

Usos del cine en Bogotá 1940-1959

Trabajo de grado para optar por el título de socióloga

Eliana Andrea Bello León

Directora de tesis: **Alexandra Martínez**

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Sociología

Bogotá, Agosto de 2013

Amis padres

AGRADECIMIENTOS

A la orientación y paciencia de Alexandra Martínez y Nelson Gómez sin quienes este trabajo no habría sido posible.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
I. CRÍTICA Y CENSURA	7
1.1 Crítica independiente tipo A.	10
1.2 Crítica independiente tipo B.	16
II. PÚBLICOS DE CINE	24
2.1 Comportamiento de los públicos.	24
2.2 Función Estatal: Cine educativo.	35
2.2.1 Vestido y distinción.	42
2.2.2 Una labor educativa en el proceso de recepción.	48
III. COMERCIALIZACIÓN.	53
3.1 Mecanismos publicitarios.	60
3.2 Cineastas Bogotanos	65
IV. CONCLUSIONES	72
V. BIBLIOGRAFÍA	74

INTRODUCCIÓN

Esta investigación abarca el periodo comprendido de 1940 a 1959, para el estudio de los usos dados al cine por parte de la Junta de Censura como organización encargada de la selección del material apto para los distintos públicos, de la industria cinematográfica y de la opinión pública en Bogotá.

Tras la revisión y clasificación de un archivo de prensa de los principales periódicos de la ciudad, se buscará describir las trayectorias de estos establecimientos, caracterizar y analizar sus relaciones con la opinión pública, con el fin fundamentar las consideraciones específicas sobre la asistencia a cine en Bogotá como actividad recreativa, pedagógica y como experiencia artística, funciones respectivamente atribuidas por la industria, la censura y la crítica independiente en unas condiciones históricas particulares, que favorecieron la difusión y acogida de las formas discursivas producidas por las mismas.

El periodo abarcado en un contexto nacional, configura la coyuntura que dio lugar al periodo de la violencia de los años 50, la última etapa del periodo liberal, y la suspensión de las ambiciosas estrategias educativas encomendadas a los medios masivos de comunicación. Un lapso que precede también al fenómeno de urbanización en Bogotá, al auge de edificación de teatros de cine y a la consolidación de un sector empresarial dedicado a la exhibición cinematográfica por encima de la producción nacional.

La ciudad entonces figura como objeto de proyecciones modernizantes, políticas incluyentes y de un desarrollo industrial obscurecido por el conflicto bipartidista, pero también como el escenario en el que se despliega la actividad más frecuentada por los bogotanos en su tiempo libre. A continuación se resume la organización en tres capítulos del análisis planteado previamente con el uso de las teorías sociológicas pertinentes.

En el primer capítulo se exploran los parámetros bajo los que la junta de censura ejerció la clasificación de las películas, la diferenciación de la crítica independiente por su oposición a la censura oficial; y en esta relación, se rastrean las referencias argumentativas que fundamentan las dos posturas.

El capítulo dos comprende la función de los teatros, en sus formas de proyección y categorías para disponer la reunión de públicos específicos. De igual manera se profundiza en la convergencia discursiva de la participación ciudadana con la opinión pública, hacia la homogenización y educación de los públicos de cine.

En el capítulo tres se aborda la comercialización del cine desde las empresas distribuidoras, los exhibidores, la publicitación del mismo como un proceso que encamina la oferta cultural al espectador de cine de la ciudad. Y se vincula al análisis los espacios de sociabilidad generados por las estrategias de la industria. También se profundizan los diferentes parámetros de apreciación estética difundidos a través de la publicidad, y aquellos referidos por la crítica independiente tipo B y por los Cine clubes para la disposición de los diferentes públicos.

I. CRÍTICA Y CENSURA

En este capítulo serán reconstruidas las tensiones generadas entre la opinión pública y la censura oficial alrededor del cine; y serán caracterizadas las formas en que la crítica de este periodo fue difundiendo nuevos parámetros de apreciación por la defensa del cine-arte como campo.

Considerando que el ejercicio de la Junta de censura durante las décadas de 1940 y 1950 se basó en fundamentos morales, se hablará de censura oficial y censura católica como una misma autoridad, pues a pesar de no haber estado enteramente cohesionadas, tampoco representaron una obstrucción en la gestión de sus intereses. La oposición generada frente a esta clasificación da lugar a la crítica independiente, una serie de columnistas y críticos de cine que con sus publicaciones caracterizaron las tensiones hacia el ejercicio de la censura cinematográfica en este periodo.

Desde la década de 1930, las reformas liberales crearon un ambiente de preocupación y alerta frente al porvenir de la educación y la moral para la iglesia católica, la pérdida de control sobre los contenidos que llegaban a la población en edad de formación a través de las instituciones educativas, incentiva un llamado a la desobediencia civil en algunos sectores del país, y a la difusión de alternativas privadas así como medios¹ de resistencia en contra de la laización del Estado.

La cruzada contra el cine inmoral promovida por estas entidades tuvo como prioridad la consolidación de la producción, y exhibición de un tipo de cine moral que sirviera "*como*

¹ Entre estos medios estuvieron los círculos de estudio, la utilización de medios masivos de comunicación como la radio, la propaganda en prensa y la censura cinematográfica, todos dirigidos por la Jerarquía Eclesiástica Colombiana a través de la Acción Católica desde 1933.

arma de la verdad y del bien y como medio de la enseñanza y formación religiosa -católica" (en Cáceres, 2012: pág. 205).

Desde 1936 la censura de cine fue ejercida por las Juntas Municipales bajo el decreto 686, para la reglamentación de espectáculos públicos y cinematográficos en el departamento, estuvieron integradas por "*un maestro de la localidad designado por el inspector escolar de la zona respectiva, por el alcalde, por el personero y por un miembro elegido por el consejo municipal*" (En Cáceres, 2011: pág. 198). Estos integrantes que si bien no reflejaban estar a favor de un saber particular, hacían parte del equipo de cooperación dispuesto por el gobernador de Cundinamarca Parmenio Cárdenas en favor de la cruzada en contra del cinematógrafo inmoral, coordinada en el país por la Acción Católica Colombiana (A.C.C). Un interés que ya había sido manifestado a través de una carta del mismo al vicario General del Arzobispado de Bogotá Emilio Brigard.

A inicios de la década siguiente, en 1941 el Consejo de Estado suprime el decreto 686 por el que el Gobernador Cárdenas había ordenado el funcionamiento a las diversas juntas,² y el decreto 937 que crea una única Junta de Censura para Cundinamarca con sede en Bogotá. Pese a los nuevos integrantes, la clasificación seguiría basándose en la evaluación de los contenidos que desde el punto de vista moral resultaran objetables.³

De igual manera, los programas de difusión del cine moral continuarían su expansión a nivel regional, pero con la aparente pérdida de la Junta de censura de Bogotá, -la ciudad con mayor número de teatros del país- como extensión aliada. La cooperación ofrecida por el gobernador Cárdenas al proyecto de las cruzadas moralizantes, promovidas por Pío XI se suspende debido a que el nuevo grupo de trabajo, no se halla enteramente cohesionado al plan de

² Se anularon los decretos sobre cine. (1941, Abril 26, p.12) El Espectador.

³ Se fijarán las películas especiales para niños. 1946, Dic. 6, p.4. El Espectador.

acción de la cruzada moralizante católica. Esta nueva junta pese a que contó con representantes eclesiásticos, no reproducía fielmente las clasificaciones realizadas por la Legión Americana de la Decencia, y divulgadas en órganos informativos como *El Boletín de censura*, (1936), *la Revista oficial de la A.C.C.*, *Guía cinematográfica*, entre otras; cuyo principal objetivo era prevenir a la comunidad contra el cine inmoral.

La ambición de reproducir una misma clasificación tampoco se extendería por demasiado tiempo, ni siquiera en las diversas juntas de la A.C.C. del país y del mundo generando constantes contradicciones de clasificación. Al respecto, Monseñor Jaime serna “Humberto Bronx” (1952) expresa que esta fragmentación desfavorable para la divulgación de la clasificación católica, se debía a la subordinación de la censura ejercida por la A.C.C. a la clasificación de la Junta de censura oficial, a la falta de preparación de algunos de sus miembros, y a una lectura desigual de las ‘indicaciones generales’ dadas por el Papa Pio XI:

Por eso la clasificación de las películas en todas las naciones del mundo la A.C. evita el criterio de una rigurosa perfección interna y adopta por el contrario, como regla de estimación, la influencia moral que una película tiene sobre los públicos. Por eso los que clasifican películas siempre se fijan, en saber si una película es verdaderamente peligrosa para una cierta categoría o incluso, para la totalidad del público. (Bronx, p. 62)

En la mayoría de los casos, la Censura oficial de Bogotá no desautorizaba las clasificaciones de la censura religiosa expuesta en sus publicaciones, en su lugar, extendía los criterios de evaluación sobre la moralidad a géneros y temáticas cinematográficas que éstas entidades no censuraban, y que resultaban fuera de lugar para algunos columnistas. Este tipo de contradicciones constituye uno de los argumentos utilizados por el primer tipo de crítica independiente y la de mayor frecuencia en la década de 1940; la crítica de tipo A.

1.1 Crítica independiente tipo A

En ella se inscriben un número de agentes en su mayoría columnistas anónimos, que usan referencias externas para justificar la incongruencia de las decisiones de la junta de Censura con la clasificación de las autoridades católicas extranjeras. En su discurso, atribuyen la valoración artística a la estética cinematográfica que se abstiene del uso de imágenes que pongan la moralidad en duda, por ello se puede decir que no destituyen este saber religioso, pero tampoco conceden una función a la imagen cinematográfica exclusivamente como reproductora de los valores y la moral social.

La censura oficial de la primera mitad de la década de 1940, parte de valoraciones morales, y clasifica los contenidos de acuerdo a una evaluación sobre su conveniencia para los menores de 18 años, prohibiendo aquellos provistos de manifestaciones obscenas, pornográficas o de escenas incitantes al delito⁴. El fundamento de la censura oficial durante ésta época, y como toda función de la censura, es la protección, principalmente del público infantil y la necesidad de ejercer un control sobre los contenidos que llegan a las clases populares o los sectores marginales. A continuación se exponen fragmentos de la crítica tipo A, desaprobando la clasificación por su falta de correspondencia con la evaluación de las organizaciones representantes de la autoridad católica en Estados Unidos.

(...) La junta de censura de esta ciudad opina que la película es inmoral; pero en cambio le otorga su venia la American Legion of Defency, de Nueva York, entidad fundada por el cardenal Haves y cuya fama de estricta en materia de moral rebasa todos los límites; y aquí en Colombia también la autorizan la conferencia episcopal, el reverendo padre Londoño, en sus oficinas del palacio arzobispal, y la secretaria de la Acción Católica. (...)

⁴ González, Felipe. La censura y el cine en la capital: Bogotá sin espectáculos infantiles. (1948, Dic. 2).El Espectador, p.4.

E. Laverde. El "Affaire" de la cinta francesa "Rosa de Sangre". (1941, Marzo 28). El espectador, p.10.

(...) En el caso particular de "Dillinger" -película que se basa en la vida del famoso pistolero "Enemigo Público No. 1", en los Estados Unidos - tanto la Oficina de Hay's⁵ como la Liga de la Decencia autorizaron, dentro de una clasificación que aquí equivale a la de "mayores y adultos". Pero en Bogotá la censura es, -según reza el refrán, -más papista que el Papa, y se prohibió la cinta. Francamente, la medida es exagerada. Puntos de vista, (1947, Febrero. 1- Vol. LXIII, N.1565). Cromos, p.15.

(...) si un ministro de la Iglesia dijo que la cinta es buena, resulta insólito que manos que no consagran y ojos que no están cerrados al mundo se declaren en pugna con su paternidad. La censura insólita en los espectáculos. (1952, Dic. 14). El Tiempo, p.16.

Estas críticas las apreciaciones morales divergen con aquellas expresadas por las autoridades de referencia para la A.C. plantean un problema de interpretación en orden de acatamiento al órgano representante de la Iglesia Católica, -del cual se asume no hay una ruptura con la legislación estatal en términos de valoraciones morales- y obstruyen los intereses de exhibición de la industria cinematográfica y del entretenimiento.

La falta de consenso entre los órganos institucionales respectivos, se fundamenta en una consideración distinta sobre los públicos de la ciudad, -del mismo modo en que está siendo pensada la relación de los intelectuales con el pueblo- se considera necesario restringir parcialmente las representaciones subversivas e "incitantes al delito", bajo un criterio

⁵ Production Code of Administration (PCA)

excluyente al que Felipe González Toledo columnista de varios periódicos, e integrante principal de la Junta de Censura en 1948 aborda de la siguiente manera.

En realidad, pueden constituir, particularmente para los de los cines de barriada, una franca incitación al delito, pero no así para una gran mayoría de los que presencian la exhibición. (...) González, Felipe. La censura y el cine en la capital: Bogotá sin espectáculos infantiles. (1948, Dic. 2).El Espectador, p.4.

La declaración de González Toledo sugiere, además de la especulación sobre un nuevo parámetro de censura basado en los niveles educativos o la clase social de pertenencia, una gradación de la censura sobre las mentes capaces de diferenciar indefectiblemente los límites entre las representaciones ilusorias de la pantalla y la realidad fuera del teatro. Bajo este parámetro y a partir de la categorización de los teatros, no pasarían películas de "gangsters"(...) *por las pantallas de barriada, donde la influencia perniciosa que ejercen es indiscutible.* González, Felipe. La censura y el cine en la capital: Bogotá sin espectáculos infantiles. (1948, Dic. 2).El Espectador, p.4.

En Bogotá los teatros ya venían siendo calificados por categorías de acuerdo a los lujos y servicios que ofrecieran, pero la restricción en la distribución a ciertos teatros no llega a ejercerse nunca, esta medida de evaluación sin embargo se mantiene e instituye otra prohibición contra de la desintegración social en 1958, explorada más adelante.

A continuación serán expuestos otros argumentos usados por la crítica tipo A:

Para nosotros es incomprensible que la Junta de Censura tolere las exhibiciones de las películas en que interviene la señora María Antonieta Pons. Esta señora no tiene ni idea de lo que es el arte cinematográfico, y sólo interviene en películas con argumento pornográfico, (...) Cine en Bogotá. (1949, Febrero 19). Cromos, Vol. LXVII, N. 1667, p

En el caso de las películas de María Antonieta Pons, el crítico anónimo recurre a la comparación de criterios de censura, que algún tiempo atrás anatematizaron "Narciso Negro" por parte de la Liga de la Decencia pero permanecieron en silencio frente a las "obscenidades de la señora Pons" en "La mal Pagada". La comparación que plantea un lugar de análisis de las estéticas manejadas en ambas películas, se concentra en la condena de la actriz principal, también representante del grupo de rumberas cubanas de gran protagonismo en el cine mexicano hasta la década de los 60 y quien se caracterizó por actuar en bailes y cantos, cuya estética hacía parte de las representaciones de las culturas caribeñas; el vestuario y sus movimientos tenían referencias eróticas y sensuales de los ritmos como la rumba, la conga, el mambo, entre otros. (Pérez y Pulido, 2011)

Las valoraciones morales divergen en la calificación de una película y otra por la exposición del cuerpo femenino, de maneras que transgreden el rol y representación de la mujer en el orden moral tradicional. En segunda instancia está la discordancia frente al valor de legitimidad que opera en el ámbito literario, y que parece no tener cabida en la evaluación de la junta, respecto a la adaptación cinematográfica de Narciso negro, éxito de ventas de la escritora inglesa Rumer Godden en 1939.

Es necesario recordar que la Junta ejerce una clasificación a partir de sus propias consideraciones sobre los públicos de la ciudad. De esta manera esta crítica se va diferenciando, en este caso por cierta inclinación en la defensa de formas específicas de expresión cinematográficas sobre otras.

Después de dos semanas, cuando miles de personas apreciaron la cinta, surge el impasse, sin otra justificación que la "inmoralidad" de una escena, donde una serie de parejas, en vestido de baño, desfilan a la velocidad de un carroussel. (1952, Noviembre 9). El Tiempo, p.14.

La censura de “Una noche en París”, también recurre a la exposición del cuerpo, el cuerpo en vestido de baño es el cuerpo descubierto, calificado como imagen pornográfica, y criticado como un veredicto fundado en prejuicios morales desactualizados. El columnista anónimo, concluye invitando a los censores a reconsiderar la decisión por una más acorde a nuestro siglo, objetando una ordenación legítima que plantea una disidencia entre ciudadanos e instituciones, y problematiza al cine como actividad que atraviesa esta relación.

Al tratarse de una discordancia entre valoraciones morales, es posible retomar el asunto desde Durkheim quien nos remite a considerar el hecho moral y su carácter inmediato del deber, esta discordancia entre la crítica y la junta de censura parece dibujar una moral colectiva en un momento de cambio en el que las representaciones del cuerpo, -tradicionalmente asociadas a lo obsceno o lo pornográfico- pierden su cohesión a la valoración negativa compartida por la comunidad, y se convierte en una representación que comienza a naturalizarse al menos en las representaciones cinematográficas.

Esta crítica tipo A no representó una apología a las formas artísticas defendidas por la iglesia católica, proyectó una función civilizadora del cine sobre los públicos, y defendió la apuesta temprana de las estéticas cinematográficas norteamericanas, -caracterizadas por buscar la calificación artística a partir de la adaptación de obras de la literatura clásica, referido como aburguesamiento del producto cultural, también utilizado en el vaudeville para llegar un público más amplio (Hansen, 1990).- probablemente en orden de corresponder a la función civilizadora atribuida a los productos de la alta cultura, y orientada por los intelectuales y la elite privilegiada durante este periodo.

Con la intervención de la crítica independiente, se visualiza uno de los parámetros en los que opera el campo del arte señalados por Bourdieu, en este caso del cine-arte como *campo*. Este último concepto, constituye una herramienta metafórica para referirse a las relaciones

entre agentes que ocupan posiciones jerárquicas en su interior, su aplicación pretende situar a la calificación ejercida por la Junta como resultado de las relaciones de poder entre sus integrantes, entre los cuales existe una distribución de capital simbólico específica que determina las disposiciones de los agentes en la toma de decisiones.

Este tipo de capital hace referencia a distintos tipos de conocimiento adquiridos por los agentes en sus trayectorias de vida; *El efecto restrictivo es directamente proporcional a la medida en que los agentes están más o menos desprovistos de capital simbólico y de capital cultural específico.* (Bourdieu, El oficio del científico p. 108).

El cine como actividad recreativa pertenece al campo cultural, sobre la distribución y consumo de esta práctica se viene ejerciendo un control religioso a través de la censura cinematográfica de 1940 a 1959 en Bogotá, las constantes modificaciones sobre la legislación y conformación de la junta dan lugar a tensiones entre las jerarquías de saberes sobre los que basar la clasificación.

Retomando el rol de la crítica independiente, figura como una mediación característica hacia el proceso de autonomización del cine-arte como campo; un proceso de diferenciación basado en los públicos a los que se dirige la producción cultural (Bourdieu, P. Las reglas del arte). En el que varias agrupaciones de agentes procuran la diferenciación y defensa del “buen cine” a partir de la difusión de otro tipo de valoraciones, que distan de reducir la práctica de ir a cine a una mera identificación con las normas morales, promovidas por la iglesia Católica y los principales criterios de clasificación.

1.2 Crítica independiente tipo B.

Detrás de la crítica tipo B, emergen más autores por la defensa de una libre exhibición y apreciación cinematográfica, dando forma a una postura que supera la defensa de las estéticas reafirmante del orden moral, a lo largo de las dos décadas promueven la inmersión de un criterio técnico cinematográfico en la clasificación, esto con el fin de que la clasificación no se reduzca al criterio religioso.

Esta iniciativa por integrar otros saberes fue respaldada por la industria, que -en su creciente distribución- veía la necesidad de unificar las clasificaciones para reducir sus pérdidas.

Quienes en su solución están más interesados concretan su aspiración en que sea creada una junta nacional de censura, que actúe en forma y con un criterio uniforme. Ocurre hoy que una película cuya exhibición se prohíbe en Bogotá, en cambio permiten presentarla en otras ciudades. (...) en lo que a la censura se refiere, no existe hoy en Bogotá ni en ninguna otra parte del país lo que pudiera calificarse como un verdadero criterio. Junta Nacional de Censura (1950, Junio 18). *El Espectador*, p.33.

Entrada la década de 1950 progresivamente la ordenación legislativa introduce representantes de otros saberes en la junta de censura, uno de los cambios más significativos en esta dirección, lo constituye la entrada en vigencia de la Junta Nacional de Censura,⁶ creada bajo el gobierno de Rojas Pinilla (1953-1957) tuvo diez integrantes principales; *cuatro nombrados por el ministerio de educación, cuatro por el señor Arzobispo Primado de Colombia o por quien haga sus veces, y dos por la Asociación Nacional de Artistas y Escritores* (Revista de legislación económica; pág. 363)

⁶ Junta Nacional de Censura de cine creó el Gobierno. (1955, Junio 24, p.1 y 23) *El Tiempo*

Los integrantes realizaban la censura en grupos de cinco alternados según acuerdo, bajo el decreto 1727 de 1955 la importación y exhibición como ejercicios separados debían contar con la autorización de la junta. El artículo 3 señala que contra las apelaciones de la Junta, existiría el recurso de apelación ante el Ministerio de educación. Esta serie de medidas procuran integrar al ejercicio de la censura otros saberes que en parte por su carácter de minoría no logran generar un cambio efectivo sobre la clasificación.

A partir de 1956 la Junta Nacional inicia el nuevo ciclo con una preocupación por la protección del público infantil del cine violento⁷; la censura sobre un público al que se había pasado por alto especialmente en las funciones del Teatro Cultural y que una vez entrada en vigencia, limita considerablemente el acceso infantil a la mayoría de las exhibiciones comerciales.

El discurso utilizado para organizar los públicos en función de los contenidos perjudiciales, durante esta década, gana más fuerza y se ve representado en otros ámbitos como el control ejercido sobre las lecturas infantiles con temáticas de *"carácter terrorífico, pasional o violento, por considerar su difusión lesiva de la mentalidad de los niños"* A libros y a espectáculos será extendida la censura de "Comics". (1955, Mayo 2). El Espectador, p.1

De igual forma la censura de prensa en los periódicos El Tiempo y El Espectador les hace suspender temporalmente sus impresiones y regresar en 1957 con los respectivos homónimos de Intermedio y El Independiente, durante este tiempo los espacios de comentarios y crítica de cine se reduce al mínimo lo que hace problemática la reconstrucción del periodo en términos de distribución y asistencia a cine, hasta 1958, cuando retoman sus títulos algunos meses después de la caída de Rojas Pinilla.

⁷ Se espera decreto reglamentario de la nueva censura de cine. (1955, Junio 24, p.1) El Espectador.

Después del golpe de estado, tanto la censura oficial como la independiente demandaban arreglos administrativos, Julio Abril, antiguo miembro reintegrado después del 10 de mayo por el nuevo ministro de educación, considera que la clasificación en grupos de cinco y la participación de 10 censores no resulta funcional, y que en su lugar, debía retomarse la composición de 5 representantes de las respectivas entidades⁸.

Ahora serán expuestos algunos casos de censura y de la oposición de la crítica tipo B durante este periodo y el tiempo en que siguió en vigencia la Junta hasta el cierre de la década de 1950.

¿Será que en los días que se exhiben los pésimos dramones mexicanos, todos los miembros de la H. Junta de Censura se levantan de buen humor? Ya lo creemos. Títulos como "Las 3 pelonas", signo del peor gusto, es aceptado casi con refinado placer. Mientras películas como el "Tercer sexo", deben cambiar su nombre porque aterra al gusto de nuestro público. Peor es el mal gusto (1959, Mayo 31, p. VIII) El Espectador

Este caso de crítica expone el manejo argumentativo característico de la crítica tipo B, la exaltación de ciertos géneros y estéticas cinematográficas sobre otros, tiene una relación con lo que Bourdieu señala sobre la jerarquía de las obras y los autores al interior del campo:

La calidad social del público y el beneficio simbólico que proporciona determinan la jerarquía específica que se establece entre las obras y los autores en el interior de cada género, ya que las categorías jerarquizadas que se distinguen en él concuerdan bastante estrechamente con la jerarquía social de los públicos. (P. Bourdieu, las reglas del arte. P. 178)

⁸ Julio abril vuelve a la censura de cine y expone su criterio. (1957, Junio 8, p.9) El Independiente.

Este tipo de crítica se fundamenta en la división de públicos de acuerdo al nivel educativo, favoreció una clasificación en base a la categorización de los teatros, Jorge Gaitán Durán afirma "*No puede aceptarse que una película sea mutilada, así que se impida su proyección a un público maduro y culto.*" Gaitán Durán Jorge. De la Censura. (1957, Mayo 18, p.4) El espectador.

Ésta consideración que asigna las prácticas de los públicos a una proveniencia social distaba mucho de la dinámica real de asistencia en los diferentes teatros (profundizada en el capítulo 2), no obstante, se vuelve constante el interés por incorporar miembros a la junta de censura pertenecientes al campo artístico, productores, artistas, críticos de cine, es decir autoridades del campo que prevén por las decisiones que han de consagrar al cine-arte como campo, principalmente para descentralizar el control total que había sido atribuido a la Junta.

En cuanto a esta modesta sección, la censura llegó al extremo de tachar críticas referentes a películas que podían considerarse alusivas a la situación del gobierno colombiano. Esto más que trágico me pareció siempre ligeramente ridículo (...) A la Junta Nacional de Cine deben entrar representantes auténticos de la Universidad, la crítica cinematográfica y los escritores (nombrados de manera autorizada y no por asociaciones que en la última etapa de la tiranía le prestaron decidido apoyo) Y también de los artistas y los productores de cine, que ya existen entre nosotros de manera incipiente, es cierto, pero con grandes posibilidades en el futuro. Gaitán Durán Jorge. De la Censura. (1957, Mayo 18, p.4) El espectador.

Frente a la restricción moralista que ejerce la censura, organizaciones como El Cineclub Universitario también hace un llamado al columnista Ugo Barti para que la Junta sea de clasificación pero no a partir de la promoción de un criterio falto de conocimientos técnicos para realizar tal evaluación.

Lo mejor del cine francés, del italiano, del sueco, del europeo en general ha sufrido las consecuencias de una mano inquisitorial, sin grado universitario ni conocimientos técnicos sobre la materia, que además de prohibir una película, sugiere subrepticamente recortes que la tergiversa. (Carta del Cine Club Universitario a Ugo Barti, Peor es el mal gusto. (1959, Mayo 31, p. VIII) El Espectador.

Pese a las críticas, la junta Nacional continua sus funciones sin mayores cambios, razón por la que de manera creciente se hacen visibles más autores detrás de la crítica, reprobando todos aquellos preceptos morales que justifiquen la disminución de los criterios de apreciación cinematográfica establecidos al interior del campo del cine como forma de arte. Tras el golpe de Estado, la iniciativa manifestada por Felipe Toledo por efectuar la prohibición de las películas de *gangsters* en los teatros de barriada, toma la forma del veto sobre el cine violento para todos los públicos en 1958.

Los grupos que integran la Junta Nacional de Censura se abstendrán de dar su aprobación a aquellas cintas cuyos argumentos se basen en atracos, robos, asaltos de pistoleros, etc., y que puedan influir en forma nociva en el ánimo de los sectores antisociales. Josefina de la Vega de Reyes. No aprobarán películas con temas de violencia. (1958, Julio p.3)El Espectador.

La prohibición del cine violento, sintetiza el accionar de una censura que viene tomando medidas en desajuste con las valoraciones compartidas por la comunidad. “*Cuando hay tan pocas mentes “puras” que proteger, la propia empresa de protección está destinada a aparecer como ridícula y quijotesca*” (Cosser, 1968: pág.109). El rechazo que expresó la crítica tipo B, representa la postura de una corriente intelectual en defensa de la libertad de apreciación cinematográfica, las posibilidades de interpretación de las imágenes, que hasta entonces habían venido siendo intervenidas en base a consideraciones sobre lo

potencialmente subversivo, y en este sentido alterando la obra cinematográfica y la posibilidad de su valoración de antemano.

Pero la postura de la Junta por otro lado, seguía siendo dirigida al consumo del gran público representado en las cifras de asistencia en crecimiento constante, el conflicto político que atravesaba el país por entonces ,inevitablemente trastocó las consideraciones antes manifestadas sobre los tipos de públicos para los que se ejercía la clasificación. El sociólogo Pierre Sorlin señala, *siendo la ideología el cimiento intelectual de una época (...) cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento.* (Sorlin, 1980) De acuerdo a ello, su planteamiento podría tomarse para pensar las justificaciones que usan algunos censores en la prohibición sobre ciertos contenidos, esclareciendo las preocupaciones específicas contra las posibles representaciones subversivas.

No hay duda de que el gangsterismo desatado en el país en los últimos tiempos sobre todo en las ciudades, tiene su raíz principal en los ejemplos recogidos en las películas, de esas que se pasan PARA TODOS y precisamente en cierto tipo de teatros de barriada a donde suelen asistir a clase nocturnas o vespertinas los candidatos a las bandas de facinerosos de nuestros núcleos urbanos. El asalto a la sucursal del Banco de Bogotá perpetrado con todos los detalles que se les ocurren a los directores de películas tipo B, y que no es el único caso es producto auténtico de esa nefanda influencia, que penetra por los canales más sutiles y eficaces, como son los que constituyen solaz para las gentes: el cine y las tiras cómicas. (...) Y el cine corruptor es justamente uno de los vehículos más potentes para meter en la cabeza de nuestras pobres gentes delirios de grandeza a base de pistola mordida. Como lo estamos viendo con deplorable frecuencia. El Cine y la delincuencia. (1958, Junio 14, p.5) El Tiempo.

Las múltiples adecuaciones de la junta en estas dos décadas expresan una búsqueda por proporcionar juicios más uniformes y una clasificación que exponga la jerarquía de valores católicos defendidos por el interés común de la sociedad, en gran parte son cambios promovidos por los crecientes espacios que la opinión pública ha generado en contra de la clasificación moral excluyente. Con ellos la Junta pierde el respaldo de la mayor parte de la opinión pública, y se incrementa la dificultad ejercer una censura efectiva, (Coser, 1968).

La reducción de los integrantes en representación del criterio religioso no puede interpretarse como favorables para los objetivos de la crítica, pues los demás integrantes de la junta como representantes del Ministerio de educación, o del gobierno son ciudadanos colombianos en suposición de creencias católicas. Es decir, que manejan una disposición y sensibilidad a la autoridad eclesiástica por reducida que esta sea al interior de la Junta, si se examinan las posiciones de los integrantes con especial atención a los personajes cuyo poder simbólico represente mayor autoridad, sería posible plantear porqué las clasificaciones que ostenta la defensa de los valores de la comunidad, en realidad parecen exceder la rigurosidad de la norma moral como es expresado por numerosos columnistas.

Por ello los cambios de integrantes no necesariamente dibujan el cambio hacia una laicización como efecto del fortalecimiento y presión de la censura independiente, los diversos cambios sociales que acompañaron este proceso de diferenciación, son acompañados por estancamientos y regresiones hacia la conservación del orden discursivo conservador.

De esta manera cierra la década de 1950 con una redistribución de las fuerzas al interior de la Junta oficial en la hay que identificar una inclinación por neutralizar a la autoridad religiosa dando el lugar a nuevos votos y participación con la intención de construir un criterio clasificatorio más integro. Paradójicamente, entrada la década de 1960 con una modificación

de la Junta que permite la participación de representantes de la Asociación de Universidades⁹ los recortes se hacen más frecuentes y en contrapartida toman más fuerza las publicaciones de toda una serie de críticos de cine como Hernando Salcedo Silva, Hugo Barti, Abraham Zalzman, entre otros autores que representan dada su oposición a la censura oficial, criterios periodísticos dotados de una autoridad suficiente para determinar sobre qué obras cinematográficas hay intervenciones que alteran la especificidad expresiva del cine-arte como campo.

La constante reintegración y apertura a nuevos representantes del campo artístico al interior de la Junta no contribuye a reformar los criterios de selección ni a reducir la rigidez en la clasificación, porque a lo largo de estas dos décadas, no es evidente un cambio en la jerarquía de las relaciones de fuerza simbólicas entre los integrantes, y por ende la oferta de las películas como producto cultural dirigido al gran público, sigue limitándose a las consideraciones de la autoridad moral religiosa. No obstante, y a diferencia del campo artístico de la pintura, estudiado por Ana Rosas, la opinión pública dirigida al gran público, se manifiesta más abiertamente en contra del rigor a la norma, y permite identificar un proceso aledaño de cambio social al establecido por la censura institucional.

⁹ Nueva junta de censura (enero 10-p.5) El Tiempo 1960

II. PÚBLICOS DE CINE

En este capítulo, se realiza una caracterización de los teatros en orden de comprender su función sobre los públicos de cine; se pretende identificar las dinámicas de los públicos a partir del análisis de ciertas disposiciones proyectadas en estos espacios para promover la asistencia y el rol que la opinión pública ejerció en la formación del espectador de cine.

2.1 Comportamiento de los públicos.

Las reformas políticas¹⁰ vigentes bajo el primer periodo de gobierno de López Pumarejo prosiguen con Eduardo Santos; la economía intervencionista tiene como focos de interés el desarrollo de la industria, la agricultura y propone lineamientos modernizantes que replantean el orden social tradicional del país en un ambiente político mundial desfavorable.

La primera mitad de la década de 1940, es la última etapa del periodo liberal, la ciudad y sus habitantes experimentan el ambiente de modernización de las instituciones; así como el reordenamiento o segmentación física de la ciudad que desplaza el lugar de residencia de la élite hacia el norte y manifiesta la tendencia a homogenizar a la población en ciertos sectores como una forma de aislamiento de las clases sociales. Esta redistribución territorial constituye el primer indicador para analizar a partir de la categorización de los teatros, la conducta y disposiciones de los públicos sobre ciertos géneros cinematográficos.

¹⁰Las reformas más radicales del periodo liberal se llevaron a cabo en los dos periodos de López Pumarejo; el establecimiento como norma constitucional del intervencionismo de Estado en la economía; una dirección que también estableció la política laboral que respaldó los derechos de los trabajadores y al movimiento sindicalista. Y con especial énfasis; la limitación de los poderes de la iglesia en el ámbito educativo, hicieron parte de las medidas de acción para consolidar la modernización del Estado Colombiano. (Mora, 2010)

La caracterización de los teatros hará posible la identificación de los espacios, las formas de exhibición y su consecuente transformación, aspectos que resultan determinantes en el estudio de la constitución del espectador de cine (clásico), realizado por Miriam Hansen – en el periodo de transición del cine silente norteamericano– y que refieren un proceso de transformación conjunta de industria y espectadores en un contexto de innovación de la esfera pública. Dado que se tratan de un escenario y contexto distinto, este proceso servirá de referente comparativo para la lectura los públicos de cine.

El auge de los teatros de cine obedece en primera instancia al interés de inversión que generaba la actividad más concurrida por los habitantes de la ciudad. De acuerdo con el periódico El Tiempo en el año 1940 fueron proyectadas 21.879 películas, con una asistencia de 5 millones de personas y un total de entradas en dinero de 1.454.800.71¹¹, y para 1950 esta cifra se duplica con la asistencia de 10.286.216¹² millones de espectadores a los teatros de cine de la ciudad. Teniendo en cuenta que el censo en 1938 de Bogotá apenas registró 330.312 habitantes¹³, de las cifras se infiere -como también afirmarían diversos columnistas-, que esta actividad representa la forma de ocio fundamental de la mayor parte de la población.

Por ello en su planeación primó la ubicación en el perímetro urbano, se trataba de una referencia en base a la cual los administradores de los teatros hacían conjeturas sobre la población habitante más inmediata, y por ende de su público en potencia. Si la expansión ciudadana alteraba la semantización de los territorios, se adecuaban mejoras en la infraestructura ya sea porque se asignaba otra función a los teatros, porque era dados en alquiler para la presentación de diversas actividades, o por la venta de los mismos. Pero la

¹¹ Cerca de 5.000.000 de personas asistieron a cine durante 1940 (1941, Mayo 23). El Tiempo, p.2.

¹² El Cine en Bogotá (1952, Enero 19). El Espectador, p.5.

¹³ Prieto, Leopoldo (2005) La aventura de una vida sin control Bogotá movilidad y vida urbana 1939 - 1953

idea de edificar teatros más amplios, limpios y cómodos figura como una de estas estrategias para llegar a otros públicos, al igual que la finalidad de la publicidad impresa reservada para sus remodelaciones y exhibiciones.

Dicho esto, la ubicación de los teatros no puede verse como un aspecto determinante para la lectura de los públicos de cine, pues supone sólo la intencionalidad de sus empresarios. Aunque las películas circulaban una vez llegaban a los teatros de estreno, hacia los teatros de segunda y tercera, la dinámica esboza a unos espectadores que eligen los teatros, bajo un criterio derivado de su experiencia cinéfila, y que será desarrollado en el siguiente capítulo bajo el concepto de Laurent Jullier y Leveratto como *pericia cinematográfica*.

A inicios de la década de 1940 son pocos los teatros de estreno, en su lugar hay un mayor interés gubernamental por regular aspectos relacionados a la construcción, y el funcionamiento de los teatros, por promover una mayor vigilancia por parte de la secretaría de obras públicas sobre la capacidad de respuesta a emergencias en este tipo de construcciones.

Uno de los sucesos nombrados por columnistas y que incentivaron la creación de la comisión técnica de teatros y salas de espectáculos, bajo el decreto 103 de 1940 –que buscó mejorar las condiciones de los establecimientos donde se ofrecían espectáculos públicos–, fue el incendio en la Casa Municipal de Sandoná el 6 de mayo de 1940, durante la proyección de una película en homenaje a la muerte del general Francisco de Paula Santander, y que dejó 114 muertos y más de 200 heridos.

Este decreto es suprimido en 1943 por el ejecutivo municipal, y en su lugar entra en funcionamiento la inspección sanitaria de la dirección municipal de higiene¹⁴; con el fin de

¹⁴ Suprimida la comisión técnica de teatros y salas de espectáculos. (1943, Julio 24, p.2)El Tiempo.

vigilar las condiciones de salubridad, seguridad y comodidad de los teatros de la ciudad sobre los que se tenía conocimiento de ser depósitos insalubres.

Conforme avanza esta primera década es notorio el incremento de la construcción y adaptación de los teatros de primera categoría o de estreno, denominación asignada de acuerdo al nivel del servicio ofrecido en instalaciones, la calidad de los proyectores, sistema de sonido, y la oferta de estrenos, todos ellos causales para el cobro de una boletería más costosa que en los teatros de segunda o de tercera. Para 1948 ya hay 12 teatros¹⁵ de estreno en Bogotá, y va en aumento la oferta de teatros como el San Jorge, el Astral (1946) ubicado en la carrera séptima entre las calles 21 y 22, El Dorado, El Palermo¹⁶(1946) Calle 45 N. 13-40, el Alameda (1949) situado en la carrera 12 entre calles 15 y 10 o el Teusaquillo entre otros, que acentúan en mayor medida las condiciones de higiene precaria de algunos teatros de baja categoría.

(...) en ellos se fuma, se escupe y se tose sin limitación y sin respeto y a la media hora el aire es ya viciado sin oxígeno; siempre entran a ellos más personas de las que higiénicamente caben (...) Por la Higiene Pública. Teatros, Iglesias y Clubes. (1947, Julio 9, p.8) El Tiempo.

Los teatros de segunda categoría ejercen la explotación de un mercado cinematográfico a un bajo costo, presentaron estrenos populares y reestrenos procedentes de los teatros de estreno. En los teatros de tercera predomina la exhibición de reprise, es decir películas recirculadas que salían de los teatros de estreno, meses o algunos años después y que ofrecían la

¹⁵ Cine-Metro, Metro-Teusaquillo, Coliseo, Aladino, Atenas, Colombia, Cid, Eldorado, Mbgador, San Jorge, California.

¹⁶ Con el Palermo, inicia el programa de Cine Colombia de teatros de barrio, pensado para la construcción de salas de menor capacidad (el Palermo tenía 650 butacas), de iguales comodidades y lujos que los grandes teatros a un menor costo.

posibilidad de ser vistas incluso muchos años después de su tiempo de estreno o auge publicitario.

En lo relacionado al servicio de higiene, los que no consiguen proporcionar un mejor servicio son clausurados, los que permanecen evitan crear un filtro sobre los públicos asistentes y son asociados a un público de baja condición económica de hábitos higiénicos que empeoran el ambiente de suciedad.

Estos teatros compartieron el mismo orden de exhibición que los demás teatros, éste fue establecido normativamente desde mediados de la década de 1940; previa a la exhibición del largometraje, debían presentarse cortos o dibujos animados y al finalizar un noticiero de actualidades.¹⁷ Aunque no es posible identificar el momento exacto en el que son retirados los intermedios como segmento organizativo de la exhibición, no es considerado parte del orden de la proyección para 1947, y un año antes son estimados por un columnista de El periódico El Tiempo¹⁸ como una costumbre típica de los teatros que sólo cuentan con una máquina proyectora en la que caben pocos carretes, esto era, índice de utilización de tecnología en desuso. El comentario aborda de manera informal la obstrucción que esta costumbre adoptada en el teatro Teusaquillo genera al proceso de recepción.

En primer lugar, la interrupción implica la pérdida relativa del interés del espectador por la película. Por otra parte, al público le sirve más esa breve interrupción de la proyección después del noticiero y el corto -si lo hay- porque puede buscar mejor colocación y otras comodidades. La semana en Bogotá. (1946, Julio 26). El Tiempo, p.18.

El público se queja muchas veces por puro viejo vicio: no todos los teatros proyectan muchos vidrios de publicidad, ni dan media hora de cortos tontos antes de la película. Es

¹⁷ Será numerada silletería de los salones de cine de primera categoría (1947, Agosto 21). El Tiempo, p.3.

¹⁸ La semana en Bogotá. (1946, Julio 26). El Tiempo, p.18.

cierto que ninguno proyecta el noticiero al final, como sería lo razonable, pero muchos hacen lo posible por que el público se sienta satisfecho, Sólo que al público le cuesta mucho trabajo sentirse satisfecho. Noticiero Nacional (1955, Febrero 26). El Espectador, p.10.

Aunque el último fragmento no corresponde a un espectador común, alrededor de los teatros, también se manifiesta una participación ciudadana que denuncia con la alcaldía, la prensa, y a los mismos empresarios por el incumplimiento de la normatividad fijada. En 1948 un espectador relata en una carta a un columnista de El Tiempo, su experiencia al acompañar a sus hijos a uno de estos teatros.

Un aire fétido me recibió al acercarme al espacio cerrado, pero mis niños entraron como si tal cosa. (...) Es un verdadero garage, sin ventilación, sin comodidades y con malos equipos de proyección. El estado de los sanitarios es espantoso. Cocktelera (1948, Oct. 15). El Tiempo, p.18.

En diciembre del mismo año el secretario de gobierno de la ciudad; Reyes Posada¹⁹, informa el plazo fijado para que la comisión visitadora ofrezca un informe acerca de las condiciones higiénicas del Teatro Nuevo, esta inspección hace parte de la campaña de modernización e higienización de las salas de espectáculos públicos adelantada por la alcaldía. La coincidencia con el teatro señalado por el espectador anónimo es incierta, pero en el año siguiente se repite esta problemática en otros teatros como el Nuevo, el Rialto y el Rivoli “*verdaderos focos de infección*”²⁰ ocasionando su clausura.

¹⁹ Severas medidas en los teatros tomará la alcaldía ahora (1948, Dic. 8). El Tiempo, p.21.

²⁰ Aumentan notablemente las salas de cine en la capital (1949, Julio. 29). El Tiempo, P.18.

Las denuncias de la ciudadanía abordan también problemáticas de convivencia en el interior de las salas, en junio de 1949 son la base que fundamenta la prohibición de la venta ambulante al interior del teatro, el decreto n.77 toma en consideración las sospechas fundadas de que algunos vendedores participan en hurtos al público asistente, y con el fin de que la venta de alimentos tenga instalaciones adecuadas e higiénicas, establece:

Artículo 1. A partir de la fecha del presente decreto en los salones de espectáculos públicos y teatros de la ciudad podrán venderse dulces y en general cualquier clase de comestibles en estantes o kioskos adecuados e higiénicos, cuya presentación esté de acuerdo con la estética y el buen gusto, instalados en los vestíbulos o antesalas o en los salones para té contiguos a las salas de espectáculos. Reglamentado el expendio de los dulces en los salones de cine. (1949, Junio. 18, p.2) El Espectador.

De acuerdo con el decreto, sólo serían permitidos 1 o 2 vendedores al interior del teatro que contaran con una licencia otorgada por la secretaria de gobierno del municipio. Sólo un año después y como una decisión que tomó en consideración las quejas de los empresarios y exhibidores más que las de los ciudadanos, se implementa la prohibición de fumar en los teatros²¹. Pero el cumplimiento de esta norma se registra algunos meses después, durante 1951, aparentemente con frecuencia en los teatros de segunda:

En vista de estos hechos -decreto vigente y violación del mismo- hacemos un cordial llamamiento a los administradores de cinemas para que hagan cumplir el sabio decreto sin contemplaciones y sin debilidad. En numerosos teatros bogotanos, por ejemplo, sobre todos los de "reprise" ubicados en los barrios, los espectadores hacen alarde de su grosería encendiendo cigarrillos. Humo en los cinemas (1951, Nov. 18, p.5) El Tiempo.

²¹ Se mantendrá la prohibición de fumar en teatros. (1950, Nov. 19, p.3) El Tiempo.

Durante la siguiente década, los problemas de higiene y la precariedad de las instalaciones, pasan a ser características de los teatros de bajo presupuesto, en 1951 son clausurados los cines continuos debido a un informe sobre su mala ventilación. De esta manera, es posible ver que la reglamentación no se limitó a la fijación de parámetros administrativos para exhibidores a cargo de los teatros, también involucró y fue promovida por los espectadores de cine, lo que creó el escenario para la construcción de ciertos hábitos de conducta, que facilitarían el desarrollo de esta práctica recreativa.

Si los teatros de baja categoría se caracterizaban en mayor medida por tener condiciones higiénicas lamentables, comodidades modestas y por ser espacios frecuentados por la clase baja, los teatros de primera y segunda categoría por oposición ostentan lujos y promueven la reunión de las altas personalidades de la esfera social; representantes eclesiásticos, embajadores, médicos, familias y dependientes de los servidores públicos, entre otros personajes son invitados a la promoción de estrenos cinematográficos, inauguraciones y reinauguraciones de teatros con la intención de incrementar la categoría de los mismos y así atraer a públicos de un estatus más alto. Este es el caso del Astral en 1944 por la Metro Goldwyn.

Con asistencia de un selecto grupo de invitados, entre quienes se contaban elementos muy destacados del gobierno, la sociedad, la diplomacia, la industria y la prensa, se llevó a cabo anoche la reinauguración del Teatro Astral, sometido recientemente a una serie de importantes reformas que contribuyen a aumentar la categoría y el prestigio de esa magnífica sala de espectáculos. Reinauguración del Teatro Astral. (1944, Junio 10, p.4) El Espectador.

Naturalmente, esta diaria afluencia de gentes ha sido el resultado lógico de su modernización y de las valiosas mejoras introducidas al local durante el corto lapso de su

obligada clausura (...) también en relación directa del material cinematográfico que desde entonces, exhiben allí (...) Modernización del "Teatro Astral". (1944, Julio 7). El Tiempo, p. 15.

De igual forma, es utilizado en la apertura del Alcazar²² en 1945 localizado en la carrera cuarta entre las calles sexta y séptima con capacidad para 650 espectadores, en la inauguración del teatro Odeón en 1941 (antiguo cinerama) para el cual se anuncia la asistencia del presidente Eduardo Santos y su *distinguida esposa*²³ a la proyección de 'Serenata de Amor' "consagrada por la crítica"²⁴ y para el caso del Teatro Alhambra²⁵, un teatro de barrio que tras la instalación de nueva silletería, equipos de sonido, espera la correspondencia de su *distinguido público*.

Esta práctica se prolonga durante la década de 1950 también para la promoción de las mejoras técnicas, y pre-estrenos, organizados por teatros asociados a distribuidoras distintas a las norteamericanas. En 1953 son invitados el presidente Rojas Pinillas entre otros políticos y arzobispos a la presentación del cinemascopio, un nuevo equipo de proyección que mejora los ángulos de observación del espectador en el teatro Colombia. Para la inauguración del teatro México, como variante, además de invitar "*distinguidos miembros de la sociedad bogotana*", hace un desfile en el que son exhibidos los trajes típicos de las regiones mexicanas, junto a la presentación de Rosita Quintana. De igual modo, con la inauguración en 1955 del circuito Cinematográfico Europeo en las salas de los teatros Coliseo (alrededores del Hotel Tequendama), El Dorado (sector céntrico de la ciudad) y Americano (carrera 16 con calle 50- Chapinero), para la proyección de películas de las distribuidoras Art Films y

²² El Teatro "Alcazar" se inaugura hoy. (1945, Dic. 13). El Espectador, p. 6.

²³ Anuncio: Teatro Odeon (1941, Octubre 24). El Tiempo, p.12.

²⁴ Cineasta. EL TEATRO "ODEON". (1941, Octubre 30). El Tiempo, p.14.

²⁵ Aficionado. El Teatro Alhambra (1942, Marzo 1). El Tiempo, p.15.

Francia films de Colombia, invita "distinguidos elementos de las colonias europeas de la capital²⁶".

Si la clase media y alfabetizada como sector representativo en los espacios de participación ciudadana, manifestó su interés por mejorar las condiciones de los teatros de segunda y tercera, a destinatarios de la prensa o de cargos administrativos, fue porque hizo parte de los públicos que frecuentaron estos teatros, de manera que no es posible asociar la conducta destructiva o antihigiénica a los teatros de barrio o a una clase social, pues en los teatros convergieron todas las clases sociales.

Los registros sobre los brotes de violencia en los teatros de primera, también dan cuenta de ello, el Teatro Colombia administrado por Cine Colombia, fue uno de estos teatros que recibió daños por parte de los asistentes; mientras la gente hacía la fila para comprar sus boleta, "*de pronto se lanzó en grupo desordenado contra la taquilla. Como resultado del choque hubo varios contusos y muchas boletas hurtadas*²⁷".

Este hecho, descrito por sus denunciantes como un brote de *incultura y barbarie*, difiere con las nociones de civilidad, educación y cultura que reclaman por un lado, los directos perjudicados, y por otro, columnistas y críticos, haciendo un llamado a la conducta del "buen espectador", es decir al uso de costumbres fundamentadas en la represión emocional y en la menor intervención posible sobre el espectador vecino, un ámbito al que pertenece también lo que Sennett (1978) denomina regla del silencio, empleada como línea de división entre los otros y la clase trabajadora.

De igual manera se registraron daños en la propiedad del teatro Lux y del Real (carrera séptima con calle 13) por desacuerdo frente al servicio ofrecido. En la sección "Lo que los

²⁶ Cinematográficas (1955, Enero 21). El Espectador, p.20.

²⁷ Pagando los vidrios rotos. (1948, Diciembre 17). El tiempo, p.19.

Empresarios Dicen..." del periódico El Espectador en 1944, dos teatros de estreno de la distribuidora Metro Goldwyn Mayer, - propiedad de Cine Colombia, reprueban conductas de este tipo por parte de sus públicos.

Nunca vendemos tantas localidades como butacas hay, sino que en los llenos siempre dejamos un margen de más de ochenta butacas sin vender, y el segundo, para poner de presente ante la gente respetable la labor de miserable de algunas gentes de gran pobreza que han dado en acuchillar la silletería. Teatro Colombia. "Lo que los Empresarios Dicen...". (1944, Septiembre 30). El Espectador, p.8.

El apagón que hubo anoche en la ciudad, de las once menos cinco a las doce, por causa de un grave daño en las plantas de electricidad, provocó un grande escándalo en el Teatro Lux, donde un grupo de gentes incultas que asistía a la exhibición de una película, prorrumpió en protestas al obscurecerse el teatro y luego se dedicó a destruir la silletería, logrando volver añicos más de cincuenta sillas. 50 sillas destruidas anoche en el Lux. (1942, Junio 12, p.10) El Espectador.

(...) en vista de que se habían agotado las boletas no fue posible ceder a su demanda lo que dio lugar a que violentaran las puertas siendo incapaces los agentes de policía y empleados del teatro para contener avalancha. Afortunadamente, minutos después, llegó un pelotón de agentes y restableció el orden con gran eficacia. Una gran multitud invadió el teatro Real ayer en la tarde. 1946, Enero 12, p. 15) El Tiempo.

A eso de las diez y media se interrumpió la exhibición por un corto circuito, y el público empezó a protestar, pero en tal forma que en pocos minutos fueron destruidas veinticinco sillas. Toda la silletería hubiera quedado destruida si no hubiera acudido rápidamente un fuerte piquete de policía solicitado telefónicamente. Como la interrupción se prolongara y no fuera posible reparar el daño inmediatamente, los empresarios ordenaron a las

taquilleras devolver el dinero. Un Escándalo en el Nuevo Teatro (1943, Marzo 25).El Espectador, p.10.

Aunque no se trata de conductas habituales, los empresarios toman medidas para neutralizar los ánimos en situaciones potencialmente peligrosas; la venta de boletas para estrenos o éxitos de taquilla era común que iniciara más temprano para evitar aglomeraciones y posibles disturbios.

2.2 Función Estatal: Cine educativo.

Detrás de estas manifestaciones destructivas y de las nociones excluyentes de incultura y pobreza con las que son calificadas, yace el supuesto de la función educadora atribuida a la cultura, que hasta mediados de la década fue contemplada en la propuesta educativa liberal en curso. La difusión de conocimientos y prácticas modernas a través de medios masivos de comunicación - tuvo un despliegue significativo pero sin registro de conservación en el caso de la producción de cine educativo respaldado por la Ley 9 de 1942 para el fomento del cine-. El proyecto educativo pretendía acercar los contenidos de la alta cultura a través de obras literarias, teatro, danzas, música, y algunas películas de cine educativo a las clases populares, para que con la apropiación de estos productos culturales se creara una nueva forma de expresión pública de la cultura propia.

(...) la creación de un “clima espiritual” que educara la sensibilidad popular en dirección de la construcción de un nuevo orden cultural, para lo cual resultaba tarea central la de “remover en su inconsciente el caudal de emociones y sensaciones, que es lo que constituye en sí la cultura” (...) Silva, Renán. 2005, p.28.

Este proyecto que se mantuvo hasta el declive del periodo liberal en 1946, parece esbozar un escenario en donde los espacios de participación ciudadana, de opinión y crítica

cinematográfica, constituyen lugares de debate para el mejoramiento de las cuestiones públicas. Difunden la necesidad de adoptar costumbres más afines a la división del orden social moderno entre lo público y lo privado, en donde el Estado gestiona su poder para organizar todos los ámbitos que atañen a la población.

El público infantil, fue un foco de interés político a inicios de la década de 1940 para el proyecto de educación liberal, por ello se buscó el reconocimiento de la realidad social y psíquica específica²⁸ de esta población, y se dispuso de escenarios como el Teatro Cultural del Parque Olaya Herrera con el fin de *“aprovechar el teatro al aire libre para intensificar la divulgación del arte en sus más variadas manifestaciones”* presentó actividades alternadas a la proyección como recitales, marionetas, bailes, o actos a cargo de los niños, y llevó el cine educativo a los barrios de la ciudad y a territorios rurales. Esto como parte del programa del ministerio de educación de forma gratuita para llegar especialmente a la clase trabajadora.

Los equipos de la Escuela Ambulante transmitirán un magnífico programa de música selecta y varias películas documentales sobre Antioquia, sobre África occidental inglesa y sobre la elevación del agua. Por último se dictará una conferencia sobre la educación vocacional agrícola y otra sobre el sentido de la música selecta y la música popular. Programa cultural en el barrio Cundinamarca (1941, Junio 19). El Espectador, p.4.

Es posible también que en la proyección de determinadas películas “cooperen” algunos conferenciantes que darán al público concurrente a estos espectáculos, nociones sencillas y de grande interés sobre los diversos aspectos de la cultura. En el Teatro al Aire libre habrá grandes programas populares. (1942, Marzo 9, p.12) El Tiempo

Esta iniciativa educativa no fue exclusiva del público infantil también vinculó a otras fracciones de la población; la Sociedad de agricultura de Colombia, presentó cine de difusión

²⁸ Silva, Renán. (2005)

agropecuaria a agricultores como parte de un programa gratuito de los viernes, que fue recibido por los *hacendados y hombres de trabajo de Cundinamarca*".²⁹ Allí se presentaron películas como "Dispersión de Semillas, Lechería de Wisconsin, Ciclo de vida de la lagartija de agua, Efectos químicos de la electricidad, etc.

A continuación se presenta la imagen de la asistencia de oficiales y cadetes de la Escuela militar a la entrada del Teatro Faenza, en la función de cine educativo recomendada por prestigiosos médicos de la ciudad; la película *El crimen del Silencio*, una producción nacional que se pensó como una forma de enseñar a la población para saber prevenir los males que atacan la salud.



Figura 1. "El Teatro Faenza estreno ayer con grande éxito ""El crimen del silencio"³⁰

²⁹ Cine de difusión agropecuaria en la tarde de hoy (1944, junio 2). *El Tiempo* 1944, p.3.

³⁰. (1942, Abril 24, p.8)*El Espectador*



Figura 2. Proyección privada para los médicos del Crimen del Silencio. ³¹

El Teatro Cultural llegaba a la población infantil y a los adultos acompañantes, en 1943 un balance de las 23 funciones presentadas durante el mes de marzo registra una asistencia de 9.662 personas “*a las cuales concurrieron 2.240 escolares, 92 maestros, y 55.330 chicos no escolares*”⁸².

En este teatro, se usó una forma de proyección que retomó el orden de organización de las películas silentes de comienzos de siglo en Estado Unidos, a las películas se alternaron actos de marionetas, recitales, conciertos, bailes, entre otros, lo que situó a la exhibición como parte de un espectáculo, e implicó una variación en el modo de recepción a diferencia de la mayoría de teatros para el espectador adulto, la presencia de actos en vivo generó *un sentido de continuidad entre el espacio/tiempo del teatro y el mundo ilusionista de la pantalla*. (Hansen, p.43).

El resultado, era una mezcla de proyecciones sobre el espectador, que si bien no lo sumergían a profundidad en el desarrollo del argumento narrativo, tampoco segregaba los espacios de ilusión y realidad con claridad generando un margen de participación e imprevisibilidad sobre la experiencia cinematográfica infantil, pero estas consideraciones sobre el proceso de recepción no fueron contempladas por los organizadores ni censores.

³¹ (1942, Abril 17). El Espectador, p.5.

³² 9,662 personas fueron al teatro cultural de Bogotá el mes de marzo. (1943, abril 8). El Tiempo, p.3.

La censura oficial se concentró en la vigilancia sobre el material exhibido y promocionado por empresarios del medio, aproximadamente en 1946 desde el cierre del periodo liberal, el público infantil se caracterizó por ser visto como el sector de la población más susceptible al efecto distorsionador del orden social generado por el cinematógrafo, y por ello fue objeto de reformas cambiantes conforme a la preocupación sobre la moralidad y la conveniencia de sus contenidos.

Ocurre que por motivos económicos o comerciales o para solucionar problemas de distribución, se ve el caso de que un teatro presente en la función matinal películas como "El diablo y la dama", "El cortijo del ahorcado" y otras de la índole, que por consideraciones de arte pueden ser aceptables para públicos mayores pero que en ningún caso se deben exhibir ante una concurrencia integrada en su mayor parte por la misma chiquillería. En cambio ese mismo teatro estrena en función nocturna una película de El Gordo y El Flaco o una de dibujos animados de Walt Disney, que sí son las apropiadas y recomendables para los niños. Espectáculos para niños. (1948, Dic. 9, p.4) El Espectador.

El fin del periodo liberal significó la interrupción temporal del proyecto educativo, el Teatro Cultural sigue en funcionamiento y para 1948, por orden del departamento de extensión cultural y Bellas Artes, de forma ambulante llega a los barrios aislados de la ciudad, asilos, reformatorios, cárceles, hospitales, colonias de vacaciones y cuarteles del ejército y la policía³³.

En 1946 se modifica la clasificación de este público al que tras la reforma del 41 pertenecieron todos los menores de 16 años³⁴. La junta de censura advierte que los niños sólo

³³ Teatro Cultural ambulante pronto habrá en Bogotá. (1948, Febrero 21). El Espectador, p.9.

³⁴ Reglamento se estudia actualmente, (1941, Junio 7). El espectador, p.10.

serán admitidos en las matinées infantiles³⁵ y posteriormente se resuelve que de acuerdo con la resolución del artículo 114 de la ley 83, la asistencia de niños de cinco a 16 años se ampliaría, permitiendo su entrada a funciones que inicien antes de las 7 pm, matinales, matinés y vespertinas de acuerdo a la censura de cada película³⁶. Este artículo, confina la asistencia de menores a exhibiciones educativas o recreativas autorizadas por el Consejo Nacional de Protección Infantil.

Dado que la censura oficial no ejerció una censura rigurosa sobre los contenidos proyectados en el Teatro Cultural, los primeros en criticar la selección del material presentado a los niños en el teatro Cultural fue la censura independiente, columnistas cuestionaron la presentación de noticieros y los muy devaluados westerns con su influencia nociva.

(...) No se entiende cómo durante hora y media, para chicos menores de 14 años, se proyectan solamente películas como éstas: Romel derrotado. Invasión a Italia. Las mujeres en la guerra. Bombardeos, etc. ¿No es dar a estos chiquillos una visión demasiado dantesca de la realidad actual? ¿No es excesiva propaganda de guerra, para niños colombianos, obligándoles a odiar tal o cual gente (...). Fernández, L.A. El cine infantil (1943, Noviembre 13). El espectador, p.3.

Conforme avanzaba la década crecía el interés sobre este público, por su explotación comercial y por ejercer proyecciones educativas. El enfoque publicitario al público infantil a diferencia de los públicos adultos, se concentra en la oferta de rifas, y regalos a los niños asistentes; por ello el contenido de las proyecciones en realidad no ofrece mayor información sobre este tipo de público, en su lugar, el control ejercido por la censura y los argumentos

³⁵ Se fijarán las películas especiales para niños. (1946, Dic. 6). El Espectador, p.4.

³⁶ Será numerada silletería de los salones de cine de primera categoría (1947, Agosto 21). El Tiempo, p.3.

discursivos utilizados para ello, dan cuenta de los criterios de calificación que caracterizaron las restricciones impuestas a este y posteriormente a todos los públicos

Durante la década siguiente, con las constantes modificaciones de la junta, la censura sobre el público infantil se radicaliza basándose en criterios de protección al menor, y como una consecuencia inevitable de la calificación sobre el cine inmoral.

(...) En la infancia, en la adolescencia todo cuidado y exigencia de la censura y de las autoridades no pueden considerarse excesivos, porque entonces se está contribuyendo a la preparación del ciudadano o de la mujer del mañana, cuya personalidad en buena parte, sino en todo, es trasunto de las impresiones y prácticas de la primera edad. Señor Alcalde de la Ciudad- E.S.D. El juez de menores reclama contra la violación de disposiciones sobre cines. (1948, Dic. 8, p.19) El Tiempo

Por ello se promueve que los padres de familia lean la clasificación de la censura antes de ir al teatro, y se busca desarraigar la creencia de que las funciones matinales sean siempre aptas para este público.

La función de la opinión pública, continúa con los espacios de divulgación de las pautas de ordenamiento generadas por los teatros a sus diferentes públicos, y de esta forma se configuran espacios de debate por la búsqueda de una conciliación de las valoraciones divergentes que conciben a los públicos, al cine, y la censura como aspectos determinantes para el desenvolvimiento de esta práctica

Cuando a un columnista de El Espectador considera que ciertos hábitos parecen convertirse en un problema de orden público, sugiere a la dirección municipal del tránsito tomar medidas sobre la congestión de transeúntes en los andenes que dan lugar a las filas previas a la entrada al teatro:

Esto es lo que está pasando en Bogotá con las colas que forma el público a las puertas de los teatros y ante los paraderos de los buses, las cuales en lugar de formarse sobre el borde del andén y de una manera paralela a la vía pública, para facilitar el libre paso de los transeúntes, se hacen en sentido contrario, siguiendo una línea perpendicular a la misma vía, lo cual da lugar a numerosas molestias para el público que transita por esos lugares y que nada tiene que ver con la cola; público que se ve detenido por la formación de la cola y tiene que entrar a dar toda clase de explicaciones para cortarla o arrojarse a la calzada con riesgo de la vida, para poder sortear el obstáculo. Educación para las "colas" (1950, Junio 16, p.4) El Espectador.

Las invitaciones al buen comportamiento en los teatros; un tema que iba desde el deber de hacer filas en las taquillas sin obstruir el paso peatonal en los andenes, hasta el buen trato por la silletería, y la abstención de comer y hacer comentarios en voz alta durante la proyección, dieron forma a un discurso que generalizaba la conducta apropiada para estar y lucir en el teatro.

2.2.1 Vestido y distinción.

En cuanto al vestido durante la década de 1940, los registros fotográficos de los teatros de estreno, y el archivo fotográfico de Sady González (1999) señalan los trajes de paño, las gabardinas y el sombrero caracterizan el vestido habitual de los hombres de clase media y alta, aunque este último, es de uso generalizado en todos los sectores de la población. La ruana, parece un elemento de mayor frecuencia en las clases populares y entra en desuso para los años de la década siguiente, en los que también, los abrigos y las gabardinas se vuelven más comunes para los hombres y mujeres clientela de los teatros de primera y segunda categoría. En el caso de las mujeres, las diversas columnas periodísticas y fuentes

secundarias, señalan el “*uso de pieles y sombreros con malla sobre el rostro, especialmente en las mujeres de clase alta*” (Pinzón, 2011: pág. 29) como el atuendo característico.

El registro periodístico por otro lado, refiere la vestimenta como un aspecto que interviene en la recepción de las películas, principalmente por obstruir la visión del espectador contiguo. Algunos columnistas dieron amplio espacio a la elaboración de amonestas contra los sombreros, porque estos impedían al público ver con comodidad la película, uno de ellos fue Lucas Caballero “Klim” o “Lukas” columnista de El Tiempo y El Espectador, quien consideró necesario fijar las dimensiones de los sombreros de las mujeres y los comentarios en voz alta en el manual de la perfecta cineasta.

Con la reglamentación sobre la altura de los sombreros este pequeño inconveniente será obviado: los cineastas o los señores que vayan a los cines, podrán ver la película fácilmente, sin forzar la vista ni adoptar posturas extravagantes. Lukas. No más cineastas bizcos. (1940, Mayo 17, p.4) El espectador.

(...) si como es casi seguro, el sombrero tiene varias plumas, algunas frutas artificiales y uno que otro copetón disecado, en realidad no hay ninguna impertinencia en sugerirles que ocupen las últimas filas del salón KLIM. Sobre las cineastas. (1941, Abril 13, p.5) El Tiempo.

El hecho de que el problema con los sombreros continúe durante estos años, hace que en 1947 finalmente se convierta en prohibición, lo cual indica una resistencia colectiva que reafirma una noción sobre el cuerpo y su forma de expresión en sociedad; de acuerdo con Sennett (1978), la vestimenta constituye la exhibición de signos que en la mirada del otro quieren despertar la impresión adecuada, la asociación a una clase social afín. Aquí, la importancia de crear signos de distinción específicos, como los que implicaron el tamaño y la decoración de los sombreros femeninos, asume mayor significado cuando se retoma la

mezcla de públicos como un aspecto inevitable en esta actividad, en la que los signos del vestuario y el comportamiento, fundamentan la distinción entre los públicos. Y a los cuales, se busca neutralizar en el desarrollo de la actividad. Esta prohibición reafirma la intención de homogenizar a los públicos en su permanencia en el teatro.

El público que asistiere a los teatros (hombres y mujeres) deberá permanecer sin sombrero mientras se verifica el espectáculo. Los acomodadores se encargarán de recordar a los concurrentes el cumplimiento de esta disposición. Las empresas serán responsables de la infracción de este artículo, con multas de diez pesos por cada vez. Será Numerada la Silletería de los Salones de Cine de Primera Categoría. (Agosto 12, p.3) El Tiempo 1947.



Figura 3. Lujoso estreno en el Apolo anoche

Fuente. (1947, Enero 30). El Espectador, p. 9

La imagen del Teatro Apolo de estreno en 1947 captura una de las reuniones a las que convocaban las reinauguraciones de los teatros con invitaciones a distinguidas familias de la

sociedad bogotana, en este caso, a la proyección de la película "Aladino y la Lámpara Maravillosa".

La imagen del Faenza para 1942, muestra la asistencia a un teatro de segunda, tras haber promovido un espacio de participación de los espectadores a través de una votación que determina con 2851 votos "Travesuras de una Solterona" y "Colegiales Musicales" como sus comedias preferidas proyectadas ese día.



Figura 4. Teatro Faenza.

Fuente. (1942, Mayo 9). El tiempo, P.16

En el público del Faenza, y debido al ángulo de la foto, es difícil extrapolar diferencias de género de un teatro a otro; pese a que para ésta época son varias las referencias que señalan una mayor movilidad de la mujer en el ámbito público, como legado de las políticas liberales desde la década de 1930; el que no resulten visibles en las imágenes encontradas puede señalar que su relativa independencia en el ámbito público, aun es percibida por un gran

sector de la población de hombres y mujeres, como potencialmente peligrosa e indeseable para la estabilidad del orden social moralmente conservador.

La siguiente imagen del público del teatro Opera a la salida de la proyección inaugural de la película “El Amor llamó dos veces” en 1963, algunos años por fuera del tiempo que abarca este trabajo, muestra las variaciones en el vestido de hombres y mujeres, cuya distribución numérica para ésta época resulta menos polarizada, los sombreros han disminuido, y aunque en esta ocasión el análisis de los contenidos fílmicos presentados en los distintos teatros es postergado en aras de un enfoque estético de la población, se hace evidente que la invitación de personajes de alto estatus social ya no complementan el argumento publicitario; pues han sido desplazados por la trama, su valor artístico, actores y elementos externos a los públicos.



Figura 5. Teatro opera 19.

Fuente: (1963, Dic. 17) El Tiempo, p.39.

Otro elemento homogeneizador fue la regla del silencio, “*el silencio permitía simultáneamente ser visible a los demás y permanecer aislado de ellos*” (Sennett 1978, p. 270) el aislamiento tenía el propósito de evitar la sociabilidad en un salón que reunía

personas de todas las clases y culturas, a finales de la década de 1950, tenía más notoriedad el fenómeno de desplazamiento rural hacia la ciudad, y gradualmente fue naturalizada la conducta silenciosa en el teatro, por lo que las expresiones ruidosas, resultaron siendo vinculadas a personajes que sobresalían también por su aspecto. Transgredir la tendencia que homogeniza los públicos, conlleva a una identificación y sanción pública, como se puede observar a continuación:

Quisiera expresar mi protesta de colombiano, y de hombre medianamente culto, contra la actitud bien ridícula, y hasta grosera de un par de locas muchachitas, de ruana, que dieron su curso en la exhibición de cine ruso de que venimos haciendo memoria.

Se dedicaron desde el comienzo de la exhibición a aplaudir, y hacer ruido, en la forma menos edificante que se pueda uno esperar de unas cuasi señoritas -por su edad- mucho menos aprovechándose, al parecer del uso de ruanas, que en la tradición colombiana siempre sirvieron para abrigar gentes cordiales, decentes, señores de todo respeto y a nuestro clásico campesino y a sus excelentes mujeres.

Luego, al retirarse la gente del salón comedia -que tiene un hondo sabor colombiano, del bueno... -las chicas vociferaban los nombres de los protagonistas del drama ruso, no sabemos, si con pueril intento de reírse de una de las más celebradas obras del inmortal genio, o para demostrar, a ojos vistas, y a todos los vientos, que su modestísima cultura, y su apabullante malacrianza, no les había permitido valorar ni entender las excelencias de la película. (...)La opinión de los lectores. L.A. Fernández C. Cine Soviético (1958, Mayo 31). El Independiente, p.4.

De esta manera se visibiliza cómo durante las dos décadas hay un esfuerzo por organizar, y educar a los crecientes públicos, ya sea por iniciativa de los empresarios de cine en la protección de sus instalaciones, o por los espectadores que expresan sus experiencias en las

salas y que junto algunos críticos y columnistas, defienden la difusión del espectador clásica referido por Miriam Hansen³⁷ es decir, la adopción de los hábitos silenciosos que homogenizan a los públicos al interior de la sala y permiten la experiencia cinematográfica; un visor que consciente de la división entre ilusión y realidad (representado en su relación con la pantalla y el proyector) puede abstraerse de su realidad inmediata e involucrarse en un argumento narrativo que dirige sus deseos y expectativas hacia espacios de identificación y reafirmación de un orden social moderno.

2.2.2. Una labor educativa en el Proceso de recepción.

Los teatros de primera clase en términos de recepción, con sus lujos e instalaciones no representaron una gran diferencia en relación a las condiciones ofrecidas por los de segunda, desde 1948 fue posible encontrar teatros de barrio de menor tamaño pero con comodidades similares, pensadas para los habitantes de los sectores aledaños ³⁸ como el Imperio, el Aladino, el Chile, el Palermo, el Nuria, y el Alcalá. Ambos tipos de teatros anunciaron a través de los espacios publicitarios sus remodelaciones en instalaciones, y equipos como parte de las estrategias representacionales de la industria para mejorar la absorción del visor en la película.

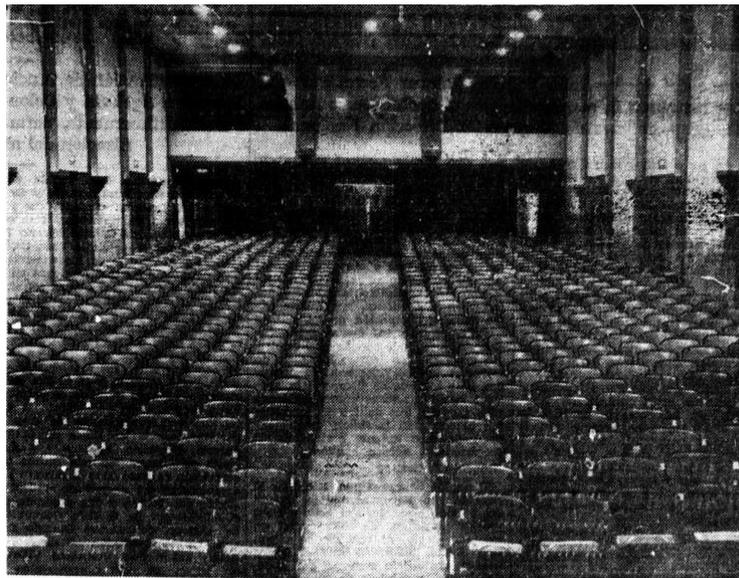
Esta oferta de un espacio cómodo para disfrutar del noticiero, el corto animado y el largometraje constituye la atmosfera que correspondía a los empresarios proporcionar para el proceso de recepción, dibujó las pautas de distribución del espacio adecuadas para el consumo específico del cine, y fueron consecutivamente adoptadas por los teatros de bajo presupuesto. Ese fue el caso de la reorganización de las sillas sobre un piso desnivelado para

³⁷ La represión de la conciencia del aparato por parte de los espectadores, luego, del espectador por parte del film. (Hansen, p.82)

³⁸ El Cine en Colombia. Treinta millones de pesos en entradas. (1948, Septiembre, 10). El Tiempo, p.18.

aumentar la visibilidad de cada espectador; un enfoque distinto sobre los públicos a los que se buscaba ofrecer un privilegio homogéneo de apreciación independientemente de la localidad, fue implementado inicialmente por distribuidoras norteamericanas; el caso del Teatro Astral en 1947 cuando pasa a ser propiedad de la Metro Goldwyn.

Entre las reformas introducidas está el acondicionamiento del piso, el cual fue nivelado técnicamente, con el propósito de ofrecer la más adecuada visión a los espectadores. (...) la silletería ha sido distribuida científicamente dentro del teatro, de modo que cada persona pueda obtener una perfecta visión sobre la pantalla, sin tener que estar moviendo la cabeza cada vez que el espectador que está delante de él cambie de posición. Un nuevo teatro inaugurara la Metro en el presente mes (1947, Agosto 15). El Tiempo, p.8.



ASPECTO INTERIOR. VISTA TOMADA DE ADENTRO HACIA AFUERA

Figura 6. Aspecto del interior de teatro Astral en 1944 antes de la remodelación³⁹

La posibilidad de redistribuir el espacio dependía también de los derechos de propiedad sobre los teatros, si eran alquilados como en la mayoría de los casos, la empresa distribuidora no tendría mayor poder para intervenir el espacio de recepción, en relación a esto, no se dispone

³⁹ Modernización del Teatro Astral. (1944, Julio 7). El Tiempo, p.15.

de suficiente información gráfica de los teatros para realizar una comparación significativa sobre las variaciones entre la categoría de los teatros y una posible preferencia de los públicos. Otros teatros de primera categoría como el Tequendama (1957), y el Almirante (1959) que realizaron esta remodelación.

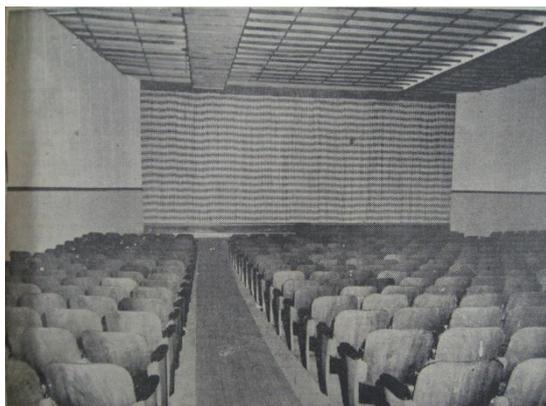


Figura 7. Teatro Tequendama⁴⁰

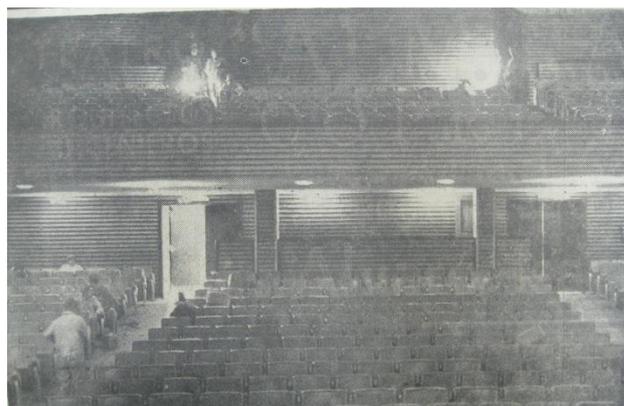


Figura 8. Teatro Almirante⁴¹

En los aspectos relacionados a la convivencia en la sala, como fue nombrado con anterioridad, la opinión se caracterizó por dos lineamientos determinantes para la recepción, que un columnista anónimo del Espectador sintetiza en 1950 con el “*decálogo del buen cineasta*” consejos para espectadores y empresarios.

Para los espectadores:

Observar las colas respectivas tanto para comprar las boletas de entrada como para entrar al salón: es más cómodo para todos, es más rápido y es más civil.

⁴⁰ Nuevo Teatro en Bogotá: El Tequendama. (1957, Junio 1). El Independiente, p.9.

⁴¹ Nuevo y magnífico Teatro Bogotano (1959, Dic. 27).El Tiempo, p.9.

Abstenerse de entrar ruidosamente al teatro: los chistes y las gracias de un determinado grupo serán muy divertidos para ese grupo en particular, pero resultan antipáticos y ridículos para los demás.

No comer ni papas fritas ni "besitos" una vez que se inicie la función: los diálogos y el celofán son incompatibles.

Suprimir los comentarios sobre el desarrollo de las cintas: el que guarda silencio, en este caso, pasa por prudente, por inteligente y por discreto; el que todo lo comenta frecuentemente exhibe su falta de inteligencia y de penetración y se expone a rebuznar.

No llegar tarde a la función: los espectadores no compraron sus entradas para verle la espalda a los retrasados, sino para observar lo que ocurre en el telón.

Para los empresarios:

(...) Iluminar sus teatros para que los espectadores no pierdan la vista tratando de leer el periódico antes de que comience la función.

Suprimir los vendedores de luces ambulantes, que con sus gritos y con sus linternas interrumpen y molestan a lo largo de toda la proyección.

Pasar los letreros de "no fumar" y "favor quitarse el sombrero" antes de cada función, y suspende ésta si es necesario para enseñarle a los rebeldes que deben tener educación. Por el cine. (1950, Junio 2, p.4) El Espectador.

Estos dos lineamientos, promovieron la cooperación de organizadores y asistentes para el despliegue de esta actividad; los parámetros recomendaban a espectadores la adopción de una conducta que demostrara la conciencia del compartir un espacio con el otro, antes que la conducta que reafirma la individualidad propia durante su permanencia en el teatro. A los

empresarios, se pedía la toma de medidas que garantizaran una organización cómoda con facilidades para el acceso y la estadía de los públicos, ejerciendo una vigilancia sobre el cumplimiento de las normas externas.

De esta manera se hace visible, cómo durante estas dos décadas, antes que la caracterización tipológica de los públicos, fue posible una reconstrucción del proceso de organización y debate alrededor de esta actividad, de la difusión de pautas que facilitaran la recepción, la organización y la convivencia de las individualidades en los teatros. Un interés por educar e instruir a los públicos en el teatro, para lo cual la opinión pública de los medios impresos consultados, ejerce una función característica de la transformación de la esfera pública.

Ante la imposibilidad de limitar la mezcla de los públicos de cine, los espectadores a través de los espacios de participación ciudadana promueven la adopción de ciertos hábitos que minimicen las particularidades de clase, cultura o género; independientemente de las corrientes argumentativas; los teatros y empresarios, los públicos y los dos tipos de censura, finalmente configuran un orden promovido y difundido por agentes externos a la institución normativa, que en últimas cumple una función de respaldo institucional.

III. COMERCIALIZACIÓN.

Este capítulo se propone un enfoque menos normativo contemplando en mayor medida la respuesta de los públicos ante los métodos de disposición usados por los empresarios sobre ciertos géneros cinematográficos. Después de haber hecho una caracterización de los teatros de acuerdo a sus categorías, formas de proyección y conducta de algunos públicos, el propósito será profundizar las formas publicitarias utilizadas por empresarios de cine alrededor de esta práctica y vincular al análisis el papel de los espacios de sociabilidad generados.

Durante el segundo periodo de López Pumarejo aumenta la política tributaria sobre la industria de la exhibición cinematográfica, ello da lugar a manifestaciones por parte de los representantes de las empresas distribuidoras, respecto a las decisiones sobre cobro de impuestos, los criterios de censura y todos los discursos o prácticas que figuren como obstáculos para la exhibición.

Para explicar esta creciente participación, se expondrá la dinámica de las casas distribuidoras, los exhibidores y los teatros. Como punto de partida las casas distribuidoras convienen con los circuitos un margen de ganancia tras el producido total y libre de impuestos de las entradas de cine. Estos circuitos están conformados por un grupo de teatros que a su vez tienen derecho de propiedad o de arrendatario sobre los mismos, este contrato temporal hace que los teatros no permanezcan fijos en los circuitos, categoría y géneros cinematográfico. Los empresarios que administran los circuitos, también alquilan los materiales obtenidos por las distribuidoras a los teatros particulares, de esta manera fue posible la circulación de las películas procedentes de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica a los teatros de todas las categorías de la ciudad.

(...) las demás alquilan películas, a base de porcentaje. A veces sube hasta el 80% de las entradas netas (descontando impuestos); de ordinario es del 50 al 60% para los teatros de estreno, y un 35 o 40% para los de reprise.

Según la revista semana (1952) la dinámica entre casas distribuidoras y teatros era mediada por el exhibidor, entre 1936 y 1960 los circuitos de cine fueron, Cine Colombia, Circuitos Unidos, Circuito Laserna, Éxitos Films, Circuito Astral, Regio Films, Primer Circuito, Circuito Cinematográfico Europeo, segundo Circuito, Circuito Capasso, Compañía Colombiana Distribuidora de Films, Metro Goldwyn Mayer, Circuito Bogotá, Republic Pictures de Colombia, Cueto Films Espectáculos Cinematográficos.

Aunque muchos de estos circuitos no llegaron al final de la década de 1950, configuraron los intereses del gremio de la distribución que sólo asumió la forma de una asociación, hasta 1950 con la Federación de Distribuidores de Películas. Velaron por la participación de sus intereses por medio de los representantes de las casas distribuidoras, quienes se unieron en oposición al cobro del impuesto progresivo en 1944. Este impuesto planteaba gravar a las empresas que subieran el precio de sus boletas. La defensa de los empresarios, argumentaba un excesivo encarecimiento de los costos de exhibición que ya habían venido gravando el valor de la boleta; el impuesto a los pobres 10%, el de defensa nacional, y el impuesto progresivo.

Las películas se alquilan a porcentaje sobre las entradas netas, es decir sobre lo que resulta después de deducidos los impuestos. Si estos son elevados, la participación para el dueño de la película se rebaja consecencialmente." Manuel López de Mesa (Gerente Warner Bros) Habrá nuevas alzas en el Cine (1944, Oct. 28) El Espectador, p.8.

Estos empresarios que resultaban afectados debido al porcentaje que recibirían una vez las entradas estuvieran libres de impuestos, se movilizan en una protesta frente al alza decretada por el Concejo municipal; *“en los teatros se colocaron avisos en grandes titulares con frases como ‘hoy no hay funciones’, ‘Suspendidas las exhibiciones hasta que la alcaldía suspenda su resolución’.* (Santos, 2011: pág. 73). Y se manifiestan en medios impresos sacando a la luz, como añadidura que las entradas a favor que los teatros habían tenido que dar a algunos funcionarios públicos⁴² desde hace año, constituía otra causante de pérdida para sus ingresos. Finalmente, el 18 de octubre se anuncia en la prensa la anulación de los impuestos progresivos para las exhibiciones cinematográficas, dejando con ello en vigor los otros 2 impuestos el nacional y el de pobres.⁴³ En enero del año siguiente, el director de la Policía Nacional Carlos Vanegas, propone a los teatros llevar un registro de los policías que acceden al teatro diariamente, con el fin de verificar si su asistencia fue programada de antemano.

En este gremio, la mayoría de casas pertenecieron a la industria cinematográfica Estadounidense, algunos circuitos como Cine Colombia –que tuvieron contratos exclusivos de distribución con otras empresas–, consiguieron exhibir material de Europa, Rusia y de Japón, pero el cine norteamericano dominó por muchos años las carteleras de los teatros de la ciudad pues era Estados Unidos, el país que lideraba la industria de la producción. A finales de la década de 1940 la ciudad da la bienvenida a nuevos circuitos como el Cinematográfico Europeo o el teatro México de la distribuidora de Películas Mexicanas en 1959, pero también al establecimiento del que sería el principal obstáculo para su exhibición, hasta dos décadas después; la censura religiosa.

⁴² Los empresarios de cines de Bogotá exponen su situación. (1944, Oct. 27).El Espectador, p.1 y 6.

⁴³ Teatro Colombia. Lo que dicen los empresarios (1944, Oct. 21). El Espectador, p. 7.

Como fue expuesto en el primer capítulo, el criterio fragmentado de las diversas juntas de censura, dio lugar a la total restricción, a la exhibición parcial y posterior prohibición, o a los recortes específicos de las películas, y en todos los casos, a evidentes pérdidas económicas para las empresas distribuidoras y para los exhibidores. Frente a este hecho, objeto de protestas por parte de espectadores, críticos y empresarios, las soluciones más audaces -que caracterizaron a la crítica tipo B- propusieron neutralizar el criterio religioso como principal eje de orientación para la clasificación, y en su lugar vincular nuevos integrantes dotados *de conocimientos técnicos sobre la materia*. Esta vía de cambio fue muy cercana a la propuesta de la Federación de Distribuidores de Películas por 1950; quienes ya habían manifestado su interés por unificar el criterio de la censura del país a través de la creación de una junta nacional.

(...) empresarios de salones y casas exhibidoras, han venido insistiendo en la necesidad de adoptar un criterio uniforme en la censura de las películas y en que se establezca un cuerpo unificado, de reconocida capacidad y de la más absoluta solvencia intelectual y artística. Junta nacional de Censura (1950, junio 18).Espectador, p.33.

Esta junta nacional es creada hasta 1955, año en que se vinculan como jurados dos miembros en representación de la Asociación Nacional de Artistas y Escritores, pese a ello, su creación precede un fuerte régimen de censura contra los medios de comunicación; que si bien limita los espacios de la crítica, durante algún tiempo, termina por extender la clasificación cinematográfica que suprime los contenidos violentos del público infantil, a toda la población en base a la influencia nociva que puede ocasionar sobre los sectores marginales.

A pesar de la instauración de una junta nacional, y como también expresaron los principales afectados; frente a los ocho integrantes del Ministerio de educación y de la autoridad eclesiástica, los representantes del campo artístico resultaban una minoría desfavorable. Por ello Enrique Dávila, presidente de la Asociación de Distribuidores de Películas expide un memorándum al Ministerio de Educación con las implicaciones para la industria de la predominancia de criterios religiosos.

Una vez más, los críticos coinciden con los prejuicios que los parámetros de clasificación que esta Junta generó para la exhibición.

(...) si se impone el buen gusto, la industria cinematográfica va a sufrir el más terrible descalabro. Por una película buena y encomiable, se está proyectando una docena por menos de argumentos sosos, que apenas sirven de pretexto para exhibir uno o más artistas de cartel, o para no cerrar los teatros. Junta de Censura (1955, Junio 27). El Tiempo, p.5.

Pese a ello ningún tipo de crítica favoreció plenamente a los intereses de la industria, si bien la crítica de tipo B se aproximó más a la defensa de una libre exhibición, también censuró ciertas temáticas populares que dieron forma a una censura contra el cine norteamericano y mexicano que generó a mediados de la década, un ambiente de inconformidad en las casas distribuidoras estadounidenses.

El motivo, como señala el gerente del circuito Santa Fe era la aparente labor propagandista manifestada a favor del cine europeo.

(...) como los demás industriales y comerciantes podríamos reclamar a la prensa que no desacredite lo que anunciamos de buena fe y por cuyos anuncios pagamos. Nadie ha pensado en reclamar a la prensa por esta conducta. Y si la anotamos es simplemente para

hacer resaltar una anomalía que la industria soporta aquí y en todo el mundo, con toda paciencia, sin que nadie haya pensado en quejarse de ella, a pesar de que ninguna otra industria estaría dispuesta a tolerarla. Aguirre, J. En: Ramírez E. Sobre el cine (1951, Dic. 9). El Tiempo, p.5

El cine continúa, espectáculo esencialmente popular y no un espectáculo artístico para una minoría de intelectuales. Por eso no trato de censurar el elogio que haga la crítica a determinadas películas, pero si protesto contra el descredito que tratan de fomentar sobre el resto del material. Gutt, Marcos. Más que arte, el cine es una mera distracción. (1955, Febrero 17) El Tiempo, p.18.

Esta postura a la que alude el gremio de la distribución, caracteriza la segunda lucha contra la disposición de los públicos generada por la crítica, y que sobrepuso el cine como arte a su función como actividad recreativa. En los días siguientes, recibió respuesta del comunista G.G.M., sobre las declaraciones de este empresario, primero negando tal labor publicitaria y segundo, enfatizando que si el cine es sólo una distracción es *por degeneración de la industria cinematográfica*.

Es cierto que el autor de esta sección está prevenido contra el cine norteamericano, después de haber experimentado hasta la saciedad el comercialismo de la producción de Hollywood. Pero en ningún momento se ha dejado de comentar- y si esto fuera una polémica se suministraría la lista- una película norteamericana – o de cualquier otra nacionalidad- que haya parecido buena al autor de esta sección. G.G.M. Entre paréntesis. (1955, Febrero 19). El Espectador, p.7.

El punto de vista de Enrique Santos "Caliban", por otro lado, carece de toda atribución artística o pedagógica al cine, en orden de limitar su función lúdica; su postura sale en defensa del cine como entretenimiento y por ende de la entonces relegada industria norteamericana por parte de la crítica; justifica el alza en el costo de la boletería para que las grandes producciones lleguen a estos teatros:

Milito entre quienes consideran que el cine debe servir, como espectáculo público, para divertir. Para hacernos reír o llorar. No como elemento pedagógico, ideológico, político o artístico. Para eso hay periódicos, cátedras, radio, ateneos y academias. El cine debe ser zona neutral. Sin otra finalidad que suministrarle al espectador un par de horas de olvido y recreación. Caliban. Danza de las horas (1955, Febrero 24). El Tiempo, p.4.

Quienes quieren ver películas buenas a bajo precio o, no tienen sino que esperar un poco y concurrir a los cine de segunda categoría -que los hay muy aceptables-; pero los que aspiren a las "premieres" de lujo, y al confort de sillas cómodas y amplios salones, que se resignen a pagar lo que vale una buena película. Caliban (1957, Julio 14). El Tiempo, p.4.

Este debate entre cine como entretenimiento y como forma de arte, caracteriza una tensión tanto en el campo religioso como en el de la industria norteamericana; en el caso de la crítica, por atribuir sólo a producciones específicas una valoración artística, en las que el uso de estéticas reprobables para la censura religiosa, y la función pedagógica no moral, como afirmaría Francisco Norden permitiría a los públicos transfigurar su visión del mundo. Norden, F. Será censurado O'neil? (1958, Julio 27). El Tiempo, p.2.

La mediación sin fines publicitarios que ejerce la crítica, interviene el monopolio de la distribución que hasta ahora, y en general, seguía en manos de la industria norteamericana, y propone nuevas vías para orientar el consumo intelectual. (Sorlin, 1985)

Pero se trata también de una postura que emerge a inicios de la década de 1950 en Francia, y que sobrepone la postura crítica que rechaza la sacralización del actor e invierte los focos publicitarios, que hasta ahora venían siendo manejados por la producción masiva cinematográfica, y que serán desarrollados más adelante. (Jullier y Leveratto, 2012)

Paralela a esta tensión, los empresarios asociados a la distribución intentan reducir la dependencia de su ingreso, a agentes como los exhibidores y a las limitaciones nacionales como el control de precios que para entonces era objeto de las políticas de gobierno; *"Desde ahora, todo dueño de teatro que demore el pago de estas sumas, se verá bloqueado por las casas que, unidas en federación se prestarán mutuo apoyo"*. Pugna entre exhibidores y las casas distribuidoras de películas. (1950, Enero 15). El Tiempo, p.10.

A continuación serán expuestos algunos de los mecanismos publicitarios usados por los empresarios, en los que es posible identificar los criterios de apreciación promovidos por la industria, para atraer públicos cada vez más diversos y que además generaron espacios para la manifestación del voto popular.

3.1 Mecanismos publicitarios.

Los concursos de cine fueron una herramienta propagandística dirigida al público infantil y adulto, los festivales y programas de cine se enfocaron sobre actores y para la década de 1950, sobre géneros o nacionalidades cinematográficas; el objetivo era que el espectador demostrara estar familiarizado con la programación del teatro, y que motivado por su entusiasmo cinematográfico, participara haciendo uso de su conocimiento sobre personajes, o películas determinados, según las bases del concurso.

En 1941 la radio-revista "Cine al Día"; –una publicación "de información de arte cinematográfico" publicada desde 1941– crea el premio a la mejor película, el objetivo de sus creadores era la calificación de la mejor película exhibida en el año a partir de una valoración de una película por las principales nacionalidades para las siguientes categorías:

El premio <Cine al Día>, (...) se dará a la mejor película del año exhibida en Bogotá, distinciones especiales para la mejor actriz, el mejor actor, la mejor dirección, la mejor fotografía, el mejor sonido, la mejor interpretación secundaria masculina, como así de la femenina, y el mejor argumento. Un Premio para la mejor película, crea Cine al Día (1942, Enero 10). El Tiempo, p.13.

La importancia del premio, más que para el benefactor se dirigía a las películas ganadoras, ya que los premios se entregaban a los representantes de las diversas compañías cinematográficas. El teatro Real en 1941 organizó "El Festival de Charlie Chaplin" cuyo atractivo radicaba en los regalos a niños y adultos; también durante la década de 1940, bajo el nombre de la "Fiesta de Cine Colombia" se celebraron los festivales de aniversario de Cine Colombia; en los que por una semana se distintas proyecciones se ofrecían rifas, y regalos a sus asistentes –por la compra de una boleta que permitía el acceso a una película, un pequeño concierto y tanda de chistes–, estos programas al igual que el Teatro Cultural utilizaron una forma de exhibición destinada al público adulto que alternó otras presentaciones recreativas contiguas a la proyección. Aunque en 1940 el Teatro Nariño uno de los más concurridos de la época también llegó a programar actos de Variedades; presentaba al Conjunto de los Hermanos Rubiana-Triana *"el cambio de números diariamente y la extraordinaria comicidad, unidos a la excelente música, bailes y bellos tangos es el secreto de este fenómeno teatral"*⁴⁴

⁴⁴ El Teatro Nariño con lleno todos los días. (1940, Marzo 7, p.13) El Tiempo.

Los siguientes son dos anuncios en la edición de mayo 23 en el periódico El Tiempo de 1944.

(...). En fin, estando muy de malas algo puede ganar y con seguridad se divertirá varias horas con una magnífica película, y con la pareja Tanco-Lorca, que en las tres funciones del día brindará un acto de regias variedades. Hay que oír a Antonieta con su guitarra, y a Tanco en sus salerosos chistes.

Hoy **Teatro Colombia** **17. ANIVERSARIO DE**

Teatro COLOMBIA

3 GRANDES FUNCIONES! ESPECTACULOS!

En matinee, vespertina y noche el reestreno que usted deseaba aplaudir una vez más!

Programa para Matinée. Hora: 3:15 p. m.:
SIEMPRE EN MI CORAZON
sufrá de un billete para el sorteo extra de la Lotería de Cundinamarca, un finísimo estuche "Max-Factor", un valioso estuche de "Lantik", y muchos otros regalos para todos.

Gloria Warren

PROGRAMA PARA LA VESPERTINA:
Hora: 8 p. m.
Gran Concierto **"EVERFIT"**
Orquesta "Nueva Granada"

PROGRAMA PARA LA NOCHE. Hora: 9 p. m.
"Rifa de dos billetes del sorteo extra de Cundinamarca, varios estuches de "Max-Factor", "Ninon de Lençois", "Lantik" etc., y Regalos para todos. Reclame su boleta a la entrada!

Gran concierto "Cabaret del Aire", ofrecido por la Compañía Colombiana de Tabaes.
Orquesta Filarmónica bajo la dirección del maestro Tena.

I.—Tema.
II.—"Tres Palabras", bolero. Canta Guillermo Beltrán.
III.—"Los Cucaracheros", bambuco. Cantan Elena y Esmeralda.
IV.—"Un Secreto", bolero. Canta Maruja Yepes.
V.—"Espero tu regreso", bolero de Oriol Rangel. Canta G. Beltrán.
VI.—"Tehuantepeco", canción mexicana. Cantan Elena y Esmeralda.
VII.—"Chispasacas". Cantan Elena, Esmeralda y G. Beltrán.
VIII.—Gloria Warren en "SIEMPRE EN MI CORAZON".

Durante el espectáculo se rifarán un vestido "Everfit", un billete del sorteo extra de Cundinamarca, un bellísimo estuche "Ninon de Lençois", un frasco de loción "Embrujo", etc. Regalos para todos.

Gran concierto "Cabaret del Aire", ofrecido por la Compañía Colombiana de Tabaes.
Orquesta Filarmónica bajo la dirección del maestro Tena.

I.—Tema.
II.—"Mi Chiamano Mimi" de "La Boheme". Canta Alcira Ramirez.
III.—"Granada" (Lain). Canta Enrique Figueroa.
IV.—"Malagueña" (Lecuona). Orquesta.
V.—"Burró la Betina" (B. Hernández). Canta Enrique Figueroa.
VI.—"Canción Bohemia" (Panella). Canta Alcira Ramirez.
VII.—Gloria Warren en "SIEMPRE EN MI CORAZON"

Precio para todas las funciones \$ 0.75 Taquillas desde las 11 a. m.

Figura 9. El Festival de Hoy en El Teatro Lux

Fuente. (1944, Mayo 23). El Tiempo, p.2.

Encuesta Cinematográfica de "EL ESPECTADOR"

La mejor película estrenada en los teatros de Bogotá en el mes de marzo de 1942 fue:

.....

Firma:

Dirección:

Figura 10. Encuesta cinematográfica de El Espectador

Fuente. (1942, Marzo 5). El Espectador

1er. Concurso Cinematográfico de EL ESPECTADOR

1º—¿Cuál es el nombre del autor o autora de la famosa novela inglesa "Jane Ayre"?

.....

2º—¿Qué parentesco existió entre este autor o autora con el autor o autora de "Cumbres Borrascosas"?

.....

3º—¿Qué casa cinematográfica distribuye la superproducción que da lugar a este concurso?

.....

4º—¿Qué artista interpreta el papel principal de la película "Alma Rebelde" y cuál ha sido su mayor éxito artístico?

.....

Nombre

Dirección

Figura 11. Concurso cinematográfico

Fuente. (1944, Octubre 21). El Espectador

Los principales periódicos dieron un amplio uso publicitario a la publicidad cinematográfica; concursos y horarios de programación de todos los teatros de la ciudad. La encuesta de 1942 ofrecía la rifa de 10 entradas a cine en el teatro exhibidor de la película ganadora. En octubre 21 de 1944 El Espectador publica su primer concurso cinematográfico con el objeto de promover las películas de próximo estreno en la ciudad, y premiar a los ganadores con pases de cortesía, suscripciones al periódico entre otros.

Sobre estas estrategias participaron diversos comerciantes vinculando sus productos de consumo común, –chocolate corona, crema dental squibb entre otros– a los concursos organizados por los teatros a través de la prensa, las matinales infantiles del Faenza en el Espectador.⁴⁵



Figura 12. Anuncio publicitario para entradas de cine

Fuente: (1943, Julio 7). El Tiempo

Estas formas publicitarias fueron utilizadas por empresas distribuidoras de todas las nacionalidades, en 1948 el concurso organizado por Películas Mexicanas; "Colombia y México Unidos por una Estrella" abierto a mujeres concursantes de todo el país interesadas en ser la próxima estrella del cine azteca, las invitaba a enviar su inscripción y fotografía y

⁴⁵ Cien entradas gratis para las niñas en las matinales infantiles del Faenza. (1951, Junio 1).El Espectador, p.9.

atravesar distintos filtros de selección. También durante la década de 1950, la M.G.M, anuncia la celebración de su aniversario número 30 con la presentación de 7 súper producciones, una por cada día de la semana en forma de premier, programas presentados de forma simultánea en otros países del mundo.

Sobre la película "Amores de Colegialas" de 1959 el teatro Mogador convoca de manera distinta a las mujeres participantes; promueve la asistencia a las 3 funciones del día miércoles, para que puedan ser elegidas como las 3 jóvenes más lindas por un fotógrafo que asistirá a una de ellas aleatoriamente. Las seleccionadas recibirían \$300 y saldrían en la edición del domingo de El Tiempo.

Para la propaganda de esta misma película, Francia Films invita a participar a las estudiantes enviando su foto en vestido de baño, adjuntado los datos de colegio al que asiste, y una descripción de la película en la que se inspira el concurso "Amores de Colegialas" a la página de El Tiempo; las elegidas serían publicadas en este mismo periódico.

También tuvo un fuerte despliegue la oferta al público infantil con los programas de las matinales infantiles de los domingos; El Teatro Alameda, Faenza, Astral, Panamericano, también publicitaron en la prensa los regalos y rifas ofrecidos a los niños; el Apolo, y Atenas entre ellos anunciaban la entrega de cuentos y juguetes de plástico a los primeros cien niños en llegar.

La posición de la industria representa el despliegue de una oferta de contenidos y espacios para abarcar a la mayor cantidad de públicos; los parámetros de apreciación estética fueron difundidos por los periódicos y revistas en la sección dedicada la programación de los teatros, espacios como "La Semana Cinematográfica", en la que se anunciaban las novedades de la industria del cine, adelantos de las casas distribuidoras, información sobre los actores, etc., y

en donde primaba la valoración del argumento y los principales actores como índice de calidad; características técnicas que trajo consigo el largometraje.

En cine, como en todo otro negocio, la calidad del artículo que se vende está en razón directa con su precio: por la tanto, si los teatros presentan películas de mayor costo, es lógico que el precio de las boletas sea también mayor que el ordinario. Localizando el asunto al Teatro Apolo, que ha presentado en este año el conjunto de películas que merecieron premios de la Academia, por diversas características, como Casablanca, la mejor del año de 1943 (...) Teatro Apolo. Lo que dicen los empresarios (1944, Oct. 14). El Espectador, p.8.

En el análisis de estos espacios de sociabilidad promovidos por la industria cultural, radica una posibilidad de explicar por qué las intenciones de establecer unos valores morales conservadores, no fueron correspondidos por la opinión pública, ni por los públicos de cine y dieron lugar al desfase en el establecimiento de la conducta moral objetable.

3.2 Cineastas Bogotanos

Como generador de espacios de participación ciudadana, la industria no se limitó a la creación de concursos y demás formas publicitarias de sus películas; también hay registro de espacios de diálogo con los públicos, como el generado por las películas exitosas entre los espectadores que incentivaron peticiones a los teatros y empresas cinematográficas para la repetición de estos filmes. En 1951; Francia Films ⁴⁶publica una carta en la prensa anunciando su respuesta positiva ante las múltiples solicitudes del público para la exhibición de "Y se hizo Justicia" al haber durado en cartelera sólo una semana, sin haber circulado por ningún teatro de segunda.

⁴⁶"Francia Films de Colombia" (1951, Nov. 10). El Tiempo, p.19.

Este interés y participación manifiestos, no sólo reafirman al cine como la actividad de entretenimiento más frecuentada por personas de todas las clases sociales, sino como una actividad que absorbió gran parte del tiempo de ocio de los ciudadanos; comúnmente referida como la única actividad que por su costo podían permitirse las clases populares.

La posibilidad de distribución de los géneros cinematográficos del mercado norteamericano, y la expansión de los mercados europeos y latinoamericanos posibilitan la llegada de distintas representaciones estéticas, o la apertura de un campo más diverso de elección para el espectador; un agente para el cual se generan estos espacios de participación publicitarios antes enunciados y que configuran el ambiente apto para la apropiación de la cultura cinematográfica, "*de la construcción de la emoción cinematográfica y de su gestión en relación con el otro*". (Jullier y Leveratto, 2012: pág. 35)

Jullier y Leveratto definen la cinefilia como *la satisfacción del contacto con cierto género de objeto técnico, cuyas cualidades la experiencia permitió apreciar* (pág.: 58) este término como tal no es utilizado en ninguno de los medios masivos impresos de la ciudad, en su lugar y aproximadamente desde la década de 1930, es utilizada la noción de Cineasta por columnistas para referirse a los espectadores aficionados de todas las clases sociales, que por su seguimiento a los distintos géneros, superan la noción de espectador atribuida a cualquier asistente ocasional a los teatros.

De estos teatros pequeños, centrales, elegantes y confortables debiera haber muchos otros en la ciudad. Porque no debe olvidarse que el cineasta es un vicioso. Y siempre tiene en cuenta por fuera de programa tres o cuatro películas magnificas, que no ha visto y que nunca puede verlas. Emilia (1943, Dic.10, p.4) El Espectador.

Si se le pregunta a cualquier espectador qué es lo que más le gusta del cine, responderá sin vacilar que los cortos de monos animados que se exhiben antes de la película. Y si de las funciones habituales se trataran de suprimir estos "pathés" con toda seguridad los cineastas boicotearían a los teatros o amarían un escándalo mayúsculo. Walt Disney, "Un fracaso en Bogotá" (1949, Enero 27). El Espectador, p.9.

La exhibición de los reestrenos, sin la cual difícilmente se habrían podido definir como aficionados, fue un tema muy subvalorado por distintos columnistas, -quienes también reconocían que su uso obedecía a las bajas temporadas de asistencia que implicaban los días de vacaciones en la ciudad-, son calificados despectivamente para los cinéfilos, quienes gracias a su experiencia cinematográfica, caen fácilmente en el aburrimiento que les ofrecen los productos culturales, en desfase a sus nuevas competencias interpretativas o de apreciación estética en la pantalla; *“es lo cierto que ya resultan demasiado contrastados con el avance de la cinematografía y, además muy inferiores al gusto de los cineastas verdaderos”* Angulo de enfoque: Comentarios de L.D.P. (1950, Dic. 31). El Tiempo, p.18.

La experiencia de los cineastas habría abarcado además del seguimiento a sus actores, actrices y géneros favoritos, un conocimiento de los teatros y los horarios de asistencia preferibles, una capacidad de seleccionar entre la gran oferta de géneros ciertas características que le permitan garantizar su satisfacción estética; una habilidad obtenida a partir de la asignación emotiva de la memoria a ciertos personajes e historias. A continuación vemos un ejemplo del efecto de consagración de la memoria afectiva, en el éxito de taquilla Cantinflas en la película “Caballero a la medida”:

Es reconfortante la manera como la gente acude en tumulto, empujándose, disputándose el primer puesto, hiriendo o pisando al vecino para disputarle un milésimo de segundo en el avance, a los teatros donde se está proyectando la última película de Cantinflas.

Chapinero, especialmente, el barrio de las gentes ricas y más viajadas, viene colmando de bote en bote desde hace días el Teatro de la Comedia, en forma que deja atrás a todos los demás espectáculos. "El triunfo de Cantinflas" (1955, Junio 20, p.5)El Tiempo.

El público asiste por tener la satisfacción de ver al cómico, bien sea en películas que tienen cierto parecido a anteriores del mismo bufo o por el simple hecho de tratarse de Cantinflas.". Caballero a la medida. (1955, junio 12). El Tiempo, p.13.

Todo en 'Caballero a la Medida' es copia exacta de lo ya hecho y conocido. Sólo, que a fuerza de encontrar el espectador momentos iguales en todas las cintas, no ríe y casi desespera. (...) Cantinflas es un cómico Magnífico si se quiere. Pero necesito un director. En manos de Delgado hizo sus mejores films. Pero cuando es él mismo quien escribe, dirige y produce, todo está perdido. (...) Montaña, Antonio. Crítica de cine. (1955, Junio 30) El Tiempo, p.18

Aunque no son testimonio de espectadores comunes, este espacio de reflexión sobre la calidad e impresiones particulares de placer o desazón sobre la película, además de la función publicitaria que evidentemente cumplen, constituyen el efecto propio de una socialización generada por el saber cinematográfico, pero obtenido en la experiencia individual en el teatro, y que demuestra las variantes con las que se reconfigura y pule la pericia cinematográfica de los cineastas.

La estabilización del mercado, al ofrecer la posibilidad de coleccionar personalmente las experiencias, favorece la atención en las huellas de presencia de los artistas que singulariza cada espectáculo, y la identificación, con la ayuda de la mirada del otro, de los nombres de los artistas que justifican el precio del espectáculo. (Jullier y Leveratto, 2012: pág. 62)

La asistencia al teatro justifica el motivo de la reunión social, y además genera un efecto de placer en los espectadores, que no se limita al tiempo de recepción individual, sino a los espacios dedicados a la socialización de las impresiones y elaboraciones particulares de cada proceso receptivo, y que sintetiza el saber compartido en la experiencia colectiva.

Es posible hacer una lectura, de las tensiones entre la industria y la consolidación de la crítica de cine como aspectos representativos del proceso de redistribución de fuerzas en el campo de la industria, y de la divulgación de los *de principios específicos de percepción y de valoración del mundo social*, (Bourdieu, 2005: pág. 201) del cine-arte como campo; en lo que Bourdieu caracteriza como un proceso paralelo a la toma de autonomía de los campos. Y que a su vez, sólo ha sido posibles gracias al desarrollo de nuevas formas estéticas representacionales producto de la expansión de la industria cinematográfica internacional.

Lo que sucede con esta expansión, es la difusión de la interpretación sobre estas nuevas narrativas y el manejo de la imagen, a través de los primeros críticos tipo B; quienes ya no fundamentan sus calificaciones en correspondencia con los criterios de legitimación literarios, -en el caso de la adaptación de novelas clásicas- sino en la afirmación de unos particularmente cinematográficos. Y por otro lado a través de la labor pedagógica desplegada por los cineclubes.

La consolidación de los cineclubes representa este encuentro regularizado de sociabilidad motivado por un amor al cine y a una lectura particular compartida; *“La conciencia colectiva asume una forma normativa”* (Park, R. 1996). A partir de otros parámetros de apreciación contra los que la producción masiva norteamericana parece quedar relegada, estas colectividades, -como ellos se reconocen- ejercen una labor de difusión de las categorías de percepción adecuadas a las nuevas estéticas europeas y latinoamericanas; esto es sintetizado como la educación del gusto cinematográfico según el pionero del cineclubismo en Colombia

Hernando Salcedo Silva y la misión atribuida del Cine club universitario de la década de los 50.

La razón de ser de un cineclub es enseñar al socio, al asistente o al espectador, cuál es el buen cine, a través de sus mejores ejemplos, que cumplen su necesaria función didáctica. Todo cineclub es una modesta academia de cultura cinematográfica, hoy tan importante y necesaria en la vida diaria. No se trata de simple erudición sino de considerar al cine como espejo de la realidad contemporánea en la que todos actuamos y de la que somos responsables. (En Ardila, 2005: pág. 36)

Con la intención de darle a la juventud universitaria una preparación cinematográfica indispensable para la formación de una cultura íntegra, quisimos un grupo de jóvenes formar el Cine Club Universitario (...)

Cabe resaltar que la "formalización de la cinefilia" no sólo manifestada por la asociación de los críticos tipo B. La Acción Católica también llevaría a cabo programas como el Cine fórum realizado en diciembre de 1957 en el Teatro New Hall. Quienes después de la proyección invitaban a analistas para dirigir el tema de discusión, y entre quienes estuvo Hernando Salcedo comentando la película "Judas".

La función proyectada sobre los espacios de sociabilidad de estos dos gremios, - los programas/festivales cinematográficos por la industria y los cine clubes para la crítica- evidencian la divergencia de los criterios de apreciación y las estrategias para disponer a los públicos hacia géneros específicos, en este último caso, con el propósito de cumplir una función pedagógica sobre los públicos fundamentada en la reorientación de los parámetros de apreciación de la imagen; por ello se crearon espacios como el festival de dibujos animados con *"objeto de mostrar la evolución del "cartoon", sus nuevas concepciones cromáticas y*

lineares" La Semana Cinematográfica.(1956, Diciembre 2). El Independiente, p.13. , entre otros.

El alcance, la acogida y las posibilidades de permanencia de este tipo de colectivos, corresponde a un estudio que supera los propósitos de este trabajo, y abordan los procesos de recepción, por debe ser pospuesto también el análisis a la postura que cierta crítica comienza a reiterar en la asociación del público inculto y el consumo del cine de pobreza artística, como sucedió con la popularidad del cine mexicano.

La noción del espectador clásico explorada en el segundo capítulo, como manera de homogenizarse al interior de la sala, posibilitó el espacio de apreciación individual, previo a la socialización de las impresiones en actividades organizadas posteriores a la proyección y que en suma con los programas y formas publicitarias alrededor de las películas, ambientaron el espacio de apropiación y reelaboración de una postura crítica frente a la película y su forma de consumo. "*La conversación del espectáculo en texto es el medio privilegiado para apropiarse de él, conservar la memoria y hacerlo circular.*" (Jullier y Leveratto: 2012, p.75)

IV. CONCLUSIONES

El estudio de los usos del cine conduce a la reconstrucción de un proceso histórico, en el que distintas organizaciones fundamentaron y gestionaron sus criterios sobre la consideración divisoria de los públicos, de acuerdo a un capital cultural específico presente en la mayoría. El rol educativo asignado a la clase intelectual generó enfrentamientos en los parámetros de valoración defendidos por la censura, y por la industria cinematográfica en relación al manejo de los contenidos dirigidos a las clases populares.

Razón por la cual, la crítica independiente tipo B en su difusión de parámetros de apreciación más acordes con las formas específicamente cinematográficas, descartó una serie de estéticas y géneros para la consolidación de un discurso de oposición al criterio religioso predominante en la censura cinematográfica. En esta dinámica de columnistas y críticos de cine, la opinión pública dio la espalda a la clasificación oficial afectando la eficiencia de la censura, y dando lugar a lo que ha sido interpretado en este trabajo como una lucha por la autonomización del cine arte como campo.

Las otras corrientes de opinión, se caracterizaron por descalificar el valor artístico, y la función pedagógica y política del cine en orden de resaltar el propósito recreativo de la asistencia a los teatros. Sin tener un vínculo manifiesto con los mecanismos publicitarios del medio, recurrieron regularmente a la comparación de las representaciones teatrales, y a su valoración a partir de parámetros de apreciación exteriores, lo que las sitúa como una postura tradicional de la opinión frente a esta actividad.

El acondicionamiento y reglamentación de los teatros promovidos por la ciudadanía –en algunos casos– y establecidos normativamente, en suma con los registros disponibles sobre la conducta violenta en los teatros, señalan que los públicos de todas las proveniencias sociales

convergió en teatros de primera y segunda categoría, lo que llevó a que los espacios de opinión difundieran *nuevos criterios de distinción y exclusión social basados en la educación y el gusto*. (Horn, 2009) y sobre los cuales se fundamentaron los hábitos de conducta y recepción en los teatros de cine.

Las relaciones de la crítica y la industria perdieron correspondencia gradualmente de acuerdo a la expansión del sector de la producción y distribución cinematográfica internacional; esto permitió a los públicos reorientar las posibilidades de consumo y construir una pericia cinematográfica con ayuda de los recursos dispuestos por los empresarios. Lo que dio lugar a una apropiación particular, un conocimiento que reorienta la valoración común que hasta entonces había justificado los parámetros morales promovidos por la clasificación oficial.

V. BIBLIOGRAFÍA

Algarabel (2005) El poder de la mirada: Análisis comparado de películas censuradas y censurables. En: Aguayo, Fernando y Roca, Lourdes (editores), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora. (Pp.162-178)

Arboleda, Paola y Osorio, Diana (2002) La presencia de la mujer en el cine colombiano. Tesis de grado de comunicación social, Universidad Pontificia Bolivariana. Disponible en la web: <http://eav.upb.edu.co/banco/sites/default/files/files/Tesismujercinecolombiano.pdf>

Ardila, Silvia (2005) Hernando Salcedo Silva, un hombre de película. Tesis de grado de comunicación social, Pontificia Universidad Javeriana.

Bourdieu, P. (2005) Las reglas del arte. Anagrama.

Bourdieu, P. (2003) El oficio del científico, ciencia de la ciencia y reflexividad. Anagrama.

Bronx, Humberto. (1952) Libros de mundo y de Colombia y Hollywood al desnudo. (Orientaciones sobre el cine. Libros buenos y malos.) Pérez & Estilo.

Cáceres, Sergio. (2011) La Acción Católica y la resistencia al proyecto liberal de laicización 1933-1942. Tesis de grado para optar por el título de historiador. Universidad Industrial de Santander.

<http://repositorio.uis.edu.co/jspui/bitstream/123456789/8776/2/139138.pdf>

Cáceres, Sergio. (2011) El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 – 1942. Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, Volumen 16.

Coser, L. (1968) Hombres de ideas. Fondo de Cultura económica.

Durkheim, E. (1951) Sociología y filosofía. Editorial Guillermo Kraft.

Franco, German y Mejía, German. (2012) Mirando solo a la tierra. De la sociedad parroquial a la sociedad espectadora. Cine en Medellín 1900-1930. Maestría en historia, Pontificia Universidad Javeriana.

Goffman, Erving. Relaciones en Público. Microestudios del orden público. Alianza editorial.

Gramsci, Antonio (1967) La formación de los intelectuales. Editorial Grijalbo.

Hansen, Miriam. (1991) *Babel and Babylon*. Harvard University Press.

Heise, T. y Tudor, A. (2007) *Constructing (Film) Art: Bourdieu's Field Model in a Comparative Context*. (p.165-187) en: *Cultural Sociology*. Disponible en la web: <http://cus.sagepub.com/content/1/2/165>

Melton, J. (2009) *La aparición del público durante la ilustración europea*. Universitat de Valencia.

Mora, Óliver. (2010) *Los dos gobiernos de Alfonso López Pumarejo: estado y reformas económicas y sociales en Colombia (1934-1938, 1942-1945)*. Apuntes del CENES. Centro de Estudios Económicos, UPTC-Tunja.

Park, R. (1996) *La masa y el público. Una investigación metodológica y sociológica*. (p. 361-423) En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* No. 74 (Abr.-Jun. 1996)

Pérez, Ricardo. Y Pulido Gabriela (2011) *Cultura Cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950*. Diciembre 5,

Pinzón, Sandra. (2011) *Escritoras de prensa durante los años cuarenta ¿Un despertar que quedó oculto?* Tesis de grado para optar al título de Maestría en estudios de género, área mujer y desarrollo. Universidad Nacional de Colombia.

Disponible en la web: <http://www.bdigital.unal.edu.co/3931/1/489165.2011.pdf>

Rosas, Ana (2008) *El arte moderno en Colombia y sus relaciones con la moral y la política*. En: *Sociedad y Economía*. Diciembre de 2008, pp. 37-58.

Santos, Enrique (2011) *Cine Colombia 80 años de película*. Cine Colombia.

Sennett Richard. (1978) *El declive del hombre público*. Ediciones Península.

Silva, R. / (2007) *A la sombra del Clío. La carreta editores*.

Silva, R. (2005) *República liberal, intelectuales y cultura popular. La carreta editores*.

Universidad Externado de Colombia, Centro de Investigación sobre Dinámica Social Bogotá. (2007) *Ciudad, espacio y población: el proceso de urbanización en Colombia*.

Disponible en la web: http://www.unfpa.org.co/home/unfpacol/public_htmlfile/PDF/Informeurbanizacion.pdf