



# LOS TERRIBLES DE LA GALERÍA

Por Ramiro Arbeláez

(ramiroarbelaez@mixmail.com)

Profesor Titular, Escuela de Comunicación Social.  
Facultad de Artes Integradas, Universidad del Valle.  
Cali, Colombia.

## RESUMEN:

En este ensayo el autor plantea la importancia de pasar de una historia del cine colombiano vinculada a los artistas y sus obras, a una de carácter social en la que se le da mayor énfasis a la reconstrucción de una historia de públicos, de exhibiciones y teatros, y, en consecuencia, de la memoria cultural en torno a la exhibición cinematográfica.

El autor menciona algunos antecedentes latinoamericanos en esta línea y esboza los retos de hacer este tipo de historia social, en las que, por lo menos en las primeras décadas del siglo XX, se hace cada vez más difícil apelar a las fuentes testimoniales; en cambio, los archivos de prensa se constituyen en una fuente de gran valor, así como otros documentos, incluso de carácter privado: actas notariales, archivos eclesiásticos, entre otros. La literatura se constituye también en otro aliado significativo para estudios de esta perspectiva.

## PALABRAS CLAVE:

Historia social del cine, exhibición cinematográfica, públicos cinematográficos, historia del cine colombiano, cine y memoria cultural.

«Algunas noches después volvieron a verse en el cine, diversión a que Rosario era aficionadísima. Ocupaban las Benavides un palco central, de fila baja, al lado de una familia antioqueña que se hallaba entonces en Cali, de paso para el Canal. Cuando se apagaba la luz, el lugar producía la impresión de un ancho pozo lleno de gente y desde cuyo fondo tenebroso alcanzábase a ver un trozo de cielo cribado de soles diminutos. A sus pies, en la platea sonora, agitábase confusamente el público, riendo y hablando. A ratos subía hasta ellos el grito seco de los gamines que ofrecían a los espectadores bombones y otras baratijas.»

(Tomado de la novela *Rosario Benavides*, escrita en Cali en 1.927 por el escritor chochoano Gregorio Sánchez Gómez)

# C

on el título de esta ponencia quiero hacer un homenaje a **Les enfants du Paradis**, la película que Marcel Carné dedicó al arte de la representación y que nombra al público que asistía al palco más alto.

La pregunta *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de historia del cine?*, en el caso de Colombia valdría la pena desglosarla en dos partes: ¿Qué historia del cine hemos hecho hasta ahora?, ¿por qué?, ¿y con qué?; y ¿qué historia del cine deberíamos hacer a partir de ahora?, ¿por qué?, ¿y con qué?

Para aportar en la respuesta a estas dos preguntas, que son seis, voy a usar inicialmente dos esquemas: el primero aceptado por el mundo académico y que retomaron Robert Allen y Douglas Gomery en su texto *«Teoría y Práctica de la historia del cine»*, afirmando que hay cuatro clases de historia del cine: la historia estética, la historia tecnológica, la historia económica y la historia social.

Para el caso de la historia social, este esquema o tipología se puede complementar con la propuesta del profesor Ian Jarvie (también conocido como I.C. Jarvie) en su ya clásico texto *«La sociología del cine»*, cuando tipifica los posibles caminos de la investigación sociológica sobre el cine, formulando las siguientes preguntas:

¿Quién hace las películas y por qué?

¿Quién ve las películas y por qué?

¿Qué se ve, cómo y por qué?

¿Cómo se evalúan las películas, quién lo hace y por qué?<sup>1</sup>

#### Conceptos relacionados

(Realizadores; producción)

(Espectadores; públicos; consumo)

(Películas; exhibición; recepción)

(Estética; críticos)

La *«Historia del cine colombiano»* de Hernando Martínez Pardo es la referencia fundamental y el primer aporte en la construcción de una historia totalizadora, tanto de la historia del cine colombiano como de la historia del cine en Colombia. Ella tiene más de historia estética y económica, que de historia social y tecnológica<sup>2</sup>.

En cuanto a la historia social, Martínez Pardo cumplió hasta donde sus fuentes se lo permitieron, a responder la primera pregunta de Jarvie: ¿Quién hizo las películas y por qué?; parcialmente la tercera pregunta: ¿Qué se vio, como y por qué?; parcialmente también la cuarta: ¿Cómo se evaluaron las películas, quién lo hizo y por qué?; pero se quedó corto en la segunda pregunta: ¿Quién vio las películas y por qué?

En términos de tiempo y espacio, el libro de Martínez Pardo es ambicioso, comienza con el nacimiento del siglo XX y termina en 1.977, un año antes de su publicación. Y aunque el marco espacial de referencia es Colombia, el libro difícilmente podía huir del centralismo que siempre nos ha caracterizado en materia cinematográfica, privilegiando a Bogotá y a otras pocas ciudades capitales tanto en materia de la producción, como de la exhibición y del relativo poco espacio que le otorga al consumo. De manera que los aportes posteriores al libro de Martínez han preferido períodos más cortos, regiones o localidades concretas, personalidades o temáticas específicas (Salcedo Silva, C. Álvarez, E.P. Duque, Nieto-Rojas, L. El'Gazy, C.I. Mora y los Cuadernos de cine colombiano, entre otros) como forma de continuar y profundizar en la construcción de la historia del cine en Colombia. Sin embargo, el acento se sigue colocando en las películas, en los directores y en la producción, mientras aspectos que tienen que ver con la asistencia al cine, los públicos, la exhibición, la distribución, el consumo y la recepción continúan descuidados. Por eso el gran reto es hacer historia social, es decir responder a las preguntas: ¿Quién vio las películas, cómo, dónde y por qué? ¿Cómo se evaluaron las películas, quién lo hizo y por qué? Nuestra apuesta es a la reconstrucción de una historia de públicos, de exhibiciones y teatros, pero también a una reconstrucción de la **memoria cultural**, memoria de los gustos, memoria de las mitologías, memoria de las mentalidades, memoria de los valores, memoria de los rituales sociales asociados al cine, y por lo tanto aspectos que tienen relación directa con la sociología y las antropologías urbana y cinematográfica. En estos campos nos cabe la tarea de definir lo que entendemos por **público** y lo que entendemos por **exhibición cinematográfica**. Para lo primero partimos de la caracterización que hizo Jarvie en 1970, para quien el público de una película es un grupo amorfo, diferente de los grupos sociales más formalizados (partidos políticos, comunidades religiosas, gremios profesionales, etc.), que «no tiene organización social, conjunto de costumbres o tradiciones, reglas establecidas o rituales, grupo organizado de opiniones, estructura de prestigio ni liderazgo establecido»<sup>3</sup>, aunque nosotros comencemos pugnando esta caracterización ya que para ciertos teatros y/o ciertas películas, en determinados períodos, hemos encontrado rituales compartidos. Para la caracterización de la **exhibición cinematográfica** necesitamos recurrir a los

instrumentos de la etnografía, es decir a la descripción precisa de los participantes, de las salas, de los componentes espaciales y temporales del rito social de ir al cine y del programa o espectáculo ofrecido con todos sus objetos ceremoniales: tanto los trailers, cortos, música y vidrios publicitarios, como afiches, fotografías (las vistas), comestibles, atuendos y estilos, pero también la descripción detallada de las relaciones interpersonales, de su simbología, de la quinesis y la proxemia (al interior de la sala) de los grupos de amigos, de las parejas de enamorados, de las pandillas competitivas, etc. Nos interesa indagar sobre la significación profunda que tuvo el cine, en sus diferentes etapas, para nuestra sociedad. Una significación que pudo no ser completamente advertida por los mismos participantes del ritual y del negocio del cine. En ese sentido nos interesa mucho conectar lo que pasó en Cali, Colombia y Latinoamérica con el planteamiento de Charles Muzzer quien afirma que «no hay una historia del cine que comienza en el Gran Café de París, sino una historia de las imágenes proyectadas que se remonta, en Occidente, a mediados del siglo XVII y de la cual la invención del cine constituiría tan sólo una etapa»<sup>4</sup>. O el planteamiento de Jean-Louis Comolli quien afirma que el cine hace parte del «frenesí de lo visible» que se da en la segunda mitad del siglo XIX y que proporciona a los espectadores la experiencia del descubrimiento de una realidad hasta entonces apenas entrevista, una experiencia donde «el mundo entero deviene visible al mismo tiempo que apropiable»<sup>5</sup>. O el planteamiento de Alberto Elena quien sostiene que para el caso de los espectadores latinoamericanos, el cine cumplió una función cognitiva: «el cinematógrafo será el único cordón umbilical que les une (a los latinoamericanos) al mundo del progreso del que todavía no tienen experiencia directa»<sup>6</sup>. O el planteamiento del peruano Ricardo Bedoya que ve el cinematógrafo para América Latina como uno de los instrumentos con los que se satisfizo una «sed de exotismo similar a la que la propia burguesía europea manifestara...aunque no siempre eran tan inocentes las funciones del exotismo cinematográfico. Al igual que en Europa desde sus mismos orígenes, el cinematógrafo había venido a reforzar la nutrida batería de instrumentos de la propaganda colonial, en América Latina el cinematógrafo también contribuiría a apuntalar una determinada mitología imperial»<sup>7</sup>. Afortunadamente ya hay antecedentes en el mundo que pueden ser útiles en la metodología empleada y en el tipo de fuentes que pueden

ayudarnos en este propósito. Robert Allen y Douglas Gomery desarrollaron el concepto de *patrones de asistencia al cine* al estudiar y comparar los casos de New York y Durham (North Carolina) entre 1.905 y 1.915. Con este concepto se referían a las características comunes más importantes de los espectadores que visitaban las salas<sup>8</sup>. La profesora colombiana María Fernanda Arias está trabajando en su tesis doctoral el concepto de **configuración de audiencias** y el concepto de **culturas cinematográficas**<sup>9</sup>, para referirse, primero, a la forma en que se constituyen las audiencias del cine, abriendo así la posibilidad de co-existencia de varias audiencias en una misma sala o para una misma película o exhibición. Y el segundo concepto abriría la posibilidad de abarcar tanto los rituales sociales como las significaciones que tendría el cine en determinado lugar en un período particular sobre una audiencia específica, alrededor de una o varias películas, actores, directores, géneros o temáticas.

Esta clase de historia es un reto sobre todo por la precariedad de las fuentes en un país que no se ha preocupado mucho por conservar la memoria. Una de las fuentes más ricas es la memoria de los testigos, tanto los poquísimos que han dejado escritas sus impresiones como los que aún sobrevivimos. Por eso, entre más pasa el tiempo se va haciendo más difícil reconstruir el pasado anterior a 1.930. Hoy, un testigo de 80 años de edad con buena memoria podría hablarnos, máximo, de sus recuerdos cinematográficos infantiles de cuando tenía 10 años en 1.930, no más atrás. Como es lógico, de esa fecha hacia delante el número de sobrevivientes con buena memoria aumenta progresivamente.

Sin embargo, es posible ayudarnos con otras fuentes, tanto en el caso de no tener fuentes orales como teniéndolas. En el caso colombiano y específicamente en el caso de Cali, hay que aprovechar al máximo la información de prensa. Los periódicos de comienzos del siglo XX que se publicaron en Cali, en su mayoría se conservan en Bogotá, en la Biblioteca Nacional y en la Luis Ángel Arango. En Cali se conservan relativamente pocos en la Biblioteca Departamental y en la Biblioteca El Centenario. Además de que con los periódicos es posible reconstruir la programación de los teatros por períodos casi completos, se encuentran crónicas y comentarios sobre las películas, sobre los teatros, sobre las exhibiciones, sobre los empresarios y, con frecuencia, comentarios sobre el comportamiento del público.

Hay otras fuentes que serían más útiles si los Fondos estuvieran bien conservados y mejor organizados. Algunos son estatales, como los archivos notariales, las oficinas de recaudos de impuestos a espectáculos públicos, las oficinas de planeación, o los archivos de alcaldías y gobernaciones. Otros son privados y en nuestro país se encuentran prácticamente inexplorados, como es el caso de las distribuidoras de películas. Las salas de cine no acostumbran, hasta donde se sabe, a conservar sus archivos por mucho tiempo, a no ser que pertenezcan a circuitos importantes. Los archivos eclesiásticos, particularmente los informes de párrocos de iglesias vecinas a las salas de cine, pueden resultar reveladores, como el caso de la Iglesia de San Nicolás en Cali, situada frente al teatro del mismo nombre, que los domingos le competía a la Iglesia por el público del barrio. Hay informes a la curia donde los párrocos se quejan de la atracción que ejercen ciertas películas en el público y muchas veces las desaconsejan, condena que repetían en el púlpito.

La literatura coterránea y coetánea es otra fuente importante para la reconstrucción histórica de los públicos, pues muchas veces revela aspectos del imaginario que no se obtienen con el estudio de fuentes factuales o estadísticas.

Con el propósito de ilustración del tipo de piezas informativas y comentarios que pueden encontrar los investigadores en la prensa como fuente histórica, he aquí algunos ejemplos:

**El cine Variedades**

En el amplio y ventilado local construido por la Columbia Film Company, en el barrio de Santa Rosa, se inauguró el sábado el cine Variedades, de la citada empresa, que administra inteligentemente nuestro amigo, don Alfonso Martínez Yeasco. Dicho cine tiene grandes atractivos, como es el magnífico aparato proyector, manejado mecánicamente que da unas vistas completamente nuevas. Anoche pudimos apreciar un espectáculo en la cinta del Congreso Eucarístico de Chicago. La temperatura del salón es

Ante muy buena concurrencia se exhibió anoche en el Salón Moderno la película titulada "El imperio de los Diamantes". Aun cuando el argumento de dicha cinta no es ninguna celebridad, la parte fotográfica de ella, los paisajes, son una verdadera belleza. Tiene otro mérito la film y es el mostrar a París, Montecarlo, Niza, con unas nitides, deleitando así a quienes conocen esos lugares y dándoles una buena idea de ellos a los que aún no han podido visitar esos paraísos terrestres. Nuestras felicitaciones al empresario, don Pepe Jambrina.

**A los deseadores morcosos**

1

2

**Lamentable incultura y grosería en el teatro**

Para el sábado es la noche, estaba anunciada en el «Salón Moderno» la película en colores, tomada durante los 5 días que duró el Congreso Eucarístico reunido en Chicago. Después del tercer rollo algunos salteos de platea comenzaron a patear, a silbar y a lanzar gritos desatendidos, lo que produce un ruido y dolorosa certamen de incultura y grosería que ocasionamos enérgicamente. Nosotros los primeros apo-

suramos enérgicamente. Nosotros los primeros apoyamos al público del «Moderno» en sus protestas contra dicho salón, cuando la justicia está de su lado, pero creemos que no era el caso de hacerlo en dicha forma ya que se trataba de una cinta que merece el respeto de todo pueblo católico y si acaso no gustó, porque bastaban tres tomos para dar cuenta de la magnitud e importancia de lo que en ella aparece, los disgustados por respecto a las personas de palco y así mismo han debido retirarse en silencio, que es una protesta nuda, pero enérgica.

No censuramos en este caso la actitud del Inspector Arias Mejía, cuya actuación sólo se limitó a pedir que se continuara la película a su responsabilidad, y no se prolongara indebidamente la situación de tener al público con la una excusada sin que la empresa resolviera nada. Al fin ésta optó por terminarla a toda prisa, recordándole algunas partes para cumplir el programa y satisfacer la concurrencia de palco, y dando una película de obse-

3

quo al de platea. Creemos pues, que no se trató de una protesta anticatólica, sino de una protesta social y general de parte del público de platea al que es preciso educar y si no que la policía enseñe a esos muchachos la puerta de la calle que es en donde debe estar quieto no sabe portarse con educación en el teatro.

Y a propósito, hemos observado que, cuando trabajan compañías de teatro, el público de galería, que sabe en tonces a los palcos, pues en el «Moderno» no hay como en los demás teatros del mundo, un espectáculo de permanencia para el público o gallinero, como la grosería de arrojar papeles y hasta otros objetos más contundentes sobre la concurrencia de platea, integrada en su mayor parte por señoras, acto éste que causa por una sanción enérgica de la policía. También es del caso anotar la mala educación que ocasiona el fumar al lado de las damas, acto que debe reservarse para los entresacos y en los sitios adecuados al efecto. Todas estas cosas debería sancionárselas la policía, la que existe en muy escasa cantidad en el teatro, en lugar de asumir el papel de moralista de papeles asuntos ajenos a su jurisdicción.

concurrencia de platea, integrada en su mayor parte por señoras, acto éste que causa por una sanción enérgica de la policía. También es del caso anotar la mala educación que ocasiona el fumar al lado de las damas, acto que debe reservarse para los entresacos y en los sitios adecuados al efecto. Todas estas cosas debería sancionárselas la policía, la que existe

**Nuevos periódicos**

4

**"La sombra de la muerte"**  
pone los pelos de punta.  
**PEPE JAMBRINA**  
que no escribe crónicas porque nadie las lee, invita a todos los neurasténicos de la ciudad a ver esta noche «LA SOMBRA DE LA MUERTE».

...ALGUNAS...  
...las enfermedades

5

**Portero inculto**

Decía un escritor que en el cambio de toda administración las primeras víctimas eran los porteros. Así ha pasado con el nuevo administrador del «Salón Moderno», quien retiró de la puerta de palco, a un joven correcto y educado, de apellido Aragón, para reemplazarlo por un sujeto rudo e ignorante que ni siquiera conoce la forma de tratar con la gente bien que es la que ocupa siempre dicha localidad.

Aunque el cargo de un portero siempre usen localidad.

Aunque el cargo de un portero de un espectáculo, es, en sí, odioso, la persona que lo desempeña por lo menos debe estar bien trajada, ser de fisonomía simpática y poseer rudimentarios principios de amabilidad y cortesía, y nada de eso posee el nuevo individuo que han colocado en la puerta de palco del «Moderno». Llamamos la atención del señor Marchena, sobre este cambio, para que su administración goce de las simpatías de que disfrutaba la de su antecesor, señor Quijano.

**Audidores**

6

en el almacén de los señores Aristábal & Piedrahíta.

**Hemos** sido informados que, debido a la pasividad de los agentes de policía que hicieron anoche servicio en el Universal New Circus, fueron muchas las groserías y vulgaridades que el público asistente tuvo que escuchar de boca de algunos mozos sin educación que, sin causa, se dedicaron a insultar soezmente a los músicos que allí amenizan las funciones. Como la función fue dada a beneficio de la iglesia de Santa Rosa, el señor presbítero Collazos, encargado de esa parroquia, hizo acto de presencia, pero dice que salió escandalizado con todas las palabras sucias que oyó, grave irregularidad que pudo ser corregida si la policía hubiese cumplido con su deber.

**Verificado ayer en Buga**

7

oro (\$ 165.00).

**Anoche** tuvimos la ocasión de presenciar la exhibición de la película nacional "Aurea y las violetas", y por todo comentario hemos de decir que recibimos de ella una magnífica impresión por su claridad, hermosura de sus colores y el trabajo de sus intérpretes. En sus detalles juzgamos menos defectuosos que "La María". La protagonista señorita von Walde es una bella muchacha que baja su papel a conciencia y que, si consideramos es una simple aficionada y no un artista de profesión, no debemos pedirle demasiado.

Es necesario que el inspector de tráfico se preocupe

8

**Espectáculos públicos**

República de Colombia.—Departamento del Valle del Cauca.—Alcaldía municipal.—Número 1216.—Cali, 22 de mayo de 1924.—Señores editores de CORREO DEL CAUCA, «Relator».—Presentes.

Para que ustedes, si lo tienen a bien, se sirvan darle publicidad en sus lotes diarios, luego el honor de comunicarlos en este despacho ha recibido en esta fecha una resolución dictada por la junta de censura de espectáculos públicos, resolución distinguida con el número 1 y fecha señala el tiempo de duración de aquéllas,

**RESUELVE:**

Toda proyección cinematográfica principiará a la hora reglamentaria y no podrá terminarse antes de las once p. m., con dos intermedios no mayores de diez minutos, como lo previene el código de policía.

De antemano agradezco a ustedes la buena acogida que les merezca la presente comunicación.

De ustedes atento y seguro servidor,

**G. SANTIQUERA-BLANCO**

señala el tiempo de duración de aquéllas,

**RESUELVE:**

Toda proyección cinematográfica principiará a la hora reglamentaria y no podrá ter-

9

**Mercado & Cia.**

Calle 12 números 126, 128, 130.

**No es inmoral la película**

que se exhibió el jueves próximo en el Universal New Circus, y que lleva por título «LA TENTACION DE LOS HOMBRES» pero como figuras algunas ocasiones artísticas que los niños de edad no pueden apreciar, se ha prohibido la entrada de ellos a esta función, que será del agrado de todo mundo.

Por cada niño pídese uná el boleto. Valor de la entrada general \$ 0.25.

La moda en París | El doctor Alban Pista

10

Mi último ejemplo es sobre el Teatro Moderno. Lo he traído a colación con el fin de ilustrar la dificultad que tenemos, a veces, para determinar la unidad del objeto estudiado o recortar de manera adecuada una determinada realidad. El Teatro Moderno fue uno de los más importantes a comienzos del siglo XX en Cali. Ubicado en la carrera 3 con calle 11, en el mismo sitio que hoy ocupa el Teatro Jorge Isaacs, fue construido en 1.913 con el nombre de teatro Universal, pero en abril de 1.919 su nombre fue cambiado por el de Moderno, fecha que coincidió con su reapertura después de varias semanas de suspensión de los espectáculos públicos en Cali por causa de la peste. Fue destruido durante los carnavales de 1.923 por «la turba enardecida» del pueblo de Cali porque la burguesía caleña los excluyó de la escogencia y coronación de la reina del carnaval. A los pocos meses fue reconstruido nuevamente. Allí fue estrenada *María, Suerte y Azar*, *Tuya es la culpa*, *Como los muertos*, *Aura o las violetas*, *Garras de Oro*, y muchas películas de prestigio internacional. Allí se presentaron las más cotizadas compañías de teatro, zarzuela y ópera que visitaban nuestro país, hasta que se terminó de construir el actual Teatro Municipal en 1.927. Debido a un incendio iniciado en la cabina de proyección, la sala se incendió en julio de 1.928.

Conforme avanzaba en el conocimiento de todo lo relacionado con este teatro, tuve la tentación de dedicarle una monografía, pero poco a poco me fui percatando que la sala tenía conexiones con otros fenómenos que lo rebasaban. Fenómenos del universo cinematográfico y de los espectáculos, a nivel local, nacional e internacional; pero también de otros procesos de índole artística, cultural, social, urbanística, y sobre todo fenómenos políticos, donde al escoger únicamente el teatro Moderno me daba la impresión de estar recortando arbitrariamente una unidad donde él solo es una parte. Mientras decido si hago o no este recorte, quiero ilustrar gráficamente lo que me está pasando, acudiendo a unas fotografías de la película *Room for One More* (1.952), con Cary Grant y Betsy Drake:



1. En esta foto, los dos niños miran al hombre maduro pero él mira hacia otro lugar fuera de cuadro. Luego descubrimos la cabeza de otro pequeño que apenas se asoma por el margen inferior, y también mira al hombre. Sin embargo, es posible estudiar la composición como una unidad donde hay una tensión, la de la no-correspondencia entre la mirada del hombre que huye de las miradas de los tres niños. El hombre por su lado y los niños por otro conforman, cada uno, una sub-unidad del conjunto. Al mismo tiempo parece que el hombre se dispusiera a salir/huir (?), tiene la corbata a medio hacer y aunque mira hacia la derecha, su cuerpo está colocado un poco hacia la izquierda, empezando a dar la espalda a los niños. El espacio parece un interior de un lugar doméstico. Podemos formular las siguientes preguntas: ¿Qué le demandan los niños al hombre? ¿Por qué el hombre no los mira? ¿Hacia qué lugar u objeto mira él? ¿Por qué el hombre está comenzando a salir/huir? ¿Cómo es la figura completa del niño cercenado por la cabeza?



2. En esta fotografía la niña mira a la mujer, pero la mujer está mirando a un lugar desconocido fuera de cuadro. La composición se puede estudiar como una unidad donde hay una tensión producida por la incomunicación de las miradas. Cada individuo se puede considerar una subunidad. En el espacio donde se encuentran hay una nevera detrás, lo cual lo califica como doméstico. ¿Qué es lo que mira la mujer? ¿Qué le demanda la niña con su mirada? Por sus atuendos podemos hacer otra pregunta: ¿se acaban de levantar, o van a dormir?



3. Esta foto también se puede estudiar como una unidad de niños donde lo más importante es que hay dos motivos de interés que nos revelan sus miradas. Los tres niños de la izquierda miran hacia un mismo punto. La niña de la derecha mira al lado opuesto. Ambos motivos están fuera de cuadro y hay un cierto equilibrio por el hecho de que las miradas se oponen. El grupo comparte un espacio interior (¿doméstico?) pero está dividido en dos sub-unidades que miran hacia lugares/objetos opuestos y desconocidos (si no tenemos más información que la que nos revela esta foto). ¿Por qué hay dos puntos de interés que los dividen? Además del lugar donde se encuentran, ¿qué otros factores o vínculos los unen como grupo en esas circunstancias?





118

4. En esta unidad tenemos dos subunidades: la de la izquierda, de cuatro personajes y la de la derecha, de dos. Podemos ver un equilibrio y una circularidad de miradas: mientras los niños miran a los adultos, estos se miran entre sí. A juzgar por las miradas, no hay intereses fuera de cuadro, todo se agota al interior, aunque la posición corporal del hombre indica que algo lo atrae a la izquierda, por donde él saliría (?), o con su mano fuera de cuadro sostiene un objeto revelador: una puerta de salida (?); la puerta de una alacena (?). El lugar es una cocina doméstica y observando sus atuendos, están recién levantados o se disponen a dormir (?). ¿Qué es lo que los niños esperan de los adultos? ¿Por qué los pequeños miran al hombre mientras la niña mayor mira a la mujer? ¿Es esto una familia? ¿Permanente? ¿Temporal? [A juzgar por el título de la película parece una familia en crecimiento] ¿A qué universo pertenece este espacio doméstico del que vemos solo una parte?

Así como cada foto (recorte) plantea diversas preguntas, cada unidad que escojamos en el recorte de nuestro objeto permite formular diversas preguntas que guiarán la investigación; pero siempre es posible encontrar un recorte que ofrece el mejor equilibrio. En este caso gráfico es el último. Aunque siempre vamos a dejar algo por fuera. En este caso la mano derecha del hombre y el todo (también convencional) al que pertenece este pedazo de cocina. En mi caso, el Teatro Moderno me está dejando, hasta ahora, muchas cosas fuera de cuadro.

## Notas

---

<sup>1</sup> I.C. Jarvie, «Sociología del cine», Editorial Guadarrama, Madrid, 1.971.

<sup>2</sup> Editorial América Latina, Bogotá, 1.978.

<sup>3</sup> Op. Cit.

<sup>4</sup> Noël Burch, «El tragaluz del infinito», Editorial Cátedra, pág. 100-101.

<sup>5</sup> Citado por Alberto Elena, «Cine y públicos en América Latina: el período mudo», [www.otrocine.com](http://www.otrocine.com), pág. 1

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> Ricardo Bedoya, «La formación del público cinematográfico en el Perú: el cine de los señores», *Contratexto* n° 9, Lima, diciembre 1.995.

<sup>8</sup> Robert Allen y Douglas Gomery, «Teoría y práctica de la historia del cine», Editorial Paidós, Barcelona, 1.995.

<sup>9</sup> María Fernanda Arias, «Configuración de audiencias y culturas cinematográficas en Cali desde finales de los años cuarenta a finales de los años sesenta», proyecto de disertación de doctorado para Indiana University, 2009, copia suministrada por la autora.

## Bibliografía

---

ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas, "Teoría y práctica de la historia del cine", Paidós Comunicación Cine, Barcelona, 1.995.

BEDOYA, Ricardo, "La formación del público cinematográfico en el Perú: el cine de los señores", *Revista Contratexto*, #9, Lima, diciembre 1.995.

BURCH, Noël, "El tragaluz del infinito", Cátedra, Madrid, 1.987.

JARVIE, Ian, "Sociología del cine", Guadarrama, Madrid, 1.974

MUZZER, Charles, *Comunicación en el Congreso de la FIAF*, Brighton, 1.978.

COMOLLI, Jean-Louis, "Ver y Poder. La inocencia perdida: ", Aurería Rivera 2007- Nueva Librería, Buenos Aires, 2007.

ELENA, Alberto, "Cine y públicos en América Latina: el período mudo", [www.otrocine.com](http://www.otrocine.com)