Tomás Carrasquilla en 1914, quien se hacía la siguiente pregunta: “¿Es el cine un espectáculo tan instructivo como se dice? Ni modo de dudarlo. Con todas las ficcio-

1 Fueron cuatro volúmenes bajo ese título publicados por Rialp en 1966. El último fue póstumo, y dedicado al neorrealismo italiano, culminado por su amigo Jacques Rivette.

2 Ver: Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del cine*, Editorial Catedra, 1989, pp.14-18.



nes ramplonas e insignificantes como exhibe a menudo, enseña más de lo que cualquiera puede figurarse”.

Los tres opinadores presentados estaban mediados por un factor especial, llegaban a un escaso público letrado, por lo tanto, su visión del mundo tenía cierta línea dirigida a aquellos que podían ir más allá del simple hecho de acercarse a un teatro de cine, escasos espectadores que podían asumir esos mensajes como factores primarios de las posibilidades artísticas que el cinematógrafo podía entregarles. Podríamos asumirlos igualmente como censores, el poder de la gramática puesta al servicio de los medios de comunicación a través del papel escrito, y que tal vez con la voz a voz, llegaba a oídos de aquellos que indirectamente empezaban a ver con otros ojos ese extraño divertimento que traía la vida misma en movimiento y repetida en diversas funciones.

El cine: política cultural en la república liberal, 1930-19453

Este periodo especial para la historia social y política de Colombia se instaura en un proceso lleno de reformas administrativas que fueron levemente posicionadas en el Estado, algunas con relativo éxito y otras con los vericuetos de siempre, cuatro periodos de reformas donde el cine como motor cultural sirvió para las coyunturas educativas que pretendieron instaurar por medio de la denominada *Cultura Popular de masas* dirigida a ciertos sectores poblacionales de la geografía nacional.

En la Convención Liberal de 1929, siendo parte de la dirección Alfonso López Pumarejo, se expidió un documento que sirvió como estructura de acción parlamentaria y derrotero en políticas que luego fueron aplicadas en los gobiernos que siguieron a la llamada hegemonía conservadora, entre esas propuestas se encontraba la que afirmaba: “Difusión de la cultura cívica y de la instrucción primaria por todos los medios posibles, especialmente a través de las conferencias culturales periódicas y del establecimiento de maestros ambulantes” (MOLINA, 2007, 479). Punto importante que deja entrever el uso de diversos métodos de enseñanza en función de una acertada educación, la expresión “todos los medios posibles”, indirectamente vincula acciones como la cinematografía educativa, dirigida inicialmente desde la Biblioteca Nacional, la Cultura Aldeana, y luego desde las denominadas Escuelas Ambulantes, además de la incipiente propuesta de convertirse en una empresa productora de sus propios filmes con el aparato estatal como soporte; lo anterior, en medio de las asperezas sociales, económicos, políticos y culturales que significaba plantear un nuevo orden oficial en un país difícil de administrar.

Al referirnos a las políticas culturales ofrecidas y puestas en marcha por un Estado, nos adentramos a un debate de proporciones especiales por los significados, logros y fracasos que conlleva, en el caso colombiano, educación y cultura van de la mano en dirección del ámbito popular, en este caso, expresado en sectores marginales de la sociedad que ocupaban los espacios rurales y en menor medida los espacios urbanos entre

3 Esta parte del artículo es con base a la tesis para optar al grado de Maestría en Historia en la Universidad Nacional de Colombia de mi autoría titulada: *El Cine en el Proyecto Educativo y Cultural de la República Liberal, 1930-1945*. Ver en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/41965/1/04469142%2C%202014.pdf>



los años 1930 a 1946. Por lo tanto, podríamos asumir el concepto de *cultura popular* en perspectiva de la acción del Estado colombiano –sobre todo en el gobierno de Alfonso López Pumarejo y Eduardo Santos- influenciada por un proyecto educativo aunado a la cotidianidad social de un sector de la sociedad, evitando desde el punto de vista de las ciencias sociales, dos tesis que van en contravía:

La primera, a la que se podría calificar de minimalista, no le reconoce a las culturas populares ninguna dinámica propia, ninguna creatividad propia. Las culturas populares no serían más que derivados de la cultura dominante, la única que podría ser reconocida como legítima y que, por lo tanto, sería la cultura central, la cultura de referencia. Las culturas populares sólo serían culturas marginales; por consiguiente, sólo copias malas de la cultura legítima, de la que sólo se distinguirían por un proceso de empobrecimiento. Sólo serían la expresión de alienación social de las clases populares, carentes de toda autonomía. Las diferencias que oponen las culturas populares a la cultura de referencia son, por lo tanto, desde esta perspectiva, analizadas como carencias, deformaciones, incomprensiones. Dicho de otro modo, la única cultura “verdadera” sería la cultura de las elites sociales, las culturas populares sólo serían subproductos inacabados (CUCHE, 1999, 89-90).

La tendencia minimalista expuesta por Cuche se asemeja en gran proporción al ostracismo en que se encontraba la clase popular colombiana en las primeras décadas del siglo XX con el peso de una constitución conservadora, donde la cultura de las elites sociales predominaba y obnubilaba a un sector básico de la población, con poco acceso a la educación, y por ende a sus ramificaciones culturales. Con respecto a la otra tesis, el autor pone en tensión la *cultura popular* y la *cultura de elite*, partiendo de cierta autonomía que la posiciona por encima y con cierta jerarquía, en conclusión, no hay un punto común que aúne a los ámbitos diversos de las dos tendencias, por lo tanto el autor posiciona la *cultura* como elementos originales e importados, invenciones propias y de préstamos, los cuales alimentan la *cultura popular*; arraigándose en características que despejan la acción y provisión de lo que ofrece su entorno, con un postulado básico formado en un entorno de dominación, en este caso el Estado que provee, acciona, y constituye con un dispositivo singular, la educación, y con esta, un engranaje vertebral que articula otros medios de ejecución política.

Los medios de práctica política se instauraban con la Reforma Constitucional de 1936 promulgada por el presidente Alfonso López Pumarejo con tres innovaciones trascendentales: primero, la *Reforma Agraria*, dirigida a aquellos que cultivaban terrenos que no le pertenecían, y buscaban su legalización, con el principio básico de que la propiedad privada tenía una función social dirigida a que la posesión de la tierra no sólo la adjudicaba un título sino la explotación de ese terreno. Segundo, la *Reforma Tributaria*, aumentando los impuestos a los ciudadanos que tenían un amplio capital, además de reducir los impuestos a los sectores de bajos ingresos; tercero, la *Reforma Educativa*, estableciendo la primaria obligatoria y gratuita para todos los ciudadanos, con énfasis en el sector rural, garantizando la libertad de enseñanza y limitando la intervención de la Iglesia Católica que tenía esta prerrogativa desde 1886.



Precisamente, en la última reforma se vinculaba la *extensión cultural* –Cultura Aldeana, Extensión Cultural y Bellas Artes– como una alternativa del proceso educativo claramente concebida al sector popular de la población y, por ende, llena de alcances, limitaciones, y contradictores, los cuales obviamente venían del partido Conservador y de la institución católica, sectores que veían con sospecha los intentos por popularizar la cultura y, ante todo, permearla con el campo educativo.

Y como se acostumbró desde el Siglo XIX en el país, se dio políticamente la “pelea” desde las tribunas periodísticas, en este caso desde el periódico *El Siglo*, perteneciente al partido político opuesto que aprovechaba este medio para realizar su oposición férrea a los liberales instaurados en el poder, por ejemplo, en febrero de 1936 encontramos un documento firmado por Laureano Gómez, Pedro María Carreño y Mariano Ospina Pérez, presentando algunos asuntos sobre las reformas proyectadas por el gobierno de López Pumarejo, con una mirada crítica desde el directorio nacional conservador, pero en dirección de manifestar la necesidad de organizarse en perspectiva de los cambios que se avizoraban, uno de los puntos que llama atención en relación al tema educativo y la cultura popular, anunciando que “pueden ustedes prestar señalados servicios, lo mismo que el aliento que den a la fundación de institutos privados destinados a la formación de las nuevas generaciones en concordancia con la Religión Católica”⁴.

La mención a la cultura popular entra en función con las actividades del partido conservador, la dirección seguro tendría una oposición en sus actividades en comparación con el partido liberal, ¿cuáles serían?, tal vez las dirigidas a tener el principio “moralizador y católico” ligado a la relación política y religiosa que por tradición tenían las dos entidades en el territorio nacional, por lo tanto aprovechar esa ruptura del gobierno liberal con la Iglesia Católica con respecto a la reforma constitucional en su punto educativo, debía tener soluciones trascendentales, en este caso alentar la “fundación de institutos privados”, entrada directa a formar parte del circuito institucional del sector educativo, donde la iglesia y sus prelados como regidores, tendrían un papel preponderante en la formación de un minúsculo sector de la población.

Días posteriores se publica el manifiesto de algunos representantes del partido conservador sobre la reforma constitucional, texto dirigido a los colombianos y con el asentimiento de los líderes que habían suscrito el anterior documento, invitando con el llamado final a “los hombres sensatos del país a quienes no ofusque el espíritu sectario para que adhieran a este manifiesto, dictado en defensa de grandes intereses espirituales y económicos comunes a todos los colombianos”; la inconformidad de la oposición se hacía sentir a lo que ellos afirmaban eran puntos esenciales de la estructura política, social, económica y religiosa, sin embargo dos puntos son los tratados, el de la religión y la propiedad privada⁵.

El inconformismo a propósito de la educación y su desligue de la religión católica es notorio y con cierto acento virulento, sin lugar a duda la presión se siente por perder un espacio administrado y en congruencia con un sector político con la trascendencia de avizorar un “conflicto inimaginable”, donde Dios como ser protector del Estado

⁴El Directorio Nacional Conservador se dirige a los copartidarios, Periódico *El Siglo*, martes 4 de febrero de 1936.

⁵El manifiesto sobre la Reforma Constitucional, Periódico *El Siglo*, jueves 27 de febrero de 1936.



desde la Constitución de 1886 aparece como factor de discordia central. Oposición política, vinculada al factor religioso, posicionan al grupo conservador a la sombra de los cambios dinámicos que el gobierno liberal atizaba, una confrontación pública donde el Estado era centro de disputa, así en ciertos aspectos del orden social, los centros de oposición tuvieron puntos de acuerdo en medio de la polémica.

El 8 de mayo de 1936, se publicó un documento en el periódico *El Tiempo* de Bogotá que abiertamente entraba en disputa con la política educativa y cultural de los gobiernos conservadores anteriores a 1930, respuesta certera a la oposición férrea que, desde las tribunas de prensa y discurso políticos, los huérfanos de poder instauraban ante las acciones educativas y culturales que las administraciones liberales hacían bajo su segundo mandato. Inicialmente, para inferir lo sucedido con sus contradictores, se asevera:

Si se mira a la entraña de nuestra vida en los años corridos del 900 al 930; si se estudian las formas en que esa vida se expresa entonces; si se somete el estilo y tono de esa expresión a un análisis apenas profundo, no tarda en observarse cómo durante esos años vino a establecerse entre nosotros un predominio desmesurado y tiránico del **decir** sobre el **hacer**, de la palabra sobre la acción, de la expresión sobre la cosa expresada. En esos treinta años se revela todo el agotamiento vital, todo el insuperable cansancio de un partido político que se había desjugado con el esfuerzo titánico hecho para lograr la dominación absoluta, intervenir el libre juego democrático y consagrar un ideal hegemónico. (ZALAMEA, 1978, 613).

Se intuye que el *decir* sobre el *hacer* marca indirectamente una diferencia con la política liberal, rasgo notable en el párrafo que le sigue donde se vislumbra el papel jugado en el espacio de la política nacional por los conservadores; el sesgo lo dice todo, la lucha doctrinaria pasa por anquilosar al oponente, y encumbrar lo que se defiende, en este caso un proyecto educativo y cultural.

Más adelante encontramos otra posición en contra de los gobiernos conservadores, concluyendo una relación directa a las acciones del Estado con respecto a sus obligaciones, partiendo de lo que denomina *falsa cultura*, es decir, aquella ruptura entre la palabra y acción, el discurso y las obras; agregando, lo que no se hacía –escuelas, colegios, universidad-, además de los instrumentos de cultura que no se vislumbran en la vida cotidiana, es precisamente esta mención la que fortalece la reflexión con respecto al aporte educativo y político entregado por los administradores de la República Liberal, enfocado en sus proyectos que se apropiaron de elementos básicos y necesarios para el capital cultural y simbólico de una sociedad en formación, donde el libro, la radio, el cine, y la música, tuvieron un espacio de acción.

Pero Jorge Zalamea es directo, y asume igualmente las dificultades del Estado frente a la reforma educativa que ponen en práctica, entreviendo la dificultad de poner en marcha la política educativa y cultural, aclarando que las personas encargadas de aplicar los diversos enfoques del método pedagógico adolecen de facultades para su puesta en marcha; sumándole lo inadecuado de las instancias administrativas que reglamentan la reforma, y tal vez, lo más dificultoso que se percibe en la reflexión, es la debilidad de las regiones ante la propuesta venida del gobierno central y los laberintos internos entre las



mismas entidades públicas que complementan el engranaje del Estado con la escases del recurso económico.

Finalmente, podríamos definir el documento reseñado como una clara defensa de la Reforma Constitucional de 1936 con respecto al énfasis educativo, impulsivo en aspectos concerniente al hecho político de acento partidista que demuestra serias tensiones en los escenarios de la vida nacional, y desde diversas tribunas de la opinión pública, acentuadas tanto en la capital colombiana como en sus regiones; interesante que igualmente sea autocrítico de los asuntos que dificultan la obra educativa o de lo que llamaban la democratización de la cultura, dejando notar que dentro de las instancias internas de la administración pública del período, la transformación que esperaba el gobierno tenía cierto principio de discusión constante, lo cual en el campo político y doctrinario, sumaba al debate con respecto al presente y futuro del Estado colombiano, eso sí, con el retrovisor siempre en marcha.

La acción del Estado frente a la *política cultural* se convierte en un tema de análisis de importancia para identificar algunos rasgos particulares y con un desarrollo mínimo en los contextos de impacto representados en las ciudades y regiones donde se quiso implementar. En su hipótesis sobre los intelectuales y la cultura popular en el período que se estudia, Renán Silva afirma que la *República Liberal* invento de manera reciente el tema de la *cultura popular* (SILVA, 2005, 17), con nuevas significaciones caracterizadas por formas modernas de comunicación, expresadas en la radio y el cine, y a reconocidas fórmulas de crear espacios de socialización cultural como las exposiciones de arte, y el uso de la lectura como forma de apropiar una cultura nacional bajo los índices de poca alfabetización en un país que todavía tenía su grueso poblacional en los sectores rurales.

Ahora, en medio de una reforma educativa que vinculaba la cultura popular como un plus de realización política, el autor plantea en otro documento refiriéndose al presidente Alfonso López Pumarejo (SILVA, 2009, 231), la premisa que indica que el *proyecto cultural* fue asimilado como ideal de partido y no de la sociedad, lo que indica las dificultades con las que contaba un gobierno que poco o nada podía hacer para intensificar su idea de cultura en algunos sitios del territorio nacional, más, si contaba con un contradictor fuerte expresado en aquellos que habían administrado la vida política y educativa del país junto al “manto sagrado” de la fe religiosa, y que veían como un nuevo orden se instauraba como política estatal.

Una mirada panorámica a los gobiernos liberales con sus logros en el ámbito cultural nos entrega una serie de acciones de impacto en la sociedad colombiana, que tal vez, en su momento, carecieron de la relevancia indicada por el constante debate político que como es costumbre en el Estado colombiano, se sentía en todas las esferas de sus centros urbanos y rurales. Con base en la investigación de Marta Elena Bravo, entregamos información básica de los principales proyectos culturales puestos en marcha durante la República Liberal en el gobierno de Enrique Olaya Herrera: la Dirección Nacional de Bellas Artes; restauración de la Biblioteca Nacional; la reorganización del Archivo Nacional y el trabajo de la Emisora H.J.N y las Misiones Ambulantes, la publicación de la Revista Senderos; el estímulo a la creación artística: el Primer Salón Nacional de Artistas Colombianos y la instauración del premio de Literatura y Ciencia Vergara y Vergara; el interés por al patrimonio cultural: creación del museo etnológico y arqueológico; cre-



ación de la junta de monumentos históricos y de turismo de Cartagena; y legislación sobre San Agustín (BRAVO, 1997, 28).

Figura 1. Escuelas Ambulantes: Servicios de biblioteca rotatoria, discoteca y cine educativo.



La Biblioteca Nacional, en dirección de Daniel Samper Ortega entre los años 1931-1938, adelantó un plan ambicioso y certero en función de tres actividades: organización del archivo nacional, la emisora radial H.J.N, y las denominadas *Misiones Ambulantes*, labor externa que cumpliría la biblioteca para descentralizar sus actividades culturales, llevando libros para préstamos, cartillas de obsequio a los campesinos, difusión de programas radiales, y cine sonoro, programa gubernamental precedente al proyecto de Cultura Aldeana estimulado por Luis López de Mesa.

En la *Revolución en Marcha* de Alfonso López Pumarejo, se visualizaron los siguientes proyectos culturales: La reforma de la Universidad Nacional, -El proyecto de Cultura Aldeana: las Misiones de Cultura Aldeana, el Estatuto de la Aldea Colombiana, la Biblioteca Aldeana y la Colección Samper Ortega de Literatura Colombiana; el impulso a las publicaciones: Revista de las Indias, Revista infantil Rin Rin, Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales; apoyo a las Revistas Educación y Bolivariana; el apoyo a la Biblioteca nacional; las ferias del libro; la exposición del 4° centenario de Bogotá; la cinematografía educativa; el estímulo y fomento a las artes: el conservatorio de música; la banda nacional, la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional; la protección del patrimonio arqueológico; la Ley 14 de 1936 de patrimonio; el pacto Roerich; la creación de la Escuela Normal Superior (BRAVO, 1997, 60-61).

Como anunciamos, el cine hacia parte del proyecto de *Cultura Aldeana*, y el presidente de la República en un mensaje al Congreso lo hacía sentir así, inicialmente afirmando que “era tan grande la indigencia mental de muchas de nuestras masas campesinas que inútilmente luchan por salir de la miseria aún en aquellos sitios en que económicamente no están sojuzgados”, agregando:

Llevar al campo la escuela, el radio y el cinematógrafo, no es una empresa aldeana o sin sentido: es un deber oficial inaplazable. Algunos estadistas criollos han hablado respectivamente de éste que ellos llaman caprichoso afán de hacer oír música a los campesinos colombianos. Pero no es extraño que cause sorpresa esta preocupación de dar al pueblo algún estímulo intelectual o artístico, aquí donde se ha podido decir en las cámaras que no hay urgencia de combatir el analfabetismo, y que ésta es una obra que lo mismo puede hacerse mañana o dos o tres años más tarde (LÓPEZ, 1939, 144).

Deber oficial inaplazable, así consideraba López que la escuela, el cine y la radio debían afianzar la educación del sector social representado en los campesinos, “estimulándolos intelectual y artísticamente” con su proyecto aldeano, que tenía a Luis López de Mesa como autor intelectual de la revolucionaria propuesta (LÓPEZ DE MESA, 1930, 107). Una pequeña sala de diversión con cinematógrafo recreativo e instructivo, mención directa al uso de un medio audiovisual que comenzaba a tenerse en cuenta en el país como herramienta de enseñanza, sin embargo podríamos discernir que las dificultades de insertar en la “aldea” este uso didáctico, resultaba casi que imposible, por eso la opción de asociar la propuesta al sector ambulante en los posteriores años, resultando por lo tanto más efectiva en asocio a los otros instrumentos culturales expresados en los libros y la radio, siendo en el caso del cine, una “función cultural del Estado en su triple posibilidad de información: de “amenidades”, espectáculos artísticos e instrucción técnica” (BRAVO, 75).

Figura 2. Cine educativo anexo a los equipos de las Escuelas Ambulantes



El tercer gobierno de la *República Liberal*, administrado por Eduardo Santos 1938-1942, continuó con algunos proyectos venidos de sus antecesores, sumando otros que



aportaban el engranaje político, social y educativo de un Estado que ya no era transitorio en su aspecto partidista, pero que enfrentaba otra crisis mundial por efecto de un conflicto bélico, encontrando en su listado una constante de actividades ya en realización, e influenciada de los gobiernos pasados, apareciendo el concepto de *cultura popular* como iniciativa en concordancia con las políticas educativas claramente dirigidas a un sector de la población colombiana, y donde la *educación cinematográfica* a través de las *escuelas ambulantes* y otros engranajes de la estructura cultural, sumaban a la idea administrativa del Estado colombiano, teniendo en su dirección prestantes políticos que con sus postulados afrontaban la dura tarea de estructurar una acción directa del sistema educativo en vía del sacar del atraso educativo, a un alto porcentaje de colombianos (BRAVO, 1997, 152-153).

Después de la “pausa” en sus políticas de la *Revolución en Marcha*, López Pumarejo regresa a la presidencia en el período 1942-1946, sin embargo una serie de acontecimientos que mezclaban el escándalo familiar y político, la situación mundial, un golpe militar en Pasto en julio de 1944, entre otros, sumaron a la crisis interna en las toldas de su gobierno, lo que llevó a su dimisión en 1945, entregando su puesto a Alberto Lleras Camargo, último de los presidentes liberales en esta etapa de la vida política nacional

La laicización de los gobiernos liberales posibilitó el accionar cultural en medio de las reformas educativas, con la *Cultura Aldeana*, y la *Cultura Popular* en el programa denominado *Extensión Cultural y Bellas Artes* siendo la cinematografía una de las apuestas en el ámbito educativo, inicialmente desde la Biblioteca Nacional, luego en la extensión de la política cultural dirigida a las regiones en las denominadas *Escuelas Ambulantes*, y en el *Teatro Popular* desde la capital colombiana.

La educación, inmersa en el proceso del Estado, estuvo prescrita “por la progresiva inserción de nuestro país en el mundo y la lógica del capital más que por la decisión política del grupo antagonico al partido que encarnó la mentalidad católico-conservadora” (URIBE, 1992, 126), sentencia que podríamos analizar desde el punto de vista de las transformaciones sociales que vivía el mundo, y con ella los usos diversos de los medios de comunicación como herramienta de trabajo en la educación, entreviendo que era lógico, necesario e inevitable que el país, sin depender de que partido o tendencia política estuviera en el gobierno, asumiera en sus transformaciones de Estado el uso de la cultura –literatura, radio, cine, misiones, escuelas ambulantes, etc.,- dentro del componente educativo. Las dudas estarían en las relaciones con la Iglesia Católica, las cuales fueron turbulentas en medio de los cambios promovidos de las reformas educacionales, y por ende en un control supeditado a un sistema político y sus relaciones intrínsecas.

En su reflexión sobre “el destiempo entre Estado y Nación” y el surgimiento de las nuevas burguesías en América Latina, Jesús Martín Barbero afirma:

Surge así un nacionalismo nuevo, basado en la idea de una *cultura nacional*, que sería la síntesis de la particularidad cultural y la generalidad política, de la que las diferentes culturas étnicas o regionales serían expresiones. La nación incorpora al pueblo “transformando la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en único deseo, el de participar del sentimiento nacional”. Y en esa forma la diversidad legitima la irremplazable *unidad* de la Nación (MARTÍN-BARBERO, 2003, 209-210).



La *cultura nacional* encuentra un énfasis especial en las elites instauradas en algunos gobiernos latinoamericanos, y a la cual Colombia no fue ajena, sin embargo ese nacionalismo no podríamos identificarlo en sentido de una valoración por los sentimientos más patrios, en sus costumbres sociales más arraigadas o en su pasado inmediato, sino en la implementación efectiva de acciones culturales en su uso educativo donde el Estado mediaba, y por ende buscaba cierta *unidad*, un punto dificultoso si lo analizamos en su práctica cotidiana en los diversos espacios del país, pero que en el sentido de buscar una posible *comunicación* con los medios a su alcance, fue trascendental, ya que los libros, las cartillas, la radio, el cine, las campañas ambulantes, entre otras, buscaron integrar la sociedad colombiana en una de sus necesidades básicas expresadas en la educación e inmersa en el proyecto político modernizador con sus respectivos intrínquilos dirigidos a lo económico, social, político y cultural.

Martín-Barbero con respecto a “los medios masivos en la formación de las culturas nacionales”, afirma que las mediaciones en relación con los movimientos sociales, y las transformaciones políticas en América Latina, tuvieron una etapa inicial entre los años treinta y cincuenta “en la que tanto la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares”. El caso expresado en Colombia debe revisarse en el orden de las transformaciones políticas acontecidas en las reformas realizadas en los decenios en que se aplica la tesis del autor, su apropiación y reconocimiento debió funcionar en los espacios donde se hizo plausible la propuesta educativa vinculada al factor cultural; y tal vez, en algunos espacios regionales con sus características rurales y urbanas, sirvió para salir del ostracismo y “vincularse al país moderno” por medio de la oferta educativa y su agregado cultural expresado en los medios de comunicación básicos del período.

Con respecto al papel decisivo de los medios al hacerse portavoces del requerimiento que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación (MARTÍN-BARBERO, 2003, 224-225), podemos enfatizar sobre la vivencia cotidiana de la Nación por parte de un sector de sus ciudadanos expresada en este caso a través de la cinematografía, siendo una de las apuestas del proyecto educativo y cultural de los gobiernos liberales, además de reconocerse en algunas de sus demandas básicas: ¿cómo ocurría esa representación?, ¿qué tan identificados se sentían?, las respuestas podrían asumirse desde la apuesta por una producción de cine estatal que mínimamente se logró con trabajos documentales de algunas regiones del país, o los que por encargo los cineastas del período realizaban, y el sentirse identificados venía de las imágenes realizadas y los espacios cotidianos filmados.

En conclusión, estar inmersos en el proyecto social de la Nación, era estar identificados con la vida privada y pública de los espacios rurales y urbanos de ese sector popular al cual estaba dirigido el proyecto educativo y cultural, y era posible hacerlo con las dinámicas dirigidas desde la enseñanza, donde los medios de comunicación jugaban un papel preponderante, y para muchos, nuevos en sus vidas, impactante, y con resultados plausibles en los administradores del proceso.



Cine a la calle con gran Colombia Films

Detrás de esta casa productora estaba el señor Marco Tulio Lizaraso, quien se había ideado una estrategia de llevar cine a los sectores populares a través de venta publicitaria en vidrios proyectados sobre la pantalla, en común acuerdo con la alcaldía capitalina a comienzos de 1940, idea que tuvo éxito y problemas con los teatros de la ciudad, y buenas ideas para el gobierno nacional que estaba creando una nueva sección dedicada al cine. Lizaraso había trabajado con los *Acevedo* y *Estudios Tequendama* al ocurrírsele la idea de filmar a la rejoneadora peruana *Conchita Cintrón*; luego de ciertas diferencias con los *Acevedo* decidió independizarse y crear su propia empresa *Gran Colombia Films*, consiguiendo contratos con el gobierno nacional y su Ministerio de Agricultura en un proyecto titulado *La Huerta Casera*; igualmente la filmación de la *Conferencia Panamericana* en 1948, actuando de contratista con dos compañías venezolanas, una italiana radicada en ese país que poseía un sonido sincrónico directo y llamada *Bolívar Films*.

Figura 3. Boletín informativo de La Gran Colombia Films.

Plaza de Palermo

La Gran COLOMBIA FILMS

es una empresa cinematográfica de primer orden dirigida por expertos técnicos nacionales y extranjeros. Es por esto por lo que viene realizando DOCUMENTALES en blanco y negro y a COLORES en 35 y 16 mm. y su famoso "NOTICIERO CINE-REVISTA DE COLOMBIA", cuya proyección cubre todo el territorio de la República.

Laboratorios:
Carrera 21 N° 68-58
Teléfono 98-375

Oficinas:
Banco Eogotá 722.
Teléfono 16-243.
Apartado Aéreo 66-63

y nuestros servicios

- Funciones Nocturnas en todos los barrios y sectores de la ciudad, PATROCINADAS y realizadas por la industria, factorías, comercios o productos, que lo deseen.

Estas funciones se realizan a base de:

- Noticieros sobre asuntos nacionales e internacionales.
- Cortos animados a colores.
- Películas de argumento al igual de las que se proyectan de ordinario en los teatros de la ciudad.

Y quien patrocine estas funciones, tiene derecho, además:

- A la proyección de un anuncio fijo dentro de las funciones que se den durante el mes;
- A que se le perifonee, también durante el mes, el texto que para tal efecto suministre.

ANUNCIOS FIJOS

Y proyectamos cristales diapositivos a colores, tal como se realizan esta PROPAGANDA en los cines y teatros. Y lo hacemos en todas las funciones que tengan efecto durante el MES.

ALTOPARLANTE

Y en nuestros poderosos alto-parlantes, desde el micrófono de los TEATROS AMBULANTES realizamos una PROPAGANDA interesante y noble que ESCUCHAN MILES DE GENTES.

ANUNCIOS LUMINOSOS

Y sobre la torre de las camionetas de nuestros teatros Ambulantes, puede Ud. tener un magnífico anuncio LUMINOSO que le presta servicio durante el día y la noche. En esta forma será leído por más de 500 mil personas durante el mes.

TEATROS AMBULANTES

Un sistema de propaganda AMERICANO

Una actividad de Gran Colombia Films

Lizaraso estuvo igualmente mezclado entre la multitud del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, al darse cuenta del acontecimiento mientras registraba la visita del presidente de Colombia –Mariano Ospina Pérez– en una exposición agropecuaria, se dirigió al centro para ver si filmaba escenas del acontecimiento –El Bogotazo, 1948–, pero no pudo, más si uno de los camarógrafos venezolanos contratados por él, quien desapareció de su sitio de trabajo en la *Conferencia Panamericana*, del país e inclusive de Venezuela. La colaboración técnica de esta empresa estuvo constituida por Hans Bruckner y el camarógrafo venezolano Ramón Carthy, según Martínez Pardo, con ellos Lizaraso realizó más de 100 obras entre cortos turísticos, publicitarios, noticieros y largometrajes

documentales desde 1950 hasta 1968, entre los que se encuentra un documental sobre Gustavo Rojas Pinilla que nunca vio su luz, más si su oscuridad al no exhibirse y ser mutilada, y en últimas robada en sus fotogramas cada vez que Lizaraso la prestaba para campañas políticas de la filial del personaje en mención, la Alianza Nacional Popular -Anapo- (MARTINEZ, 1978).

La labor de esta empresa fue significativa desde el escenario de llevarle a cierta población de la capital colombiana el cine, al aire libre y con beneficios extras de divulgación. Su boletín publicitario nos da pistas de este trabajo, indicándonos que se trata de teatros ambulantes -un sistema de propaganda americano- “por la cultura al servicio de la industria”, informando: “Las grandes masas de público de todo tipo y clase acuden a los espectáculos que les brindan los “Teatros Ambulantes” porque en ellos encuentran factores psicológicos de arte y cultura y una sana distracción. No se trata de un espectáculo frío ni intrascendente. Es por esto por lo que la industria, factoría o producto que patrocina sus funciones dejan en el público un recuerdo agradecido difícil de olvidar” (Folleto divulgativo).

Seguramente para muchos bogotanos del periodo, el trabajo de Lizarazo significó su primera vez con el cine o el medio más económico para acercarse al séptimo arte, acción que, sin pensarse desde el ámbito formativo, tuvo influencias certeras en aquellos asistentes que vieron en las cintas eso que el autor recalca como “factor psicológico de arte y cultura”.

Las funciones se hacían en horas de la noche, las cuales eran patrocinadas por algunas empresas que veían sobre el lienzo templado la publicidad de sus productos durante las proyecciones a través de los denominados vidrios o cristales diapositivas, con derechos extras a una visualización mensual, y al perifoneo de un texto para su fomento. Tres partes contenían el programa de Gran Colombia Films: Inicialmente, una sesión de noticieros con noticias nacionales e internacionales; luego, cortos animados y a colores; por último, un largometraje “de argumento al igual de las que se proyectan de ordinario en los teatros de la ciudad”.

Esta forma certera de propiciar el cine de una forma comercial, y con visos de lo que fue al principio cuando se categorizó como espectáculo de feria, suma a los ejemplos más especiales -sin pensarlo- de acercar a la gente común y corriente al cine, y como este espectáculo es informativo, educativo, y cohesionador, lográndolo de una forma barata y asertiva de su gran poder, tal cual como fue usado para el documental político y sus proyectos.

Cine educativo de la “unidad móvil audiovisual” y rural

En los años setentas desde el Instituto Colombiano Agropecuario adscrito al Ministerio de Agricultura, se instituyó una estrategia educativa desde el cine rural. Este proceso tiene una serie de referentes bibliográficos que en su sentido directo nos plantean ese interés y valor representativo que los medios de comunicación tenían para las campañas alfabetizadoras del Estado, y su uso práctico en el campo; proyectos que en la mayoría de los casos tenían el asocio con el Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas de la OEA -Organización de Estados Americanos-, incluyendo un cercano énfasis a la ca-



tegoría de género filmico de un cine asociado al mundo campesino, y con un festival realizado en 1960 en la ciudad de Berlín, hecho significativo que deja entrever como el tema era un asunto transversal en numerosos países del mundo.

Para revisar este tema, encontramos un documento que expone la puesta en práctica de “tres estrategias de presentación del cine rural mediante la unidad móvil audiovisual”, que sustentaba dos problemas: primero, la falta de comunicación efectiva con miras al desarrollo con poca trascendencia en el sector involucrado; segundo, los altos índices de alfabetismo que para ese momento estaban en un 40 %, soslayando las posibilidades de un acercamiento efectivo a estos transmisores educativos. El programa que se desarrollaba en ese momento contaba con ocho unidades móviles para los programas de impulso rural, paralelamente otras entidades aplicaban la estrategia lo que sumaba en el país 30 vehículos (RIOS, 1975, 2).

Los objetivos que se planteaba esta sección se estimaban en determinar la forma de presentación del cine educativo rural para transmitir conocimientos al comparar entre sí la “película educativa únicamente; la película educativa más la película recreativa; una charla junto a la película educativa y al final cine foro”; se hacía con grupos pequeños y numerosos determinados en aquellos homogéneos con conocimientos agropecuarios, y los heterogéneos venidos de otras actividades con directa relación a la tenencia de la tierra y el grado de escolaridad de sus habitantes.

El caso de estudio escogió la regional número 4 con sede en Medellín, y siete poblaciones del Departamento de Antioquia -Yarumal, Santa Rosas de Osos, Belmira, Entreríos, San pedro, Don Matías, y San José de la Montaña- en función de un proyecto integrador enfocado en la producción lechera. Utilizaron la película titulada ¿Sabe usted ordeñar?, en formato de 16 milímetros, a color, con sonido compuesto de narración y música, y con una duración de nueve minutos y medio (RIOS, 1975, 4).

Los temas planteados son en buena medida una serie de técnicas de ordeño con las reses, seguramente con elementos discursivos básicos teniendo en cuenta el sector al cual era dirigido, que en número según el texto, oscilo entre los 15 y 35 personas, utilizando en cada vereda una de las estrategias planteadas, y la aplicación de formularios para evaluar este método educativo; complementado “recreativamente” con un filme de dibujos animados y vaqueros, en blanco y negro, y con quince minutos de duración.

Una de las conclusiones a las que llega el autor, es que las diferentes formas de presentación y los aprendizajes obtenidos, son independientes del tipo de formación que tengan los espectadores, incluyendo el poder adquisitivo de terrenos para el trabajo agrícola. En este caso, la cinta usada puede ser valorada partiendo de los “modos de la imagen” que propone José M. Català Domènech en dos de sus acepciones, la que indica que la imagen tiene una función informativa que constata una presencia, y aquella que es comunicativa, donde la imagen establece una relación directa con el espectador o usuario (CATALÀ, 2008. 31-32); las dos con las proporciones llevadas al caso de estudio que nos ubica en un marco especial de reconocimiento institucional y estatal vinculante a un sector poblacional específico.

A propósito de la obra proyectada, no se enfatiza en una ficha técnica que nos indique si era una cinta nacional o hacía parte de un acervo institucional por fuera del gobierno, tan común en esos momentos cuando algunas embajadas ofrecían desde sus



oficinas culturales materiales filmicos para difusión educativa, turística, o por el contrario en aspectos de exhibición de reconocidos autores o directores de ficción.

Figura 4. Jeep del servicio móvil de cine del ICA.

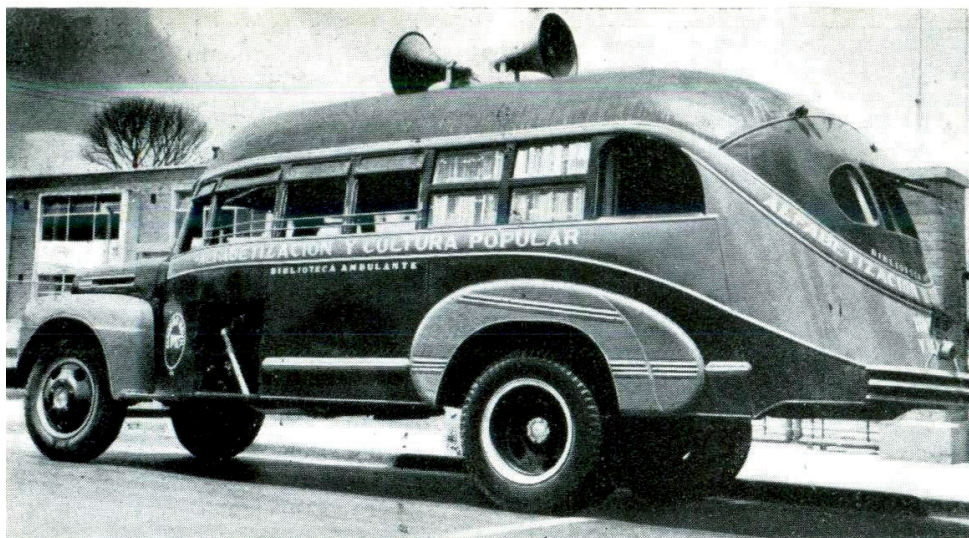


El equipo técnico para estas travesías estaba equipado por un jeep dotado de una planta generadora de energía, un proyector de diapositivas de 35 mm., un amplificador de sonido, un proyector de sonovisos de 35 mm., y un proyector de cine de 16 milímetros. Con estos elementos el gobierno colombiano profundizaba sobre un aspecto que ya tenía antecedentes desde los años treinta, así que su vínculo con el cine, la educación, y la alfabetización, estaba acorde las necesidades del momento.

Ejemplos cercanos a este caso tuvieron a partir la Unesco una promoción con cierto ahínco a mediados del siglo pasado, y con el *Film Centre de Londres* como auspiciador en tres clasificaciones elementales: Aparato de proyección móvil, camión de cine, y camión de radio. En ese sentido, el cine rural y educativo colombiano se sumaba a esos esfuerzos que en pequeños porcentajes habían servido como procesos ligados a la cultura popular y su entrada al proyecto de país que los gobernantes de turno desearon implementar en sus políticas.



Figura 5. Cine ambulante venezolano.



Así, los grupos móviles de cine y radio pensados globalmente y compilados por la Unesco en su texto guía, nos dejaban en sus conclusiones:

En cierto número los países de Sudamérica y del Medio y Extremo oriente, los servicios móviles cinematográficos, educativos y de información están sostenidos por firmas y organizaciones culturales extranjeras. En algunos países esos servicios procuran los únicos equipos móviles de cine que funcionan en toda la región. En todos los lugares en que se ha utilizado, el camión del servicio móvil cinematográfico ha evidenciado el valor del cine como auxiliar esencial para la educación fundamental y para la información de las masas. En el mundo entero se tiende a que los cines permanentes sustituyan a los cines móviles tan pronto como se disponga del material necesario para ello (UNESCO, 1949, 105).

Auxiliar esencial informativo para las masas, tal es el éxito de estos vehículos con diversos usos venidos desde Egipto, Gambia, Irán, Irak, Venezuela, por citar algunos. Con diversos textos que explican los manuales usados en Nueva Guinea y su departamento de educación; sobre el cuidado de las películas en las zonas tropicales; el caso del camión cinematográfico para 16 mm., empleado por el servicio de información de los Estados Unidos; los detalles de la construcción de un camión cinematográfico con manual y plano incluido; el plan para un servicio móvil rural; la fabricación de proyectores con fines educativos; unidades de cine móvil con destino a la educación visual en África; grupos móviles de educación colectiva; y el análisis de una película.

El informe de 1949 de la Unesco, junto con el colombiano de 1975, se sostienen con fundamentos esenciales de una onda fortalecida dirigida al uso del cine por fuera de los cánones clásicos de la exhibición cinematográfica. Por las referencias que podemos encontrar en su bibliografía, notamos que el móvil filmico era el paso directo para llegar a zonas insospechadas de nuestro mundo desde que el cine mismo se posicionó como

elemento discursivo y educativo, enfatizando que su efecto es el de auxiliar y complemento que potenciaba la escuela fundamental y universitaria.

Por último, el programa de cine rural educativo puesto en funcionamiento por el gobierno, sumó a un proceso básico de fortalecimiento agrario, su medición es preponderante por las posibilidades y herramientas que le facilitó a un porcentaje de la población nacional inmersa en los censos de atraso pedagógico, y que en función de la propuesta aunó a su experticia del mundo agrario, con aquellos que el cine mismo fue descubriendo con el siempre inquebrantable experimento creativo de sus artistas.

Finalmente

¡Esta noche, gran función de cine, en la escuela de varones, a las siete y media! ¡Ojalá vaya todo el mundo, porque no cuesta nada!

Daniel Samper Ortega

Revista Senderos: “Por tierras de Boyacá” - octubre de 1934.

Cuatro conclusiones entrevemos de este texto:

- Primero, que las crónicas de prensa del siglo pasado vieron en el cine un medio especial de cuidado que podía tener claros visos educativos en el andamio social de quienes se acercaban a este espectáculo, con relaciones directas con la historia y la literatura.
- Segundo, la vinculación del cinematógrafo como proyecto educativo a las políticas del Estado, se sustentaron en el concepto de cultura popular, y fueron irregulares en su puesta en marcha.
- Tercero, las posibilidades de una empresa privada que mezcló el uso comercial del cine con su acción didáctica, particularidad con representación directa en ese primer encuentro con el cine.
- Cuarto, el cine móvil rural buscó en su engranaje estatal involucrar el cine con el campesinado colombiano, acción que tenía antecedentes en el país, y que una organización internacional había valorado como un paso más de vinculación pedagógica para poblaciones vulnerables.

El cine, auxiliar pedagógico en Colombia en estas cuatro representaciones, se atesora en la actualidad como parte esencial de nuestro patrimonio audiovisual y su uso en función de algunas prácticas políticas que quisieron instaurarse, relación a veces no tan diciente entre lo público y lo privado, pero en entornos de convergencia únicos.

Referencia

BRAVO, M. H. **Políticas Culturales en Colombia, Una Aproximación Histórica al Proyecto Cultural Liberal 1930-1946.** Trabajo de Año Sabático, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, 1997.



- BURCH, N. **El tragaluz del infinito**, Catedra Signo e Imagen., Madrid, 1987.
- CATALÀ, J.M. **La forma de lo real**. Editorial UOC. Barcelona, 2008.
- CELIS U., C. **La Ideología Liberal en el siglo XX, ¿Realmente Diferente?**, en La Mentalidad del Colombiano Cultura y Sociedad en el Siglo XX, Ediciones Alborada, Editorial nueva América, Bogotá, 1992.
- COBO B. J. G., ARBELÁEZ, R. (Eds.), **La crítica de Cine, una historia en textos**. Proimagenes Colombia, Universidad Nacional, 2011.
- CUCHE, D. **Las Culturas Populares, en la Noción de Cultura en las Ciencias Sociales**. Ediciones Nueva Visión., Buenos Aires, 1999.
- GUBERN, R. **Historia del Cine**. Anagrama. Barcelona, 2016.
- LÓPEZ DE MESA, L. **Introducción a la Historia de la Cultura en Colombia**. Bogotá, 1930.
- LÓPEZ P. A. **La política Oficial: Mensajes, Cartas, y Discursos del presidente López, 1935-1939, V. 1**, Imprenta Nacional, Bogotá.
- MARTÍNEZ P. H. **Historia del Cine Colombiano**. Librería y editorial América Latina, Bogotá, Colombia, 1978.
- MARTÍN-BARBERO, J. **De los Medios a las Mediaciones**, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 2003.
- MOLINA, G. **Capítulo XX, La Transición, Las Ideas Liberales en Colombia 1849-1959**. Universidad Libre, Cátedra Gerardo Molina. Bogotá, 2007.
- RIOS, W. **Efectividad de tres estrategias de presentación del cien educativo rural**, Instituto Colombiano Agropecuario -programa de comunicación de masas- Boletín de Investigación N° 11, diciembre 1974.
- SAMPER, D., **Senderos, Sobre los propósitos del Ministerio de Educación**, Editorial Minerva, Bogotá Vol. II, agosto y septiembre de 1934, Nos. 7 y 8.
- SILVA, R. **República Liberal y Cultura Popular en Colombia. República Liberal, Intelectuales y Cultura Popular**. Editorial La Carreta. Medellín, 2005.
- _____, Reforma Cultural, Iglesia Católica y Estado durante la República Liberal, en SIERRA, R. (editor). **República Liberal: Sociedad y Cultura**, Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C. 2009
- UNESCO. **Los grupos móviles de cine y radio en la educación fundamental**, París, 1949.
- ZALAMEA, J. **La Cultura Conservadora y la Cultura del Liberalismo, en Literatura, Política y Arte**, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978

Recebido em 05 de abril de 2018.

Aceito em 15 de maio de 2018.

