



Secuencia

ISSN: 2395-8464

ISSN: 0186-0348

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

Bolaños Florido, Leidy Paola

**La censura de *Garras de oro* y la propagación de la
antiamericanización en los años veinte: un asunto internacional***

Secuencia, núm. 106, e1695, 2020, Enero-Abril
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

DOI: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i106.1695>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319170312003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org


UDEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La censura de *Garras de oro* y la propagación de la antiamericanización en los años veinte: un asunto internacional*

The censorship of *Garras de oro*
and the spread of antiamericanization
in the 1920s: an international issue

Leidy Paola Bolaños Florido**

 <https://orcid.org/0000-0002-5273-5573>

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

lp.bolanos147@uniandes.edu.co

Resumen: Este artículo muestra el entramado diplomático y político que se dio entre Colombia y Estados Unidos por la exhibición de la película *Garras de oro*. La metodología se basa en el análisis de revistas de cine internacionales, periódicos locales y registros consulares inéditos de Estados Unidos. Mediante la descripción de los debates entre el gobierno de Colombia, la prensa local y el Departamento de Estado estadounidense que suscitaron la censura de la

* Este artículo constituye un resultado de investigación del doctorado en Historia de la Universidad de los Andes (Colombia). Contó con el financiamiento del Centro de Estudios Estadunidenses del Instituto de Estudios Políticos de la Universidad Nacional de Colombia y COLCIENCIAS en el año 2016.

** Doctora en Historia.

CÓMO CITAR: Bolaños Florido, L. P. (2020). La censura de *Garras de oro* y la propagación de la antiamericanización en los años veinte: un asunto internacional. *Secuencia* (106), e1695. DOI: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i106.1695>



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

película silente colombo-italiana *Garras de oro* (1927, Cali Films), cuya trama recordaba el episodio doloroso de la separación de Panamá de Colombia y su posesión por parte de los “yanquis” en 1903. Se establece que la inmersión de Colombia en el cine es un hecho internacional que se enmarca en las acciones que Estados Unidos emprendió para hacer frente a los efectos de la llamada “antiamericanización” en América Latina y que traza el inicio de las relaciones bilaterales entre Colombia y Estados Unidos, en materia cultural.

Palabras clave: *Garras de oro*; antiamericanización; industria cinematográfica; diplomacia cultural; relaciones bilaterales Estados Unidos-Colombia.

Abstract: The article shows the diplomatic and political exchange that took place between Colombia and the United States as a result of the screening of the film *Garras de oro*. The methodology is based on the analysis of international film magazines, local newspapers and unpublished US consular records. A description is provided of the debates between the government of Colombia, the local press and the US State Department, which led to the censorship of the silent Colombian film *Garras de oro* (1927, Cali Films), whose plot recalled the painful episode of the separation of Panama from Colombia and its possession by the “Yankees” in 1903. The article establishes the fact that Colombia’s immersion in the cinema was an international event that was part of the actions the United States undertook to cope with the effects of the Anti-Americanization in Latin America, and traces the beginnings of bilateral relations between Colombia and the United States as regards cultural matters.

Key words: *Garras de oro*; antiamericanization; film industry; cultural diplomacy; United States-Colombia bilateral relations.

Recibido: 5 de diciembre de 2018 Aceptado: 21 de febrero de 2019

Publicado: 24 de octubre de 2019

INTRODUCCIÓN

En los años veinte, la industria fílmica estadounidense, con la colaboración del Departamento de Estado, competía con los europeos para obtener una posición ventajosa en el mercado de distribución y exhibición colombiano, al tiempo que intentaba contrarrestar las actitudes críticas en contra de Estados Unidos que dejaron las intervenciones militares de ese país en Latinoamérica a comienzos del siglo xx.¹ Para esos años, en Colombia, por ejemplo, aún estaba presente, en la opinión local, el recuerdo doloroso de la separación de Panamá en 1903 y la intervención estadounidense,² así como la sensación de que los “yanquis” —término peyorativo de uso generalizado en la época— tenían un sentimiento de menosprecio y una actitud de explotación hacia los colombianos, que se intensificaba en las zona petrolera de la Tropical Oil Company, en Barrancabermeja, y en los enclaves de la United Fruit Company, como lo era la zona bananera del Magdalena.

Ante este panorama, autoridades diplomáticas de Estados Unidos se concentraron en reorientar las apreciaciones favorables de los colombianos

¹ Como se sabe, el cine fue un objeto cultural indispensable que los estadounidenses explotaron para favorecer sus intereses comerciales en el exterior y alcanzar objetivos diplomáticos relacionados con fortalecer la idea del *Panamericanismo*. Como lo señala Ricardo Salvatore (2005), el cine intensificó el contacto cultural entre latinoamericanos y estadounidenses y fue un camino, junto con la prensa y, posteriormente, la radio, mediante el cual los últimos intentaron transformar las relaciones interamericanas, al emplear estos medios para contrarrestar “sobre todo la desconfianza y animosidad preexistente contra ‘los yanquis’ relacionadas, indudablemente, con las recientes intervenciones de Estados Unidos, en América Central y el Caribe” (pp. 275, 292). El esfuerzo de Estados Unidos por fortalecer la imagen cultural estadounidense ante el mundo y contrarrestar la influencia comercial e ideológica de las potencias europeas en Latinoamérica continuó a lo largo del siglo xx. En tiempos de la política de la buena vecindad de Franklin Delano Roosevelt fue creada la Office of Inter-American Affairs (OIAA), como parte de la diplomacia cultural estadounidense que se preocupó por contrarrestar el programa de propaganda de las potencias del eje a partir de estrategias culturales y de inversión económica que favorecieron una imagen positiva de Estados Unidos a través de programas de formación académica de medios de comunicación masivos como la prensa, la radio y el cine. Al respecto, véase Cramer y Prutsch (2006).

² Panamá se unió a Colombia en 1822. Este departamento contaba con un ferrocarril desde 1857 y se localizaba en una zona estratégica por conectar el Atlántico y el Pacífico. Ante la negativa del Congreso colombiano de que los estadounidenses construyeran el canal de Panamá (cuya licencia de construcción en 1879 había sido fallidamente otorgada a los franceses) y el marcado centralismo del gobierno conservador de Colombia, Panamá declaró su independencia con el apoyo del gobierno estadounidense de Theodore Roosevelt, el 3 de noviembre de 1903 (Melo, 2018, pp. 172-173).

de Europa hacia Estados Unidos y disminuir no solamente las preferencias que mostraban las dos principales empresas exhibidoras de cine locales por las películas silentes italianas y francesas, sino también la fuerte admiración que mostraba la prensa local por Europa y su percepción negativa frente a las expresiones culturales estadounidenses.

Este artículo plantea que la creciente presencia cultural de Estados Unidos en Colombia en la década de 1920 y las relaciones políticas y diplomáticas entre agentes estadounidenses y colombianos pueden rastrearse en el campo de la vida cultural, en cuanto desde allí se fomentaron sentimientos antiamericanos y, en general, diversas actitudes y emociones hostiles frente a “lo estadounidense” que circularon a través de medios impresos y visuales como la prensa, los magazines de cine, las caricaturas y las proyecciones cinematográficas.

Aquí se plantea que la antiamericanización no expresa un sentimiento espontáneo, sino más bien un juicio moral de valor sobre situaciones históricas de menosprecio, injusticia y falta de reconocimiento sobre el propio valer nacional que perviven en el recuerdo nacional o que tienen lugar en ámbitos de la vida diaria.

Por lo que en esa indignación y rechazo frente a aquello proveniente de Estados Unidos —su vida material y tecnológica, su fuerza militar y física, y sus valores patrióticos—, se halla una idea moral y socialmente aprendida o transmitida. En tal sentido, los sentimientos que se desarrollan en grupos e individuos van ligados a experiencias propias, pero también a la estructura social en la que los grupos sociales habitan y, a su vez, a las maneras de sentir y a los valores morales dominantes o hereditarios de dicha sociedad (Calhoun y Solomon, 1989, pp. 38 y 45; Scheler, 1988, p. 42).

Este escrito, entonces, se detiene a mostrar cómo agentes diplomáticos estadounidenses al servicio del Departamento de Estado y de Comercio de Estados Unidos debieron tener en cuenta el contexto político colombiano —permeado por ese sentir antiamericano— y buscar estrategias para que los colombianos tuvieran una idea favorable de la cultura proveniente de Estados Unidos. Todo ello en favor de la consolidación de las relaciones amistosas que este país venía adelantando con el gobierno colombiano y de consolidar su hegemonía comercial en el mercado fílmico colombiano.³

³ Como lo muestra la correspondencia consular, los diplomáticos y agentes fílmicos estadounidenses no dejaron de preocuparse por las impresiones relacionadas con Estados Unidos

Por consiguiente, este artículo muestra, en primer lugar, que aunque Estados Unidos y Europa eran dos industrias fílmicas en ascenso, y la europea tuvo una gran ventaja comercial en Colombia desde los inicios de la actividad cinematográfica hasta finales de la década de 1910, la estadounidense fue la que finalmente se impuso y logró un paso adelante en esa empresa mayor al “americanizar” el mundo a través del cine. En segundo lugar, expone cómo en el marco de la competencia de Estados Unidos con los modelos culturales europeos que habían predominado hasta entonces en Colombia y América Latina, y del ascenso comercial del cine hollywoodense al país, los cónsules estadounidenses se preocuparon por avanzar en la empresa nacional de americanización cultural, por lo que debían disminuir las valoraciones negativas de algunos sectores de la sociedad colombiana que asociaban lo estadounidense con el egoísmo, la injusticia, la banalidad, y la fuerza física y material, a diferencia de la elegancia, la belleza e intelectualidad de lo europeo. Esa tensión entre los dos modelos culturales se expresó en el encuentro cotidiano entre americanos y colombianos, y en ámbitos culturales como el boxeo, que en la época no era ajeno al cine.

En tercer lugar, y a manera de antecedente histórico del surgimiento del sentir antiamericano, se muestran algunas discusiones que evidencian que en los años posteriores a 1903 –fecha en que ocurrió la separación de Panamá de territorio colombiano y su dominio estadounidense–, la imagen imperialista de Estados Unidos y “el robo oprobioso” de esta sección de la república de Colombia en manos del ambicioso Tío Sam fue la relectura predominante en los registros visuales e impresos que circularon en la época.

Finalmente, el escrito se concentra en la película colombo-italiana de más de cuatro carretes titulada *Garras de oro* o, en inglés, *The dawn of justice*, que fue producida en 1926 y circuló en 1928 en Colombia, y cuyo contenido “antiyanqui” pasó por mecanismos internacionales y locales de censura. En este apartado final se evidencia que los diplomáticos estadounidenses y políti-

que las películas –propias o extranjeras– dejaban en el público latinoamericano de quienes dependía en buena medida el éxito de sus ventas en el exterior. De ahí su necesidad de familiarizarse con los aspectos sensibles al público. *Attack on American Moving Picture Films*, informe de HLW de la Legación americana en Bogotá al Departamento de Estado, 14 de julio de 1924, en National Archives, College Park-Estados Unidos (en adelante NACP), RG 84, Colombia Diplomatic Post, vol. 255, 1924. Informe *Regulaciones existentes en Colombia para censura de películas* por Alfred Theo, cónsul estadounidense de Barranquilla para J. S. Woodhouse, 18 de noviembre de 1925, en NACP, RG 84, en Barranquilla, Colombia Consular Post, vol. 180.

cos colombianos censuraron esta película con el fin principal de frenar la propagación de emociones hostiles y visiones distorsionadas acerca de Estados Unidos que intensificaran el sentimiento antiimperialista que habían dejado en la opinión pública local los hechos sociales e históricos relacionados con la separación de Panamá y con la presencia de las multinacionales bananeras y petroleras en Colombia. Asimismo, con el objetivo de frenar la propagación de expresiones hostiles frente a Estados Unidos que desvalorizaran los logros comerciales alcanzados por los productores cinematográficos estadounidenses durante la década de 1920.

En tal sentido, la censura cinematográfica no sólo puede entenderse como un medio de regulación circunscrita a reglas morales dominantes en una sociedad particular, sino también como un instrumento de cooperación bilateral y de dominio comercial. Como lo ha mostrado Fernando Purcell (2010) en el caso chileno, y Seth Fein (1996), en el mexicano, la censura filmica fue una herramienta diplomática que emplearon el gobierno y empresarios filmicos estadounidenses para alcanzar una posición favorable en los mercados filmicos foráneos y evitar la circulación de películas que hirieran las sensibilidades de los latinoamericanos, uno de sus principales clientes en el extranjero.

Aunque ese entendimiento de la censura puede evidenciarse desde varios aspectos de la producción, la circulación y el consumo de bienes filmicos internacionales, aquí sólo nos referiremos al estudio de caso de la cinta *Garras de oro*; en cuanto a que causó gran preocupación entre funcionarios del gobierno estadounidense, al representar un robo de los documentos que contenían “la verdad” sobre la pérdida de Panamá por parte de Colombia, con el apoyo del presidente Theodore Roosevelt. Ciertamente, hasta donde sabemos, *Garras de oro* fue la única película colombiana de la era silente que desató un intenso debate entre ambos países, traspasando así las fronteras nacionales, de ahí la particularidad de la película entre otras del periodo. Además, habría que recordar que desde los años diez y veinte, época del cine silente, en Colombia no hubo una industria filmica nacional lo suficientemente fuerte para hacer contrapeso a la importación de películas europeas y estadounidenses.⁴

⁴ Sobre el cine silente colombiano, tema ampliamente estudiado, véanse, por ejemplo, Nieto y Rojas (1992), Salcedo (1981) y Concha (2014). Entre 1920 y 1930 sólo hubo nueve películas silentes sin mayor resonancia a nivel internacional; sus argumentos son adaptaciones de las novelas de autores colombianos como Jorge Isaac y Vargas Vila, y son una apuesta estética de acercarse a la producción filmica europea de la época.

Considerando que, en la última década, *Garras de oro* ha sido analizada por estudiosos del cine, que la han abordado especialmente como una fuente primaria y en términos visuales y narrativos con la intención de rescatar la historia del cine silente nacional (Cuadros y Aya, 2013; Galindo, 2003; Ospina, 2015; Suárez y Arbeláez, 2010 y 2009), aquí no nos detendremos en el análisis de imágenes y el discurso —lo que se sale además de nuestra experticia y ha desarrollado cuidadosamente los estudios anteriormente citados—. Por medio de una serie de intercambios diplomáticos inéditos,⁵ más bien se busca dar cuenta de los debates que se desarrollaban entre colombianos y estadounidenses en torno a la circulación y la censura de esta cinta, con el fin de mostrar cómo en la época se disputaron sentimientos y actitudes acerca de “lo norteamericano”.

LA AMERICANIZACIÓN FÍLMICA: UNA PREOCUPACIÓN DIPLOMÁTICA

Las películas estadounidenses, a diferencia de las europeas, cuyos contenidos destacaban rasgos culturales y nacionales particulares, se intentaron vender al exterior desde la lógica de la “universalidad”. Así, en 1927, Herbert Hoover, secretario de Comercio y dos años más tarde presidente de Estados Unidos, proclamó que las películas estadounidenses “hablaban un lenguaje universal” (Serna, 2014a p. 126), lo que sintonizaba con el optimismo de representantes de la industria fílmica hollywoodense como Will H. Hays, presidente de la Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA),⁶ al señalar la efectividad de su industria fílmica para difundir “los valores de la democracia, libertad personal, movilidad social y apertura que representan la más grande unidad de razas, gente y cultura” (Maltby, 2004, p. 5). Para Hays, el baluarte de una cultura sincrética estadounidense, cimentada en una variedad de tradiciones y continuamente abierta al resto del mundo, habilitaba a Estados

⁵ Aunque el historiador Jorge Orlando Melo mencionó, en 1982, la existencia de *Garras de oro* en los Archivos Nacionales de Washington, los cuales, hasta el presente, han sido poco explorados, por lo menos para los años veinte.

⁶ La MPPDA aglutinó las grandes compañías cinematográficas bajo la presidencia de Will H. Hays y desde 1922 trabajó estrechamente con el Departamento de Estado para competir con el mercado fílmico europeo y negociar directamente con los gobiernos de distintas partes del mundo (Purcell, 2009, p. 55).

Unidos “a emplear para sí misma la creación y el desarrollo de las imágenes en movimiento” (Maltby, 2004, p. 5).

No obstante, en los años veinte había observadores interesados en el cine que pensaban que ese discurso de “universalidad” que empleaban los empresarios estadounidenses para vender sus productos en Latinoamérica y otros continentes no resultaba un calificativo muy exacto, y apenas era justo. Así, a principios de 1922, el propio *New York Times*, en una columna titulada “¿El cine universal?”, recordaba a sus lectores que “las películas que la mayoría de la gente de un país entiende y que le gustan no son, por regla general, las películas que se ajustan al entendimiento y gusto de la mayoría de la gente en otro país”.⁷ Posiblemente, consciente de esas diferencias culturales y del gusto filmico entre varias audiencias extranjeras, ya en 1922, George E. Kann, director de ventas para la Goldwyn Picture Corporation, expresaba:

Separados de las influencias de la cultura europea por 3.000 millas, nosotros hemos desarrollado ciertos modos de pensamiento bien definidos, un código diferente de ética, y un punto de vista de la vida, que es distintivamente americano, no europeo [...]. Italia sigue de cerca las líneas de los franceses, pero parece ser más insistente en la nota trágica culminando en un final triste –justamente lo opuesto de la demanda del público americano–. España y Portugal tienen las predilecciones latinas por las películas, pero ellos difieren de los italianos, e incluso de los franceses, en virtud de una más extravagante apreciación del goce de la vida, entonces la nota trágica no es exactamente esencial. También, los países latinos, y particularmente Italia, son aficionados a las películas espectaculares, difiriendo en esto en conjunto de los escandinavos, quienes prefieren la puesta de emociones primitivas en contra de simples fondos.⁸

Las preocupaciones de los críticos extranjeros y de los productores extranjeros de cine por el ascenso del cine estadounidense desde finales de 1910, así como por el gradual desplazamiento del cine europeo –en Colombia y en el mundo–, despertaron varios comentarios, como aquellos que sostenían que el mundo se estaba “americanizando”. Respecto a la “americanización”,

⁷ “The Cinema Universal?”, *New York Times*, 18 de junio de 1922, p. 75. Base de datos de Margaret Herrick Library (en adelante MHL). La traducción del inglés al español de los artículos de prensa estadounidense y los informes y correspondencias consulares que se citarán a lo largo del artículo fue realizada por la autora.

⁸ “The Cinema Universal?”, *New York Times*, 18 de junio de 1922, p. 75. Base de datos de MHL.

en 1928 el actor y columnista estadounidense Edwin Schallert sostenía que el poder de atracción de las cintas de Estados Unidos en audiencias extranjeras se ubicaba en una doble dirección: por un lado, la representación de sí mismos y el deseo de producir en públicos extranjeros la imitación de sus estilos y hábitos; por el otro, por representar lo foráneo y extraño, con lo que complacen los gustos de todo el mundo. En sus palabras: “se afirma que el mundo está siendo americanizado a través de las películas, y que distintos países están perdiendo sus características nacionales. Costumbres, ideales y modales han sido cambiados por virtud de aquello que se ejemplifica en la pantalla.”⁹

Así, en los discursos del Departamento de Estado y de los representantes de la industria fílmica y la prensa estadounidense, aparece por primera vez la palabra “americanización” como una actividad cultural de exportación que viajaba junto con las películas, estrellas y mercancías fílmicas de ese país. En este punto hay que anotar que la industria fílmica de Estados Unidos, a diferencia de la europea, fue la única capaz de implantar estrategias internacionales para “americanizar” el mundo, integrar expresiones culturales foráneas y atraer un público cada vez más amplio y diverso para el consumo de sus productos fílmicos estandarizados (Maltby y Vasey, 1999).

Sin embargo, es necesario considerar que la “americanización fílmica” que asaltó al mundo a partir de la posición ventajosa que alcanzó la industria cinematográfica estadounidense sobre la europea durante la primera guerra mundial y, en el caso colombiano, a principios de 1920, no es el resultado de un acto espontáneo o propiamente creativo de Estados Unidos, sino más bien el producto del constante empeño de este país por contar con una disponibilidad de recursos económicos, políticos y técnicos que ayudaron a cimentar su liderazgo fílmico. Igualmente, por su constante disposición a considerar las preferencias fílmicas de los espectadores y tomar el talento, los escenarios y la originalidad artística de otros países para consolidarlos y difundirlos por el mundo con la impronta cultural de Estados Unidos. En otras palabras, el éxito de la industria cinematográfica estadounidense y el proceso de americanización que trajo aparejado se comprenden por sus contactos e interacciones con gentes y lugares diversos en el mundo.¹⁰

⁹ “Is Foreign Field Less Complex?”, *Los Angeles Times*, 6 de mayo de 1928, p. C 11. Base de datos de MHL.

¹⁰ Sobre la intensa interacción de Estados Unidos con otras culturas del mundo en la formación de su propia cultura moderna a finales del siglo XIX y comienzos del XX, véase, por ejemplo: Lynes (1987) y Monsiváis (2008).

Hollywood también ofreció el conocimiento de escenarios distintos al estadounidense; en otras palabras, se apropió de paisajes y personajes extranjeros para vender sus películas al mundo. Por ejemplo, películas como *El ladrón de Bagdad* (1924) y *Ben Hur* (1925) –vistas en Colombia a finales de los años veinte– atraían a las audiencias extranjeras a pesar de recrearse en escenarios lejanos a Estados Unidos. Los estadounidenses imitaron y sobrepasaron los panoramas italianos “espectaculares”, en 1910, con películas como *Los últimos días de Pompeya* (1913) y *Cabiria* (1914), así como las habilidades técnicas y artísticas para hacer uso de las multitudes.

Además, Estados Unidos no dudaba en ofrecer y pagar mejores salarios a actores y actrices de Europa y Latinoamérica para retornarlos a las pantallas de sus países de origen como estrellas de Hollywood. Tal fue el caso de las estrellas conocidas por los colombianos como la polaca Pola Negri, la danesa Greta Garbo, el cómico francés Max Linder, el inglés Charles Chaplin y las mexicanas Dolores del Río y Lupita Tovar. También fue el caso de directores destacados como el francés Louis Gasnier, pionero del cine de episodios estadounidense, cuya alta dosis de acción y aventura fascinaban a los públicos colombianos, y del alemán Ernst Lubitsch, director de dramas silentes y de las primeras comedias musicales en los años treinta, entre muchos otros.

Para el caso de Colombia, el ingreso de las películas estadounidenses al país dependió, por una parte, de la colaboración de los cónsules estadounidenses quienes a nivel mundial se encargaban de fungir como intermediarios entre los productores y distribuidores fílmicos hollywoodenses, y, por otra, de las dos empresas de exhibición y distribución cinematográfica en Colombia. Una era la de la familia italiana Di Doménico¹¹ y la otra era la empresa colombiana de Belisario Díaz, conocida como el Kine Universal. Ambas firmas tuvieron fuertes preferencias por la compra de material fílmico europeo hasta finales de la década de 1910.¹² Ante la crisis comercial de la industria fílmica

¹¹ No me detendré a contar detalles biográficos sobre los empresarios Di Doménico y Belisario Díaz, dado que existen varias crónicas y trabajos interesantes sobre sus vidas y su contribución al cine espectáculo en Colombia; por ejemplo véase Nieto y Rojas (1992) y Concha (2014). Por ejemplo, los trabajos mencionados describen el esfuerzo de Vicente Di Doménico en los años veinte, quien, además, fue productor de cine con las cintas *Aura* y *las violetas* y *Como los muertos*, y los hermanos Acevedo, quienes se dedicaron a hacer noticieros nacionales y filmes educativos, promoviendo así, en los años treinta, el cine documental nacional.

¹² *Report: Market for Motion Picture Films*, 7 de agosto de 1917, en NACP, RG 84, en Barranquilla, Colombia Consular Post, vol. 129.

europea después de la primera guerra mundial¹³ y el creciente gusto del público colombiano por las películas estadounidenses, los agentes de estas dos firmas emprendieron viajes a Estados Unidos, desde 1920, para hacer negocios directamente con las casas cinematográficas hollywoodenses.¹⁴

En 1922, el cónsul de Santa Marta señalaba que en Colombia “todas las películas usadas son americanas, francesas e italianas y su importancia relativa lo sigue el orden de la lista”.¹⁵ Y un informe consular de Cartagena de 1925, con base en cifras recogidas por el administrador de Aduanas en Colombia, informaba que en los cines “se exhiben ambas: americanas y europeas, siendo las películas americanas las que predominan y aparecen como las más populares”.¹⁶

En 1928, la firma Cine Colombia compró las salas que pertenecían al circuito de exhibición de Díaz y Di Doménico para abastecerlas sobre todo de proyecciones hollywoodenses.¹⁷ De hecho, en los primeros años de 1930, los reportes consulares informan que las importaciones de películas y equipos filmicos a Colombia provienen principalmente de Estados Unidos y un por-

¹³ Son varias las razones que explican la conquista comercial de esta industria sobre la europea, tales como la primera guerra mundial, la formación de un monopolio industrial cinematográfico estadounidense en cabeza de Will H. Hays, y el interés de sus empresarios y agentes consulares por comprender las necesidades comerciales y preferencias filmicas de los públicos a nivel mundial —como se señaló arriba—. Véase Purcell (2009); Serna (2014b); Thompson (1985); Maltby (2004).

¹⁴ *Exhibitor Herald*, abril-junio de 1920, p. 60; *Cine Mundial*, agosto de 1921, p. 572; *The Moving Picture World*, 19 de enero de 1924, p. 194; *Cine Mundial*, agosto de 1923, p. 498. Si bien en los años veinte ambas firmas no dejaron de comprar filmes europeos, particularmente italianos y franceses, a principios de 1920 estos empresarios locales adquirieron un lote significativo de películas y seriales de la casa Universal, Pathe Exchange, Paramount, MGM, Warner Bros y United Artists, que tuvieron mucha acogida entre el público. Asimismo, ellos contribuyeron a la labor de difusión de la publicidad cinematográfica estadounidense en Colombia. Véase, por ejemplo, la revista *Películas* del año 1920.

¹⁵ Carta del cónsul de Santa Marta a Zelnick Corporation, 28 de marzo de 1922, en NACP, RG 84, en Santa Marta, Colombia Consular Post, vol. 28.

¹⁶ Carta del cónsul de Cartagena a The Exim Trading Company, 28 de julio de 1925, en NACP, RG 84, en Cartagena, Colombia Consular Post, vol. 188.

¹⁷ “Habla el gerente de Cine Colombia”, *El Tiempo*, 1 de febrero de 1928, p. 9; “Página Cinematográfica”, *El Tiempo*, 5 de febrero de 1929, p. 12; Carta de Laverne Baldwin, cónsul de Santa Marta, a Export Department of Kodak Electric, 10 de marzo de 1931, en NACP, RG 84, Santa Marta, Colombia Consular Post, vol. 52.

centaje reducido de Francia y Alemania,¹⁸ por lo que, por primera vez, el cine italiano quedó prácticamente fuera del circuito de la exhibición en Colombia.

La preeminencia del cine estadounidense en las pantallas de Colombia y su gran aceptación por el público era un hecho en 1928,¹⁹ justo al final del periodo del cine silente y fecha en que se censuró la película *Garras de oro*, que se abordará más adelante.

Con todo, el proceso de “americanización” fílmica en Colombia distó de ser lineal y homogéneo. Como se verá en las siguientes páginas, la llegada del cine hollywoodense y el intercambio comercial y cultural entre Colombia y Estados Unidos debió cimentarse en un ambiente de hostilidad frente a Estados Unidos y en medio de las resistencias innegables que demostró una parte de la sociedad colombiana, especialmente la prensa y la opinión pública, frente a la cultura y la política estadounidenses, sobre todo a partir de la separación de Panamá de Colombia y su dominio estadounidense en 1903.

Asimismo, su ingreso se dio en medio de la fuerte crítica de reporteros y periodistas al gobierno de Colombia por su actitud de obediencia hacia el de Estados Unidos. Todo esto resulta interesante en cuanto traza un momento fundamental de la historia de Colombia: su reorientación política y cultural hacia Estados Unidos en materia cultural, después de haber mantenido durante el siglo XIX como focos centrales a Inglaterra y Francia, y, en menor medida, a Italia y España (Bedoya, 2016).

LA PROPAGACIÓN DE SENTIMIENTOS ANTIAMERICANOS

En junio de 1927, C. S. Smith, funcionario estadounidense de la Tropical Oil Company en Colombia, envió desde Bogotá una carta al Departamento de Estado con copias de los números del mes de abril y junio de la revista *Cine Mundial*, donde señalaba que estos números incluían artículos que reflejaban

¹⁸ Carta de Laverne Baldwin, cónsul de Santa Marta, a Export Department of Kodak Electric, 10 de marzo de 1931, en NACP, RG 84, Santa Marta, Colombia Consular Post, vol. 52.

¹⁹ Así, una encuesta realizada por la Página Cinematográfica del periódico *El Tiempo* indicaba que de las diez mejores películas del año 1928 —todas estadounidenses—, tres fueron producidas por Paramount, dos por MGM, una por Warner Bros, y tres distribuidas por Artistas Unidos. Dentro de estas figuraban títulos como *Beau geste*, *Resurrección*, *Ben-Hur*, *La quimera de oro* y *El ladrón de bagdad*. “Página Cinematográfica”, *El Tiempo*, 5 de febrero de 1929, p. 12.

el “vicioso espíritu antiamericano que domina a un número de extranjeros”.²⁰ Smith se refería al artículo de Miguel de Zarraga sobre la película *Spread eagle* (1927), en español *El águila despliega sus alas*. El crítico traducía la trama “antiamericana” de la película al español en *Cine Mundial*. La cinta trata de un hombre poderoso de Wall Street, Martin Henderson, quien tiene minas y pozos en México que el gobierno mexicano intenta confiscar. Dado que sólo la intervención de Estados Unidos puede impedir tal embargo, Henderson entrega dinero a un general mexicano para simular una “revuelta” y, así, la intervención militar de Estados Unidos pueda justificarse.

Lo que enfada a Smith, funcionario estadounidense de la Oil Company en Colombia, es que el artículo de Zarraga, además, finalice diciendo que “Henderson no fue sólo una invención o un drama de ficción sino la más palpitante realidad”.²¹ El empresario expresó su preocupación al Departamento de Estado porque este tipo de críticas cinematográficas se expandían a Colombia y Latinoamérica, y consideraba que toda esta propaganda antiamericana de los hispanohablantes, que se camuflaba en los sucesos de Nicaragua –intervenida entre 1910 y 1933 por tropas estadounidenses– en realidad respondía al “mismo complejo de inferioridad” de los latinos “frente a las casas de cine de Estados Unidos, sus mujeres, hombres, niños, educación, comida”,²² por lo que, para él, Nicaragua era la típica justificación para incriminar a Estados Unidos.²³

En septiembre de 1927, el ministro estadounidense en Colombia le agradeció a Smith su interés por llamar la atención sobre los artículos “que tienden a crear una falsa impresión de nuestro país y nuestros ciudadanos a través de Latinoamérica”, y añadía que el asunto había sido referido a Will H.

²⁰ Carta de C. S. Smith al Departamento de Estado, en Bogotá, 25 de junio de 1927, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 276.

²¹ *Cine Mundial*, junio de 1927, p. 505.

²² Carta de C. S. Smith al Departamento de Estado, en Bogotá, 25 de junio de 1927, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 276.

²³ Cuando los estadounidenses intervinieron a gran escala militar a Nicaragua en los años 1927 y 1928, entre sectores de la opinión pública, la izquierda y la derecha nacionalista latinoamericana vino una oleada de comentarios antiimperialistas, ante la posibilidad de que el mismo destino cayera sobre el resto de la región. En estos años, surgió La Liga Antiimperialista de las Américas ubicada en México y poco tiempo después se realizó la VI Conferencia Interamericana en La Habana, en la que se reafirmaba la solidaridad para los países amenazados por el poderío militar de Estados Unidos y se trataron asuntos tales como el derecho de intervención en el conflicto de Nicaragua. Asimismo, “encontró amplia difusión el concepto de la violación de la joven Nicaragua por parte del astuto tío Sam” (Rinke, 2014, p. 157).

Hays, presidente de la MPPDA, “quien ha expresado un profundo interés en la cuestión”.²⁴ Es probable que Smith, al ser uno de los representantes de la petrolera Tropical Oil Company, establecida en Colombia en 1917, y además lector de *Cine Mundial*, se haya sentido representado de manera denigrante en la trama de *Spread eagle* y que en su comunicación directa con el gobierno de Estados Unidos quisiera cuidar la imagen del empresario estadounidense residente en Latinoamérica, con el ánimo de reducir el desprestigio de ese país, el cual podría cuestionar su autoridad en su propia compañía petrolera; aún más cuando los sentimientos antiestadunidenses no se limitaron a las opiniones de los críticos culturales de la época, sino que también se manifestaron entre los pobladores colombianos que residían en lugares donde había multinacionales.

Así, por ejemplo, el 15 de septiembre de 1921, un reporte anónimo fue enviado al Departamento de Estado, en donde se acusaba a Leroy S. Sawyer, cónsul estadounidense de Santa Marta, de descortesía por no izar la bandera estadounidense en el consulado el día de la fiesta nacional de Colombia, el 20 de julio. El cónsul declaró que esta acusación fue publicada en *La Lucha*, periódico obrero-socialista que aparecía regularmente, y este fue replicado, “sin ninguna precaución”, por *La Nación* —de Barranquilla— y el diario *El Espectador*;²⁵ sin embargo, afirmaba que aquello era “absolutamente falso pues la bandera fue desplegada todo el día en el Consulado”.²⁶ En su defensa, el cónsul puntualiza al secretario de Estado que el “ánimo político que ha sido fomentado algunos meses pasados debido a la propuesta de nacionalización del ferrocarril de Santa Marta y los esfuerzos hechos por la bananera norteamericana United Fruit Company que controla la mayoría de las acciones,

²⁴ Carta de C. S. Smith al Departamento de Estado, en Bogotá, 25 de junio de 1927, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 276.

²⁵ Nuñez (2004) señala que en las décadas de 1910 y 1920, sobre todo a raíz de la pérdida de Panamá, en la prensa se generó y difundió “un sentimiento de indignación contra los Estados Unidos y algunos sectores de las clases dominantes de Colombia”. Este sentimiento “antiimperialista” “fue compartido por toda la prensa obrera, e inclusive por la liberal” (p. 103).

²⁶ Carta de Leroy S. Sawyer, cónsul estadounidense de Santa Marta, al secretario de Estado, 6 de octubre de 1921, Bogotá Colombia, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 235.

para evitar que la medida se lleve a cabo,²⁷ pudieron haber tenido algún rol indirecto en producir esta riña”.²⁸

En 1922, Hoffman Phillips, ministro de Estados Unidos en Colombia le escribió a Antonio José Uribe, ministro de Relaciones Exteriores de Colombia, contándole que Scott, gerente de la petrolera estadounidense Tropical Oil Company (Troco) en Barrancabermeja, cuya casa estaba situada en el centro de esa ciudad, fue amonestado por la policía por hacer un baile al ritmo de la pianola con trabajadores de la compañía.²⁹ El estadounidense se defendió diciendo que su piano era el único en el lugar y que sólo había dos establecimientos de ron que no les gustaban a sus empleados y a sus esposas, por lo que preferían visitar su casa.³⁰ Ante este suceso el jefe de policía colombiano envió a Scott una carta en que le solicitaba que le hiciera saber a sus empleados que los bailes están sujetos a un impuesto que debe pagarse antes de celebrar tal divertimento, excepto cuando se tratara de reuniones compuestas por los miembros de la familia.³¹

²⁷ En 1909, el presidente de Colombia, Rafael Reyes, le había otorgado exenciones tributarias a la corporación productora y exportadora de banano United Fruit Company –que en 1899 comenzó sus operaciones en Colombia– por 20 años, como parte de un incentivo para atraer capital extranjero, por lo que la compañía se comprometió a construir una nueva línea por cada 1 000 hectáreas cultivadas con banano. A esta iniciativa del gobierno nacional se opuso la Asamblea del Magdalena, porque los impuestos que la compañía pagó por el contrato de arrendamiento del ferrocarril de Santa Marta no llegaron al gobierno local sino al nacional, lo que generó inconformidades por parte de las autoridades del Magdalena frente a la presencia de la compañía bananera. Esta incomodidad también era compartida por los empresarios locales que no podían ver despegar su negocio de exportación por el monopolio de dicha compañía, por los dueños de los almacenes, que no se beneficiaban del sistema de bonos –con los cuales los trabajadores compraban mercancías y alimentos más económicos a los almacenes de la United Fruit–, y por parte de los trabajadores que demandaban a la empresa contratos directos y estables. Esta demanda sería reconocida solamente después de “la masacre de las bananeras” y gracias a la intermediación del gobierno liberal en los años treinta (Bucheli, 2013).

²⁸ Carta de Leroy S. Sawyer, cónsul estadounidense de Santa Marta, al secretario de Estado, 6 de octubre de 1921, Bogotá, Colombia, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 235.

²⁹ Carta de Hoffman Phillips, ministro de Estados Unidos en Colombia, a Antonio José Uribe, ministro de Relaciones Exteriores de Colombia, 21 de marzo de 1922, Bogotá, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 242.

³⁰ Carta de R. F. Andrews, de la Tropical Oil Company, a Hoffman Phillips, Legación de Estados Unidos en Colombia, 1 de marzo de 1922, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 242.

³¹ Carta de Martiniano Valbuena, jefe de Policía de Barrancabermeja, a Scott, gerente de la Tropical Oil Company, 24 de febrero de 1922, Barrancabermeja, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 242.

El ministro de Estados Unidos en Colombia, Hoffman Phillips, en defensa de sus compatriotas, escribió al ministro de Relaciones Exteriores que tal recreación es necesaria para la salud y la moral de los trabajadores petroleros de la TROCO, por lo que no ve por qué deben pagar un impuesto y “obtener un permiso desde las autoridades de Policía para cada ocasión, cuando ellos deseen bailar en una casa privada”.³² No obstante, el jefe de policía, en su carta, reafirmaba que los estadounidenses debían pagar los impuestos y las multas, y que “este reclamo es aún más justo, cuanto a que los naturales del país se les impone tal obligación”.³³

Otros eventos que muestran los ánimos antiestadunidenses en la crítica local los evidencian las reacciones del público colombiano frente a las exhibiciones de boxeo que, junto con el cine, eran una novedad moderna que entusiasmaba al público colombiano e interesaba a los estadounidenses respecto a sus posibilidades de desarrollo comercial en el país; no obstante, habría que decir que en el periodo su profesionalización se hallaba en un estado precario a nivel nacional.³⁴

Tanto el pugilismo como el cine fueron en los años veinte entretenimientos (y un deporte incipiente) con gran influencia estadounidense, por lo que resultan interesantes las reacciones de los pobladores colombianos y de los propios estadounidenses que residían en Colombia frente al encuentro simbólico entre Latinoamérica y Estados Unidos a partir de este espectáculo. Así, por ejemplo, en una interesante carta de julio de 1921, Herbert S. Goold, interino de Asuntos Económicos en Colombia, con base en el “lenguaje prebélico de la prensa y las conversaciones de la gente”, le cuenta al secretario de Estado en Washington que en la pelea entre el estadounidense Jack Dempsey y el francés Georges Carpentier, el público colombiano percibió al francés como el “boxeador elegante”, el exponente de la cultura y “gentilidad latina”, en contra del “furioso demonio del Norte, representando el país, por excelen-

³² Carta de Hoffman Phillips, ministro de Estados Unidos en Colombia, a Antonio José Uribe, ministro de Relaciones Exteriores de Colombia, 21 de marzo de 1922, Bogotá, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 242.

³³ Carta de Martiniano Valbuena, jefe de Policía de Barrancabermeja, a Scott, gerente de la Tropical Oil Company, 24 de febrero de 1922, Barrancabermeja, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 242.

³⁴ *Cine Mundial*, marzo de 1922, pp. 167, 170.

cia, de la fuerza física y la brutalidad”.³⁵ Cuando las noticias de la aniquilación de Carpentier llegaron a la Oficina de Telégrafos, donde el anuncio fue hecho, “las multitudes estaban atónitas; inofensivos y débiles americanos que pasaron, o pararon a ver el tablón de anuncios, fueron observados como si ellos también fueran ‘súper’ hombres”, decía Goold.³⁶

Cine Mundial, al igual que la Oficina de Telégrafos, participaba en la circulación de noticias bilaterales en materia cultural en Colombia. En 1922, un corresponsal de esa revista reportó el triunfo de un estadounidense poco conocido, Ben Brewer, quien “puso a dormir por media hora, en el término de dos segundos, al mimado Carpentier colombiano Rafael Tanco Ponce de León, nuestro campeón nacional”.³⁷ Por su parte, el ministro de la Legación estadounidense en Bogotá, Hoffman Philip, también hizo saber al Departamento de Estado de esta inusual exhibición de boxeo que se celebró en Bogotá la noche del 29 de octubre de 1921, con una actitud que puede considerarse franca; destaca que: “la prominencia dada a este encuentro por la prensa de Bogotá, donde el boxeo es prácticamente una novedad, ha sido una ridiculez desde el punto de vista americano [...] aunque el señor Tanco tiene un muy buen físico y es miembro de una buena familia, su experiencia boxística es bastante limitada”.³⁸

Con cierto desdén, Philip añadía que la actitud victoriosa y la exaltación pública de los bogotanos, previa al encuentro del boxeador colombiano con el americano, sólo se debía a que hace pocos meses Tanco había salido victorioso de un encuentro con un novato belga. Como se apreciaba en su interesante descripción:

En la noche del combate, una gran multitud, representante de círculos sociales, políticos y de negocios de Bogotá, llenó el edificio del teatro arreglado para la ocasión... Una densa multitud de hombres y niños de las clases más pobres se congregaron afuera del edificio y la totalidad de la ciudad estaba con antici-

³⁵ Carta de Herbert S. Goold, interino de Asuntos Económicos, Legación americana en Bogotá, a secretario de Estado, 9 de julio de 1921, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 235.

³⁶ Carta de Herbert S. Goold, interino de Asuntos Económicos, Legación americana en Bogotá, a secretario de Estado, 9 de julio de 1921, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 235.

³⁷ *Cine Mundial*, marzo de 1922, p. 167.

³⁸ Carta de Hoffman Philip, ministro de Estados Unidos en Bogotá, al secretario de Estado, 2 de noviembre de 1921, Bogotá, Colombia, en NACP, RG 84, Consular Post, vol. 235.

pación y convencidos de la superioridad del campeón nacional. La historia de lo que realmente ocurrió es bastante corta. Cuando el señor Tanco apareció, fue frenéticamente aclamado por la multitud. Su soporte era su suprema confianza en la victoria y estuvo muy agradecido al recibir una corona de laureles, presentada a él por su antiguo antagonista belga. Entonces el señor Brewer apareció en escena y se le concedió una suave recepción, principalmente concedida por los americanos presentes [...] Tan solo habían transcurrido escasos 20 segundos del primer *round* cuando el señor Brewer envió lo que es conocido en la jerga boxística como un “gancho derecho” en la mandíbula del señor Tanco [...] Estuvo inconsciente por un periodo de quince minutos, tiempo durante el cual recibió los ministerios de un número de doctores presentes, entre ellos estaba el doctor Frederick A. Miller, representante de la Fundación Rockefeller.³⁹ La multitud que atestiguó la súbita caída de su campeón estaba intensamente afectada y desilusionada. Total silencio reinó durante un momento después de la catástrofe. El señor Brewer, junto a su manager, “Kid” Ross, salieron del edificio y al no encontrar su automóvil, entraron a un tranvía que estaba cerca. Él fue rodeado por una multitud amenazante de pilluelos y problemáticos, quienes, aparentemente, estaban bajo la impresión de que había ocurrido alguna práctica injusta. Piedras fueron lanzadas, y de no haber sido por la interferencia de la Policía, un grave incidente habría ocurrido... Creo que el resultado del combate ha tenido un efecto saludable en los habitantes de Bogotá, entre los cuales hay una tendencia innata hacia el autoengrandecimiento.⁴⁰

En este punto es interesante señalar que una de las primeras formas en que los colombianos, y en general el público mundial de la época, se acercaron al conocimiento del mundo exterior, no fue sólo a partir del telégrafo y las revistas de cine de habla hispana, como lo fue *Cine Mundial*, sino también a partir de los noticieros estadounidenses. Por ejemplo, aquellos de la Paramount; cuyas imágenes en los años veinte proyectaban sucesos internacionales como la primera guerra mundial, lo que también nos habla del flujo de

³⁹ Frederick A. Miller, representante de la Fundación a Rockefeller llegó a Colombia en junio de 1920 para liderar la campaña de salud contra la uncinariasis y la anemia tropical, junto a médicos colombianos y con el apoyo del gobierno de Marco Fidel Suárez (1918-1921). García y Quevedo (1998, p. 18).

⁴⁰ Carta de Hoffman Philip, ministro de Estados Unidos en Bogotá, al secretario de Estado, 2 de noviembre de 1921, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Consular Post, vol. 235.

noticias entre ambos países y de los modos visuales en que se fomentaba una imagen de Estados Unidos y del mundo en los colombianos.

Puede decirse, entonces, sobre la base de lo descrito anteriormente, que el Departamento de Estado y los cónsules estadounidenses residentes en Colombia, con fines comerciales bilaterales, tuvieron un fuerte interés en las imágenes de sí y de su país por parte de la opinión local que, algunas veces, de manera injustificada o poco reflexiva, mostraba fuertes ánimos y sentimientos antiamericanos ante la creciente presencia estadounidense. Asimismo, es interesante notar que esos ánimos no sólo tenían repercusiones en el mundo del trabajo y la política, sino también en la vida cultural, especialmente en los lugares donde había multinacionales estadounidenses.

LA RELECTURA IMPERIALISTA SOBRE LA “SEPARACIÓN DE PANAMÁ”

Sobre las interpretaciones que los caricaturistas colombianos hicieron sobre la “separación de Panamá” en las tres primeras décadas del siglo xx, Núñez (2004) destaca que en los años posteriores a 1903, las caricaturas desarrollan la versión de la venta de Panamá a Estados Unidos por parte de los gobernantes colombianos y la traición de la elite panameña, mientras que en los años diez y veinte, se desarrolla mucho más la versión que enfatiza en el papel desempeñado por el imperialismo estadounidense y en la mutilación de esta sección de la república de Colombia en manos del Tío Sam. Además, esta última lectura se usó para representar otros acontecimientos como la indemnización de Estados Unidos de 25 000 000 de dólares, la pérdida de soberanía nacional a causa de la presencia de las corporaciones petroleras y bananeras, y la influencia estadounidense en Colombia y en territorio latinoamericano (Núñez, 2004, pp. 413-440).

Por otra parte, en la historiografía sobre la separación de Panamá encontramos varias versiones de este suceso. Una de ellas ha sido la denominada “leyenda blanca”, que plantea una visión favorable a la actuación de los próceres en la “Independencia” de Panamá y disminuye la participación estadounidense en el suceso. Una versión que se opone a la anterior es la “leyenda negra”, en la que se considera la formación de la república de Panamá como consecuencia de la expansión imperialista de Estados Unidos en el Caribe y en el Pacífico.

Por su parte, autores como Thomas Fischer (2004) afirman que la debilidad política en Colombia para construir una administración racional que

integrara a Panamá, así como su desgaste en la guerra de los Mil Días —que inició en 1899 y culminó en 1903—,⁴¹ facilitaron en gran medida la separación de Panamá de Colombia. La historiadora panameña Patricia Pizzurno (2004) señala que, además de la actuación de los independentistas panameños, la actuación decidida de Theodore Roosevelt y de sus aliados franceses, así como el desinterés de las elites bogotanas por la sección de Panamá, había otros factores geográficos, económicos, culturales e idiosincráticos que influyeron en que los panameños adoptaran la decisión de cortar los vínculos que los habían mantenido unidos a Colombia por más de ocho décadas. Pensamos que una explicación multicausal del fenómeno como la que ofrece este último estudio, aporta un conocimiento más amplio y permite obtener nuevas reflexiones y significados sobre el suceso panameño.

En la década de 1920, la relectura imperialista que incluía el imaginario del Tío Sam como símbolo de la vasta ambición del norte, fue la que mayor resonancia tuvo en la opinión pública. Como se mostrará a continuación, en 1928 la película *Garras de oro*, junto a la caricatura y la prensa, al resaltar la actitud imperial de Estados Unidos afectaba la imagen del cuerpo diplomático estadounidense y las relaciones amistosas logradas entre los gobiernos de Colombia y Estados Unidos, así como su gran avance comercial en materia de americanización fílmica. Las imágenes y los letreros que acompañaban la cinta, además avivaban el sentimiento antiamericano de los periodistas y críticos locales con quienes los estadounidenses residentes en Colombia tenían que enfrentarse a diario.

ESTUDIO DE CASO: GARRAS DE ORO⁴²

Hacia julio de 1926, F. L. Herron, presidente de la MPPDA de la división extranjera, por “una fuente confiable”, afirmaba tener conocimiento de que una

⁴¹ El proyecto regenerador (1884-1898), encabezado por el sector conservador más intransigente en el marco de la Nueva Constitución de 1886 que reemplazó la Constitución liberal de 1863, restringió en buena medida algunas libertades civiles y derechos electorales alcanzados por el liberalismo durante el régimen federal. En este ambiente, los radicales liberales se lanzaron a una guerra civil con las tropas estatales conservadoras, en la cual fueron derrotados, y la cual dejó como resultado indirecto que Panamá se independizara en 1903, “sin que Colombia tuviera forma de responder” (Melo, 2018, pp. 171-172).

⁴² En 1985, Rodrigo Vidal, cinéfilo que formaba parte del Cine Club de Cali, encontró cinco rollos de película en el interior de uno de los antiguos teatros de Cali, los cuales se ha-

película cuyas escenas resultaban “injuriosas” para Estados Unidos, había sido producida en Italia por la firma colombiana Cali Films, que tenía como principal accionista al abogado José Vicente Navia de Cartago, seguido por mr. D. Casas y Ramón Silva, hombres de negocios en Cali.⁴³ Por lo que le solicitaba a William R. Castle, jefe de la División de Europa Occidental, su colaboración para detener la distribución de esta película, pues se sabía que existía una copia en Japón, con intertítulos en japonés e inglés, y las otras siete estaban en Centroamérica y Sudamérica. En la carta, la MPPDA describe el argumento inicial de la película, y que no hace parte de la copia que está hoy restaurada:

[...] la película comienza con un mapa de Colombia, mostrando a Panamá como parte de ese país. Después de unos pocos títulos y personajes introductorios, aparece otro mapa de Colombia y se muestra a Panamá como un Estado independiente y es seguido de una foto de Theodore Roosevelt apuntando a Panamá, diciendo “yo la tomé”. Hay después una escena en que una lavandera está cepillando una ropa blanca y trabajando duro para retirar la mancha negra de esta. Un personaje, representado por el tío Sam, se aproxima a ella, y ella le dice que es imposible quitar esa mancha. Un poco después, en la escena aparece Sam con una esponja marcada con \$25.000.000 que erradica la mancha negra de la ropa.⁴⁴

Esta petición de la MPDDA fue remitida al secretario de Estado, Frank B. Kellogg, que en octubre de 1926 –de forma “confidencial”– transmitió a to-

llaban en alto grado de descomposición de nitrato. En 1989 inició la restauración de la cinta por parte de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano con el apoyo de la Fundación para la Preservación y la Conservación del Patrimonio Colombiano del Banco de la República y el Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La duración de la copia actual es de aproximadamente 56 minutos. También se encuentra en Youtube. *Funbia_dude* (6 de marzo de 2015). *Garras de oro* –Música original. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E26BzEI6BMg>. Los datos relacionados con su hallazgo y restauración se encuentran en Galindo (2003).

⁴³ Carta de F. L. Herron, funcionario de la Motion Picture Producers and Distributors of America, a William R. Castle, jefe de la División de Europa Occidental, Departamento de Estado, 12 de julio de 1926, en NACP, RG 84, Bogotá, Colombia, Diplomatic Post, vol. 270.

⁴⁴ “CONFIDENCIAL: Manténgase confidencialmente cerca, observe y telegráfíe cualquier intento de exhibición de GARRAS DE ORO, dónde, y qué clase de impresión tiene en la audiencia –qué comentarios, si los hay, ya sea favorables o desfavorables–”, se lee en el telegrama de la Legación dirigido a los cónsules de Colombia en 1928. Telegrama del Departamento de Estado a la Legación de Bogotá, 13 de julio de 1926, en NACP, RG 59, General Records of the Department of State, 1930-1939. Archivo desclasificado.

dos los consulados de Latinoamérica que, en vista de la cordialidad existente entre el gobierno y Estados Unidos, “sin duda estarán encantados de tomar medidas para impedir su exhibición”.⁴⁵ Desde una perspectiva similar, en una circular de julio de 1926, enviada desde la División de América Latina del Departamento de Estado a varios consulados de Latinoamérica, se advertía una preocupación por

el infortunado efecto que la producción de tal película puede tener sobre las relaciones amistosas ahora existentes entre Colombia y los Estados Unidos. Se puede decir que las lamentables diferencias de hace unos años parecen haber sido resueltas con eficacia a través de los esfuerzos patrióticos de los representantes y la gente de ambas naciones. Sería infortunado si la sensación de malestar fuese revivida en este momento cuando las relaciones entre ambos países son excelentes y mutuamente ventajosas.⁴⁶

Parece ser que la “fuente confiable” que menciona F. L. Herron, de la MPPDA, viene de la firma italiana Di Doménico Hermanos; esa es la impresión que da una carta de Jefferson Patterson, jefe de Asuntos Internos al secretario de Estado, en julio de 1926, en donde le decía que había recibido un telegrama de la Secretaría de Di Doménico Hermanos y Cía. relativo al reporte de *The death of justice*, que está en curso de producción en Italia, y está pensada “para incrementar los sentimientos de oposición hacia Estados Unidos”. Patterson añade que los productores se acercaron a los Di Doménico con la solicitud de que ellos terminaran el argumento e intertítulo dentro de la película finalizada, a lo que los italianos se opusieron por la política de “mantener una actitud neutral con la cuestión de Panamá y no producir cintas diseñadas para despertar pasiones políticas”.⁴⁷ Ante aquella negativa, en febrero de 1926, los productores de la cinta habían organizado en Cali una compañía con el nombre de Company Valle Film, y enviaron a Alfonso Martínez Velasco (en

⁴⁵ Carta confidencial de Frank B. Kellogg al cuerpo de diplomáticos en América Latina, Washington, 9 de octubre de 1926, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 270, 1926. A esta carta hizo referencia Purcell (2009, p. 57).

⁴⁶ Telegrama del Departamento de Estado a la Legación de Bogotá, 13 de julio de 1926, en NACP, RG 59, General Records of the Department of State, 1930- 1939. Archivo desclasificado.

⁴⁷ Carta confidencial de Jefferson Patterson, jefe de Asuntos Internos del Departamento de Estado, al secretario de Estado, Washington, 27 de julio de 1926, en NACP, RG 59, en Bogotá, Colombia, General Records of Department of State, 1930-1939, caja 5629.

la película aparece con el seudónimo de P. P. Jambrina) a Italia para arreglar la versión final de la película.⁴⁸

En enero de 1928, un año después de infiltrada la información sobre la existencia de la película al Departamento de Estado, Kellogg le escribió a Piles, ministro de la Legación estadounidense de Bogotá, informándole que la Legación panameña había dicho que la película se exhibió en Buenaventura.⁴⁹ Por lo que, en enero de 1928, Piles le escribió al cónsul de ese puerto, Charles Forman, solicitándole que le notificara si se había exhibido *Garras de oro* y, de ser así, qué impresiones había tenido en la audiencia, “si hubo comentarios favorables o desfavorables”.⁵⁰ Forman le respondió, con un ánimo displicente, que no se había dado por enterado de la exhibición de la película hasta la recepción del primer telegrama de la Legación, y aunque no tenía el hábito de saber qué están exhibiendo en Buenaventura, cuyo teatro es “caliente e inconfortable” y con “pobres luces”,⁵¹ respondió que se enteró de que la película se exhibió dos veces en el mes de diciembre de 1927, para una audiencia de 500 personas, la primera vez, y de manera gratuita, en la plaza pública, la segunda ocasión

[...] la película fue recibida muy fríamente por el público, aunque algunos de los títulos suscitaron un despliegue de entusiasmo patriótico. El carácter de la película es antiamericano [...] y en algunas partes es provocadora, pero en conjunto, sin mucha sustancia, más bien una pobre actuación. La película no será repetida aquí, y la persona encargada, cuyo nombre es desconocido, se ha marchado y no se sabe hacia dónde.⁵²

⁴⁸ Los hermanos Di Doménico también eran productores de cine; Vincenzo Di Doménico, en los años veinte produjo: *Aura o las violetas*, *Conquistadores de almas*, *Como los muertos* y *El amor, el deber y el crimen*. Se trataba de largometrajes de consumo interno, inspirados en obras literarias y en la producción artística silente italiana. De ahí que los accionistas de *Garras de oro* recurrieran a los Di Doménico para finalizar la película.

⁴⁹ Telegrama enviado a Samuel Piles, Legación de Bogotá por Frank B. Kellogg, 23 de diciembre de 1927, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 276.

⁵⁰ Telegrama enviado a Charles Forman, cónsul de Buenaventura por Samuel Piles, 2 de enero de 1928, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 285.

⁵¹ Telegrama de Charles Forman, cónsul estadounidense en Buenaventura, al ministro estadounidense Samuel H. Piles, 6 de enero de 1928, en NACP, RG 84, Diplomatic Post Colombia, vol. 285.

⁵² Carta de Charles Forman, cónsul estadounidense de Buenaventura, al ministro estadounidense en Colombia Samuel H. Piles, 6 de enero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285. Cursivas mías.

Con base en el informe anterior, Piles le sugería a Kellogg que lo mejor era ignorar el asunto, pues de lo contrario lograría conseguir publicidad y fomentar la demanda de público para la película, nada más cierto cuando el exhibidor de *Garras de oro* voluntariamente abandonó Buenaventura después de dos exhibiciones, lo que Piles atribuía a una pobre acogida de la cinta.⁵³

El secretario de Estado aceptó “dejar el asunto así”.⁵⁴ A pesar de esto, pocos días después una columna en el diario *El Tiempo* revivió los sentimientos antiyanquis y los ánimos patrióticos colombianos al anunciar que por orden de Samuel Piles, el ministro de Colombia exigió a los gobernadores del Valle, Caldas y Cauca que impidieran la exhibición de *Garras de oro*, de Cali Films Company, cuyo argumento se refiere a los sucesos relacionados con la separación de Panamá.

INAUDITO ATROPELLO. Una prueba del imperialismo yanqui bajo la presión del ministro americano, mr. Samuel H. Piles, residente en Bogotá...el hecho de que el argumento de la mencionada película se refiera a los sucesos relacionados con la separación de Panamá, no justifica semejante complacencia o debilidad del ministro de gobierno para con el representante yanqui, actitud lesiva de nuestra soberanía.⁵⁵

Desde una perspectiva similar, en otro artículo se lee:

El ministro de Gobierno ha prohibido la exhibición ...porque, según el ministro de los Estados Unidos, esa película hiere el sentimiento de los americanos. Esta reacción del sentimiento yanqui obedece a un justo movimiento del corazón... Lo que no puede explicarse es que no comprenda el americano que, si esos sentimientos son grandes en él, pueden ser mayores aún en el latino. La película destinada a ridiculizar... fue una invención yanqui. De día y de noche, en todos

⁵³ Carta de Samuel H. Piles, ministro estadounidense de Bogotá, a Frank B. Kellogg, secretario del Departamento de Estado, 14 de enero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285.

⁵⁴ Carta de Samuel H. Piles, ministro estadounidense de Bogotá, a Frank B. Kellogg, secretario del Departamento de Estado, 14 de enero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285.

⁵⁵ *El Tiempo*, 10 de febrero de 1928.

los barrios... de los Estados Unidos se han visto, durante años, películas en donde el mexicano es siempre el bandido, y el suramericano el salvaje.⁵⁶

Como lo había previsto Samuel Piles, la prensa local “tradicionalmente hostil hacia las cosas americanas” convirtió el asunto de *Garras de oro* en un tema de “interés nacional” y avivó los sentimientos antiestadunidense, al recordar los sucesos de Panamá.⁵⁷ Varios comentarios en la prensa acusaron directamente a Piles de prohibir la película y a Jorge Vélez, ministro de gobierno colombiano, de ser unos leguleyo del “Imperio”, como los representa la imagen 1.

Aun así, parece ser también que el contenido de la película no tuvo mayor resonancia más allá de la prensa local. Piles, refiriéndose a la recepción de la cinta, expresó al Departamento de Estado: “estos hechos son tan incomprensibles, pocos entienden todo su significado”, por lo que “continuar la prohibición puede incitar comentarios de prensa y dar a la película la importancia que no ha alcanzado”.⁵⁸ Por su parte, Jorge Vélez reenvió un telegrama de la gobernación de Manizales a Samuel Piles, en donde manifestaba que se había estudiado detenidamente la película y

[...] encontramos que refiere únicamente a episodios sobre robos de documentos al secretario de la Legación Americana, referentes a la separación de Panamá en la capital. Los episodios exhibidos son tan incomprensibles, en nuestro concepto, que solamente gentes enteradas de lo ocurrido en esa época podrán darse cuenta de la significación entera de la película. Tan poca importancia le han dado los espectadores de los lugares donde ha sido exhibida, desde Bue-

⁵⁶ *El Tiempo*, 11 de febrero de 1928. Redactores y periodistas propagaron en sus columnas los sentimientos antiestadunidenses que despertaban las películas estadounidenses por denigrar la imagen del latino, al mostrarlo como bandido, y otros giraban en torno a su intervención en asuntos nacionales. Véase por ejemplo, *El Mundo*, 10 de febrero de 1928; *El Espectador*, 10 de febrero de 1928. Sobre las protestas de los críticos mexicanos y los debates entre autoridades mexicanas y la MPPDA por las representaciones racistas y denigrantes con las que Hollywood solía representar a los mexicanos y su país en la pantalla, véase Serna (2014b, 178).

⁵⁷ Telegrama de Samuel H. Piles al Departamento de Estado, Washington, 2 y 11 de febrero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

⁵⁸ Telegrama de Samuel H. Piles al Departamento de Estado, Washington, 2 y 11 de febrero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

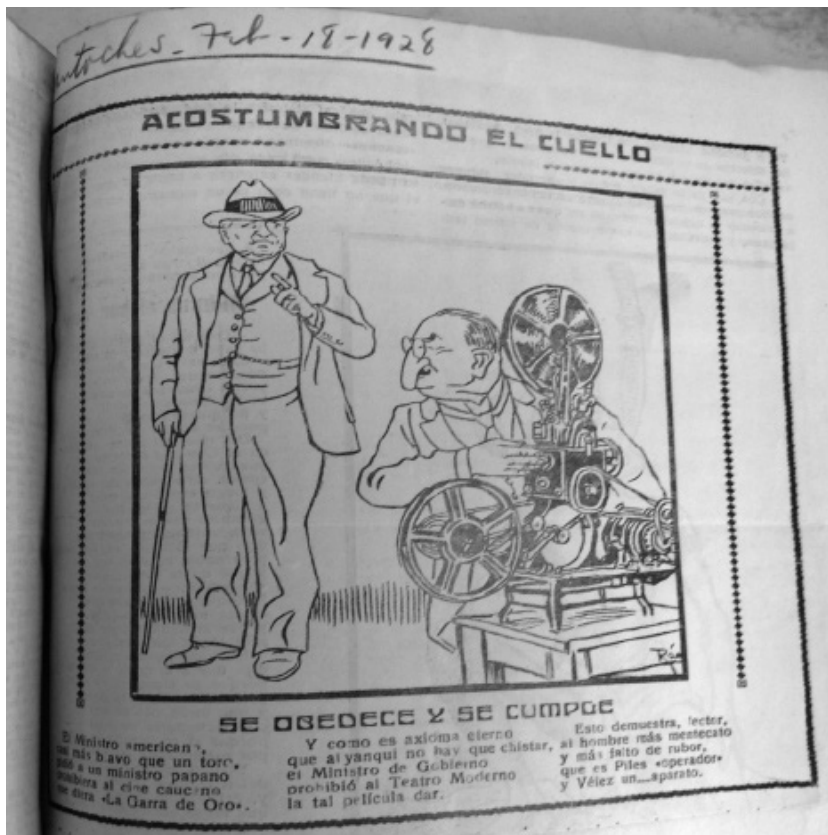


Imagen 1. Acostumbrando el cuello. Se obedece y se cumple. “El Ministro americano, casi más bravo que un toro, pidió a un ministro papano / prohibiera al cine caucano / que diera ‘Las Garras de oro’. Y como es axioma eterno / que al yanqui no hay que chistar, el Ministro de Gobierno / que prohibió al Teatro Moderno / la tal película dar. Esto demuestra, lector / al hombre más mentecato / y más falto de rubor / que es Piles ‘operador’ y Vélez un... aparato.” Fuente: National Archives and Records Administration (NARA), RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

naventura, Cali y demás poblaciones del Valle, hasta Cartago, que no ha despertado interés en pueblos que la han presenciado.⁵⁹

Aunque sabemos que la orden de detener la exhibición de *Garras de oro* no fue hecha por la Cancillería americana, sino por el Ministerio de Relaciones Exteriores que, ante una protesta de residentes estadounidenses frente a su exhibición en Manizales, notificó a los gobernadores departamentales que la suprimieran sin contar con la opinión del consulado estadounidense, claramente la cinta sí resultaba ofensiva para Estados Unidos, de ahí sus esfuerzos, primero, por evitar su exhibición y, después, por impedir la polémica.

OTROS INTERESES ALREDEDOR DE LA CINTA

La polémica que provocó la prohibición de la película no sólo avivó los sentimientos antiestadunidenses en los periodistas y críticos de la prensa local, sino que fue una oportunidad para que algunos accionistas de la película al parecer intentaran sacar provecho económico de su “prohibición”. Así, José Vicente Navia, en principio guionista de la película, en nombre de “la hermandad panamericana”, y en vista de que no le convenía al gobierno de Estados Unidos una mala imagen de su país en momentos en que la “conferencia de La Habana buscaba olvidar el pasado y atraer a las naciones americanas juntas bajo las bases de la cordialidad”, expresó a Samuel Piles su apoyo a la prohibición de la película y sugería ceder los derechos de propiedad del argumento de *Garras de oro* a los estadounidenses.⁶⁰

El ministro estadounidense desconfió de este ofrecimiento, y pidió al cónsul de Buenaventura “una discreta investigación” sobre Navia.⁶¹ Al enterarse de que él no tenía muchos derechos sobre la película,⁶² Piles expresó al

⁵⁹ Carta de Jorge Vélez al ministro de Relaciones Exteriores, Carlos Uribe, 7 de febrero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

⁶⁰ Carta de José Vicente Navia desde Cartago a ministro americano, 23 de enero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

⁶¹ Carta del ministro estadounidense Samuel H. Piles a Charles Forman, cónsul norteamericano de Buenaventura, 1 de febrero de 1928, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285.

⁶² En un telegrama del 8 de febrero de 1928, de Jorge Vélez al ministro de Relaciones Exteriores, se manifiesta que la Gobernación de Cali ha informado que los socios de la película pelearon quedando aquella en poder de Manuel Pinedo, quien la explota en varias ciudades del Valle. Carta de Jorge Vélez a ministro de Relaciones Exteriores y al ministro de Estados Unidos,

Departamento de Estado que era probable que este accionista intentara “vengarse” de los otros productores, entre ellos Martínez Velasco, porque según Navia, ellos lo estafaron al cambiar el nombre de la película de *La venganza de Colombia* o *La muerte política de Theodore Roosevelt* a *Garras de oro*, con el objeto de dejarlo por fuera del negocio y usurpar el argumento,⁶³ por lo que Piles sugirió no prestarle mayor atención.⁶⁴

A lo anterior habría que añadir el comportamiento de los exhibidores locales de la película, entre ellos los italianos Di Doménico, quienes, como buenos empresarios, usaron los argumentos patrióticos que circulaban en la prensa, no para tomar partido frente a uno u otro país, sino para vender mejor las entradas para ver la cinta (véase imagen 2).

Otro póster de *Garras de oro* anunciaba: “Este filme, basado en hechos históricos relacionados con el enorme despojo y atropello que sufrió nuestra patria, no podía ser prohibido, no podía nuestro Gobierno plegarse a las exigencias de la Cancillería Americana.”⁶⁵ Ante esto, el cónsul de Barranquilla, Alfred Theo, expresó a Piles que no era conveniente manifestarse frente a las autoridades locales de Barranquilla, Medellín y Puerto Berrío, donde el filme también había circulado, pues era un hecho comprobado que de esto se beneficiaba la publicidad, al “atraer mayores audiencias, de este modo haciendo más daño del que podríamos hacer si nos mantenemos en silencio”.⁶⁶

Carlos Uribe, ministro colombiano de Relaciones Exteriores, refiriéndose a ese folleto que circulaba promocionando la cinta en el Salón Olym-

8 de febrero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285. Es probable que sea el mismo Enmanuel Pinedo, exhibidor local y dueño de cines, el que, finalizando 1910, compitió por público con la empresa Di Doménico Hermanos.

⁶³ En una carta nuevamente enviada a Piles el 18 de febrero de 1928, Navia añade que “Cuando yo escribí ese argumento quise únicamente hacer un recuento histórico de sumo interés, pero sin pretender ofender a la nación americana ni a su gobierno; pero con la filmación que hizo el señor Martínez Velasco y las leyendas que le puso a cada cuadro, leyendas insultantes y agresivas...”. Carta de José Vicente Navia desde Cartago a ministro americano, 18 de febrero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

⁶⁴ Carta de Samuel H. Piles, ministro estadounidense de Bogotá, al secretario del Departamento de Estado, 4 de febrero de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285.

⁶⁵ Carlos Uribe, ministro de Relaciones Exteriores, a Samuel Piles, Bogotá, 27 de marzo de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928. Recorte de prensa adjunto de Alfred Theo a Piles, 23 de marzo de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285.

⁶⁶ Carta de Alfred Theo, cónsul de Barranquilla, a Piles, 23 de marzo de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

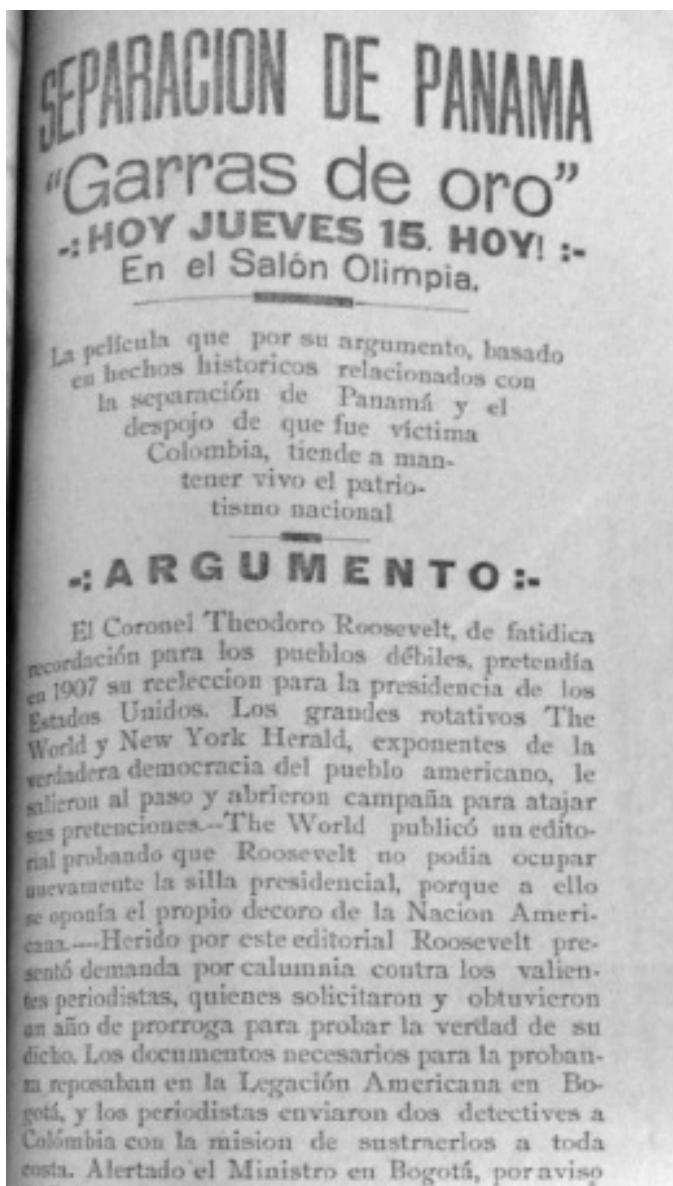


Imagen 2. Folleto de promoción de la película *Garras de oro* en el Salón Olimpia, jueves 15 de marzo de 1928. Fuente: National Archives and Records Administration (NARA), RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

pía de los Di Doménico, y enfatizando en “el patriotismo colombiano” que suscitaba esta cinta, le aclaró al ministro estadounidense, Samuel Piles, con quien parecía tener una buena relación, que realmente este tipo de propagandas de *Garras de oro* despertaba “la hostilidad contra Estados Unidos por beneficio personal de los exhibidores de cine [...] Tal publicidad [...] en contra de un pueblo amigable puede, en mi opinión, ser vista como nada menos que despreciable”.⁶⁷

Al parecer, a Uribe le afectaba más la imagen que pudiera tener la Cancillería estadounidense y el ministro Samuel Piles de su proceder que la opinión pública local, a los que acusó de falsos. Esta actitud amistosa con la diplomacia estadounidense distaba, por ejemplo, de los cancilleres mexicanos, que libraron varias disputas con la Cancillería estadounidense por la mala imagen que sus películas estaban proyectado en el exterior, especialmente en América Latina (Purcell, 2009, p. 57).

ALGUNOS INTERROGANTES EN TORNO A GARRAS DE ORO

Contrario a los estudios sobre *Garras de oro*, interesados más en el texto de la película y en exaltar su contenido antiimperialista o excepcionalidad en la historia del cine nacional, este artículo intentó aprovechar la correspondencia consular disponible para explorar algunas de “las intenciones” de los agentes de la época y analizar algunos aspectos del contexto sociohistórico que rodeó la circulación y la censura de la cinta. Aquí, por ejemplo, se intentó mostrar que si bien es cierto que los productores colombianos de esta película silente tenían la intención deliberada de incomodar a los estadounidenses recordándoles la “ignominiosa” participación de su país en el hecho de la separación de Panamá, y si bien es innegable el “entusiasmo patriótico” que despertó la cinta entre algunos espectadores y el tono antiamperialista que avivó entre críticos y periodistas locales, también es cierto que estas manifestaciones no provenían de todos los sectores de la sociedad, por lo menos no de los representantes del gobierno colombiano, quienes prohibieron la cinta una vez

⁶⁷ Carlos Uribe, ministro de Relaciones Exteriores. Bogotá, 27 de marzo de 1928, en NACP, RG 84, Colombia, Diplomatic Post, vol. 285, 1928.

(pero) los diplomáticos estadounidenses no pudieron detener su circulación, quizá por no crear enemistad con el país del Norte.

Asimismo, no sabemos hasta qué punto el mensaje antiestadunidense de *Garras de oro* llegó a la audiencia general en clave de “dolor de patria” y “resistencia yanqui”, como han señalado los estudios sobre el tema, y aún más importante: en qué medida el público general comprendió la cinta, pues a juicio de los cónsules y algunos políticos colombianos citados anteriormente, la trama resultaba “bastante complicada” y “fue recibida muy fríamente por el público”. Por otra parte, no hubo comentarios sobre su exhibición en el Teatro Moderno de Cali el 13 de marzo de 1927, como lo anotaron Suárez y Arbeláez (2009), de ahí que la cinta se convirtiera en popular sólo a partir de su publicidad en la prensa y en los folletos cinematográficos.

Además, como resalta un informe arriba citado, lo que suscitó “un despliegue de entusiasmo patriótico” entre el público, al menos en las dos proyecciones de diciembre de 1927 en Buenaventura, fueron sus letreros, que espectadores alfabetos quizá debieron leer en voz alta para los espectadores que no podían alcanzar a leer los intertítulos. Por lo que es probable que lo que se leyó hubiera develado más el carácter antiestadunidense de la cinta, que aquello que se vio. Incluso, hoy en día vemos que más allá de una trama en que se mezcla el robo de unos documentos secretos y una historia amorosa, la película presenta pocas imágenes visualmente atrayentes y en las que pueda leerse fácilmente su contenido antimperialista. Estas imágenes solamente aparecen en la secuencia inicial de la película donde el avaro y malvado Tío Sam señala con sus garras a Panamá en el mapa (véase imagen 3), y en la secuencia final, donde una mujer asociada a la justicia se niega a girar sus balanzas a favor de las bolsas con los 25 000 000 de la indemnización del tío “Samuel”, que hacen contrapeso a un pedazo de madera en que figura Panamá.

Además, de acuerdo con la descripción inicial de la película por parte del secretario de Estado, Frank B. Kellogg, hacia el inicio de la cinta, en la versión original había una escena bastante sugestiva en la que se muestra el mapa de Panamá como un estado independiente, seguido de una foto de Theodore Roosevelt apuntando a ese país y diciendo: “yo la tomé”.⁶⁸ Esta escena, junto a las otras dos mencionadas, muestra símbolos y datos con los que el público analfabeto ya estaba familiarizado —por medio de la prensa

⁶⁸ Telegrama del Departamento de Estado a la Legación de Bogotá, 15 de julio de 1926, en NACP, RG 59, General Records of the Department of State, 1930-1939. Archivo desclasificado.



Imagen 3. Fotograma de la película *Garras de oro*. Fuente: Archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

y las caricaturas—, como lo es la indemnización de 25 000 000 de dólares a Colombia como contraparte de la pérdida de Panamá, la figura del tío Sam como símbolo de la ambición estadounidense, la balanza como símbolo de la justicia, y otros símbolos patrios representados en la bandera y en los mapas de Colombia. Además, contrario a la opinión del informe enviado por el gobernador de Manizales, citado más arriba, es muy probable que el público común conociera el episodio de la separación de Panamá por los registros visuales, la prensa y el rumor cotidiano.

Así, como desconocemos a ciencia cierta las reacciones de la mayoría de la audiencia, también desconocemos las intenciones iniciales de los productores de Cali Films; por ejemplo si la cinta se hizo por cuestiones ideológicas, políticas o comerciales, o si como acusaba el guionista Navia, el productor Martínez Velasco alteró la historia inicial de la película en Italia con fines políticos.

Tampoco puede descartarse el hecho de que su producción y posterior difusión estuvieran relacionadas no sólo con mostrar una imagen imperialis-

ta de Estados Unidos, muchas veces justificada a partir de sus intervenciones militares en territorio latinoamericano, sino también con lógicas de ganancia económica, pues hubo algunos productores y exhibidores de la película que intentaron obtener ganancia de la creciente popularidad que desató no necesariamente su exhibición, sino su censura en 1928. Por último, aquí se aclara que su prohibición no fue impartida solamente por órdenes del Departamento de Estado estadounidense, sino también por parte de políticos colombianos interesados en mantener relaciones de cordialidad y amistad con los de aquel país, en aras de lograr objetivos de modernización económica y de infraestructura que pasaba por el apoyo inversionista de Estados Unidos.

Lo que parece claro es que su prohibición despertó emociones hostiles y desató mayor oposición frente a lo estadounidense, sobre todo en periodistas y reporteros de la prensa local, que con un aire patriótico no paraban de recordar amargamente la pérdida de Panamá y las otras intervenciones estadounidenses al territorio latinoamericano, así como la justicia que hacía *Garras de oro* respecto a las constantes representaciones despreciativas del latinoamericano en las producciones hollywoodenses.

Finalmente, habría que decir que, como nos muestran las fuentes, la prevención de la difusión de la película por parte de los estadounidenses se debió menos al hecho de que resultara agresiva para su país, como han señalado otros estudios, y más para evitar la propagación del “antiamericanismo”, con el propósito de mantener las relaciones de mutuo beneficio que, en materia comercial, habían logrado en las primeras décadas del siglo xx, a pesar de que aquellas no dejaban de dar ventajas principalmente a Estados Unidos.

CONCLUSIONES

En suma, la importancia de *Garras de oro* no sólo respondió al intento fallido de Estados Unidos por evitar su exhibición a nivel nacional debido a su contenido “antiyanqui”, como se ha abordado canónicamente, sino porque su circulación y posterior exhibición suscitó un fuerte debate entre el gobierno de Colombia, la prensa colombiana, y agentes del Departamento de Estado estadounidense. Esto evidencia que la inmersión de Colombia en el fenómeno del cine fue un hecho internacional y cosmopolita, y se localiza en el marco de acciones que la diplomacia estadounidense emprendió para contrarrestar los efectos de la llamada “antiamericanización” en los años veinte, que hasta

cierto punto les restaba valor a los logros alcanzados por la industria fílmica hollywoodense en Colombia y Latinoamérica. Asimismo, para posicionar a Estados Unidos como referente cultural y comercial en el marco de su competencia con Europa.

El estudio de caso de *Garras de oro* y los otros ejemplos inéditos aquí registrados, nos sirven para evidenciar que Estados Unidos, con el apoyo del gobierno de Colombia –interesado en conservar una política sistemática de préstamos provenientes del “coloso del norte”–, no estaban dispuestos a retroceder en su éxito comercial, alcanzado en buena medida a partir del comercio de mercancías fílmicas. En tal sentido, sus agentes diplomáticos y fílmicos estuvieron dispuestos a modelar y a modular esas actitudes críticas y expresiones hostiles frente a Estados Unidos y su política exterior, revividas en la película colombo-italiana *Garras de oro*, y exacerbadas en las caricaturas y en la prensa local colombiana. Todo esto evidencia, además, un peso hegemónico estadounidense en las relaciones bilaterales con Colombia y un entorno marcado por una asimetría de poder entre ambos países.

Con todo y los fuertes sentimientos de indignación de la crítica local colombiana por las indebidas intervenciones de Estados Unidos en los asuntos internos de América Latina y su desconfianza frente a las expresiones culturales estadounidenses, esto no parece haber sido un obstáculo mayor para que el cine hollywoodense se asentara como entretenimiento popular desde la era silente.⁶⁹ De hecho, la película *Garras de oro* apenas podía considerarse como una amenaza comercial para la industria hollywoodense; su prohibición tuvo más bien la intención de aminorar un clima hostil frente a las multinacionales estadounidenses radicadas en Colombia, como las petroleras y bananeras, y frente a otras formas de presencia estadounidense que, desde el punto de vista de algunos colombianos, fomentaba actitudes desiguales e injustas.

Finalmente, el hecho de que el cine hollywoodense en los años veinte tuviera gran acogida entre el público colombiano, al punto de desalojar de manera contundente al cine italiano y francés, que estaban fuertemente arraigados en el circuito de exhibición en Colombia en la década de 1910, sugiere que la fuerza de la “antiamericanización” debió verse disminuida en esos

⁶⁹ Al respecto, véase Bolaños (2019). De manera similar, para el caso mexicano, Serna (2014b) muestra que los sentimientos profundamente críticos y ampliamente compartidos por el conjunto de la sociedad acerca de Estados Unidos y sus representaciones fílmicas degradantes de los mexicanos, no fueron un impedimento mayor para que se cimentara la hegemonía comercial hollywoodense en ese país.

mismos años por algunos elementos de la “americanización” filmica (aunque no exclusivamente), tales como los modos de vida y modelos de consumo propuestos por las estrellas hollywoodenses, y por el atractivo de la publicidad cinematográfica. Pero este es un tema que merecería otras consideraciones – que quedan abiertas –, en cuanto se escapan del objetivo inicial de este artículo (Bolaños, 2019).

LISTA DE REFERENCIAS

- Bedoya Sánchez, G. A. (2016). Representaciones del intelectual. El suplemento *El Nuevo Tiempo Literario* en Colombia y su relación con la cultura europea en la primera mitad del siglo xx. *Historia Crítica*, 59, 125-142. doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit59.2016.07>
- Bolaños, L. P. (2019). La llegada de un nuevo entretenimiento. Circulación y apropiación del cine silente norteamericano en Colombia, 1910-1929. *Trashumante*, 14, 76-78.
- Bucheli, M. (2013). *Después de la hojarasca: United Fruit Company en Colombia, 1899-2000*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Calhoun, C. y Solomon, R. (1989). *¿Qué es una emoción? Lecturas clásicas de psicología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Concha, Á. (2014). *Historia social del cine en Colombia*. t. 1, 1897-1929. *Los orígenes, la hegemonía del cine francés e italiano y el incipiente cine nacional*. Bogotá: Publicaciones Black María Escuela de Cine.
- Cramer, G. y Prutsch, U. (2006). Nelson A. Rockefeller’s Office of inter-american affairs (1940-1946) and record group 229. *Hispanic American Historical Review*, 86(4), 785-806. doi: <https://doi.org/10.1215/00182168-2006-050>
- Cuadros, R. y Aya, E. (2013). Cine y nación: imágenes múltiples de huellas de realidad. En O. Restrepo (comps.), *Ensamblando heteroglosias* (t. 2, pp. 112-118). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Fein, S. (1996). El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930. *Secuencia*, 34, 155-196. doi: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i34.527>
- Fischer, T. (2004). La separación panameña de Colombia a la luz de la historiografía. En H. Bonilla Mayta y G. Montañez Gómez (eds.), *Colombia y Panamá: la metamorfosis de la nación en el siglo xx* (pp. 333-354). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Galindo, Y. (2003). *Garras de oro: Un filme silente y político sobre la pérdida de Panamá*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10893/944>
- García, C. y Quevedo, E. (1998). Uncinariasis y café: los antecedentes de la intervención de la Fundación Rockefeller en Colombia: 1900-1920. *Biomédica*, 18(1), 5-21. DOI: <https://doi.org/10.7705/biomedica.v18i1.966>
- Lynes, R. (1987). *El auditorio vivo. Historia social de las artes visuales y de la actuación en Estados Unidos, de 1890 a 1950*. México: Editorial Edamex.
- Maltby, R. y Vasey, R. (1999). Temporary american citizens: Cultural anxieties and industrial strategies in the americanization of european cinema. En A. Higson y R. Maltby (eds.), *"Film Europe" and "Film America" cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939* (pp.32-55). UK: University of Exeter Press (Exeter Studies in Film History).
- Maltby, R. (2004). Introduction: The americanization of the world. En M. Stokes y R. Maltby (eds.), *Hollywood abroad: Audiences and cultural exchange* (pp. 1-20). Londres: BFI Publishing.
- Melo, J. (2018). *Historia mínima de Colombia*. México: El Colegio de México.
- Monsiváis, C. (2008). ¿Cómo se dice OK en inglés? En B. Echeverría (comp.), *La americanización de la modernidad* (pp. 97-120). México: Ediciones Era/UNAM/CISAN.
- Nieto, J. y Rojas, D. (1992). *Tiempos del Olympia*. Santafé de Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Núñez, Á. (2004). El rapto de Panamá en la caricatura política colombiana, 1903 a 1930. En H. Bonilla y G. Montañez (eds.), *Colombia y Panamá: La metamorfosis de la nación en el siglo xx* (pp. 413- 440). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ospina, S. (2015). *Garras de oro. Herida abierta en un continente*. Entrevista a Ramiro Arbeláez. *Vivomatografías*, 1, 203-217. Recuperado de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/33>
- Pizzurno, P. (2004). Istmo de Panamá en la geopolítica de Estados Unidos a comienzos del siglo xx: canal y dominación. En H. Bonilla y G. Montañez (eds.), *Colombia y Panamá: La metamorfosis de la nación en el siglo xx* (pp. 307- 332). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Purcell, F. (2009). Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930. *Historia Crítica*, 38, 46-69. DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit38.2009.04>
- Purcell, F. (2010). Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la segunda guerra mundial. *Historia*, 43, 487-522. Recuperado de <http://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/105>

- Rinke, S. (2014). *Encuentros con el yanqui: norteamericanización y cambio cultural en Chile, 1898-1990*. Santiago: Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Salcedo, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Salvatore, R. (2005). Panamericanismo práctico. Acerca de la mecánica de penetración comercial norteamericana. En R. Salvatore (comp.), *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África* (pp. 275-292). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Scheler, M. (1988). *El resentimiento en la moral*. Buenos Aires: Espasa.
- Serna, L. (2014a). Translations and transportation: Toward a transnational history of the intertitle. En J. Bean (ed.), *Silent film and the politics of space* (pp. 121-146). Bloomington: Indiana University Press.
- Serna, L. (2014b). *Making cinelandia: American films and mexican film culture before the golden age*. Durham: Duke University Press.
- Suárez, J. y Arbeláez, R. (2009). *Garras de oro* (*The dawn of justice-alborada de justicia*): The intriguing orphan of colombian silent films. *The Moving Image*, 9(1), 54-82. DOI: <https://doi.org/10.1353/mov.0.0034>
- Suárez, J. y Arbeláez, R. (2010). Una muda conspiración contra Roosevelt: *Garras de oro* (*The dawn of justice*). *Nexus Comunicación*, 7, 93-100. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10893/5236>
- Thompson, K. (1985). *Exporting entertainment, american in the world film market*. Londres: BFI. Publishing.

OTRAS FUENTES

Archivos

- NACP National Archives, College Park-Estados Unidos, Cartagena, Barranquilla, Bogotá, Cali, Buenaventura, Colombia, Diplomatic Post, 1913-1928 (Records Groups 84 y 59).
- MHL Base de Datos Margaret Herrick Library. Library's periodical collection. Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, California, Special Collections, Production Code Administration Collection, Production Files Collection.
- Base de datos online de revistas e informes de cine estadounidenses de circulación mundial. Recuperado de <http://lantern.mediahist.org/>.

Hemerografía

Cine Mundial (1921, 1922, 1923 y 1927), Nueva York, Estados Unidos.

El Espectador (1928), Bogotá, Colombia.

El Mundo (1928), Bogotá, Colombia.

El Tiempo (1928-1929), Bogotá, Colombia.

Exhibitors Herald (1920), Chicago, Estados Unidos.

Fantoches (1928), Bogotá, Colombia.

New York Times (1922), New York, Estados Unidos.

Películas (1920), Bogotá, Colombia.

The Moving Picture World (1924), Nueva York, Estados Unidos.