

Ricardo Chica Geliz

Presenta:

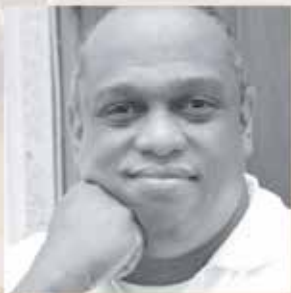
CUANDO LAS NEGRAS DE CHAMBACÚ SE QUERÍAN PARECER A MARÍA FÉLIX

Cine, cultura popular y educación
en Cartagena 1936 - 1957



Universidad de
Cartagena

Fundada en 1827



RICARDO CHICA GELIZ

Hizo estudios cinematográficos en Unitec (Bogotá), en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (México) y en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de los Baños, Cuba). Es Doctor en Ciencias de la Educación de la Universidad de Cartagena donde es docente e investigador del Programa de Comunicación Social y lidera el grupo de investigación Cine, historia y cultura. Su principal tema de interés es la historia social del cine, en especial, desde una perspectiva caribeña. Al respecto tiene artículos académicos, ponencias internacionales y varias obras en preparación.



**CUANDO LAS NEGRAS
DE CHAMBACÚ SE QUERÍAN
PARECER A MARÍA FÉLIX:**

Cine, cultura popular y educación
en Cartagena 1936 – 1957

Ricardo Chica Geliz

**Cuando las Negras de Chambacú se querían parecer a María Félix:
Cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936 – 1957**

Grupo de investigación: “Cine, historia y cultura”

ISBN: 978-958-8736-75-4

Rector:	Édgar Parra Chacón
Vicerrector Académico:	Federico Gallego Vásquez
Vicerrector de Investigaciones:	Jesús Olivero Verbel
Vicerrector Administrativo:	Orlando Alvear Cristancho
Secretaría General:	Marly Mardini Llamas

305.89086114 / C432

Chica Geliz, Ricardo

Cuando las negras de chambacú se querían parecer a María Félix. Cine, cultura popular y educación en Cartagena / Ricardo Chica Geliz; Freddy Badrán Padauí, editor. -- Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, c2015
388p.

Incluye referencias bibliográficas (p.375-386)

ISBN: 978-958-8736-75-4

1. Cultura popular – Cartagena (Colombia) - 1936 – 1957 2. Cine Mexicano – Mujeres – Historia cultural 3. Cartagena (Colombia) – Historia cultural 1936 – 1957 4. Cine – Aspectos sociales

CEP: Universidad de Cartagena. Centro de Información y Documentación José Fernández de Madrid.



Editor: Freddy Badrán Padauí
Jefe de Sección de Publicaciones
Universidad de Cartagena
Diseño de Portada: Jorge Luis Barrios Alcalá
Diagramación: Alicia Mora Restrepo
Fotografía: Mario Lorduy Benedetti

Primera Edición: Cartagena, 2015.

Corrección de estilo: Fredy Badrán Padauí

© Ricardo Chica Geliz

e – mail: rchicag@unicartagena.edu.co

Editorial Universitaria, Centro calle de la Universidad, Cra. 6, N° 36 – 100, Claustro de San Agustín, primer piso, Cartagena de Indias, 2015.

Impreso en Colombia – Printed in Colombia/ Se imprimieron 300 ejemplares

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma, ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro - óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial

**CUANDO LAS NEGRAS
DE CHAMBACÚ SE QUERÍAN
PARECER A MARÍA FÉLIX:**

Cine, cultura popular y educación

en Cartagena 1936 – 1957

*A la virgencita de Guadalupe, que es la esposa de Pedro Infante
A Rosa y Adolfo a quienes el cine debo y les debo todo*

“Se sufre pero se aprende”

Leyenda que aparece en la defensa trasera del camión que maneja
Pepe “El Toro” (Pedro Infante) al final de la película mexicana
“Nosotros los pobres” de Ismael Rodríguez, 1948.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	17
Primera Parte. Educación, cultura y apropiación social de la modernidad en Cartagena	31
Capítulo 1. Aproximación a una reflexión historiográfica, sus referentes teóricos y metodológicos en cine, cultura popular y educación	33
Capítulo 2. Apropiación social de la modernidad cultural, la ideología y los medios de comunicación	49
Capítulo 3. La ciudad, los medios y las formaciones sociales desde la historia cultural	63
Segunda Parte. Oferta de contenidos, mediaciones sociales y reconfiguración de la cultura popular.	101
Capítulo 4. Panorama de la institucionalidad educativa y cultural en Cartagena	103
Capítulo 5. Tradición y modernidad en el cine mexicano de la época de oro y la formación de imaginarios sociales en Cartagena	151
Capítulo 6. El uso social del cine	215
Tercera Parte. Representaciones y memoria popular de la recepción filmica	335
Capítulo 7. Memoria de la recepción filmica en Cartagena	341
Conclusiones	367
Fuentes	375
Bibliografía	379

AGRADECIMIENTOS

Más que un formalismo este es un acto de justicia por la compañía, por la generosidad, por la amistad, por la honestidad, por la complicidad de tantas personas que aparecieron en el trasegar de este libro. Es por eso que quiero preguntar: ¿Quién no quería a Émery Barrios? Hace treinta años lo conocí, despuntando mi juventud. Nuestra primera conversación fue sobre el cine y la última también, un par de noches antes de su partida. Hablamos sobre cómo iba a quedar la versión final de esta obra y, por supuesto, sobre las conversaciones por venir. No importa, nosotros nos vamos, el cine queda.

En el momento más insospechado del proceso, apareció un ser humano extraordinario: la Doctora Olga Yaneth Acuña Rodríguez, una maestra en todo sentido como tutora del proyecto, pues, desde un inicio sabía cuál era el horizonte de llegada. Agradezco a Jorge Conde Calderón por su amistad, por su interés, por sus mensajes directos y sin ambages; Jorge siempre fue viento a favor, cada vez que contestó el teléfono. Agradezco las conversaciones sobre cine y el barrio Torices con Alfonso Múnera Cavadía en las murallas, en el Chicamóvil, en la Barbería Jaramillo, en los pasillos de la Universidad. A Diana Lago por posibilitar siempre las cosas. A mi querido amigo Édgar Parra Chacón y su espléndida esposa Gina Freitas por su inspiración, por su mensaje de tenacidad y paciencia. A Omar Freitas Arellano, por regalarme su sabiduría práctica y feliz en los momentos más escabrosos. Al periodista y crítico de cine Leopoldo Soto por resolver todo cuando señaló con su dedo el

mural de Diego Rivera en la fachada del Teatro de los Insurgentes en la Ciudad de México, en aquel verano del 2011.

Al Doctor Marco Palacios Rozo y a Javier Ortíz Cassiani del Colegio de México por su solidaridad y amistad. A Gustavo García de la UNAM; Carlos Bonfil, del periódico La Jornada; Gabriela Pulido del Instituto Nacional de Historia y Antropología de México; y, a Leopoldo Gaytán Apáez de la Cineteca Nacional de México por su ayuda crucial, por sus conversaciones. Los testimonios de las siguientes personas fueron fundamentales: Eligio Pérez, Juan Gutiérrez Magallanes, Jorge Valdelamar, Rodrigo “Rocky” Valdéz, Padre Rafael Castillo, Ignacia Vázquez, Juan José Julio, Orlando Novoa, Neyla Torres, Mario Martínez Ballesteros, Alejandro Geliz Escalante, Eunice Martelo Galarzo. Gracias por regalarme sus recuerdos proyectados en la película de sus vidas.

Al personal de las bibliotecas de la Universidad de Cartagena, de la Universidad Tecnológica y Pedagógica de Colombia, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de la Bartolomé Calvo del Banco de la República, del acervo Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Al personal del CADE Andrea Narváz y Viviana Orozco. Va un especial agradecimiento a Moisés Álvarez y Aníbal Fullea del Archivo Histórico de Cartagena. Al personal del archivo histórico del periódico El Universal.

Así como también para personas que colaboraron de la manera más desinteresada como Moisés y Francisco “Cícalo” Pinaud y familia; Sergio Paolo Solano; Fredy Badrán Padauí; Edwin Salcedo Vásquez; Juan Dáger Nieto; Alberto Martínez Monterrosa; Tato Ávila y Tulia Morillo; Santiago Burgos; Mercedes Posada; Carlos Marín; Lila Herazo; Roberto Córdoba; Rina De León; Milton Cabrera Fernández; Dora Piñeres de la Ossa; Rosiris Utria y William Arellano; Orlando De Ávila; Lorena Guerrero; Robinson Mena y Marly Mardini Llamas. A Rafael “El Papi” Geliz por su raíces profundas, alegres y dolorosas. A mis amigos Irina Mercado Marsiglia y Carlos González Santodomingo por el cine; y a Luis Guillermo Julio Torres por el barrio, el patio y la música. A los estudiantes del semillero de investigación: Jair Esquiaqui, Emmanuel Upegui, Lizzete Guitierrez y María Teresa Aguado. A los profesores del Programa de Comunicación Social; de la Facultad de Ciencias

Sociales y Educación; y, de la Universidad de Cartagena. A los que siempre están firmes con uno, Édgar Gutiérrez Sierra y Douglas Becerra Linares.

A Ivón, Orlando, Gustavo y Adolfo que dejaron marca en este reto; a José Daniel por el cine, a Natalia por todo lo que ella es. A Alicia por que se quedó conmigo; a Camilo y a Laura por todo lo bueno que viene. Gracias.

INTRODUCCIÓN

Este libro trata sobre el proceso de aprendizaje que llevaron a cabo los sectores populares de Cartagena, a partir del consumo de medios, en especial, el cine mexicano en su época de oro; un proceso de apropiación y autocomprensión colectiva que se dio al margen de lo dispuesto en las políticas educativas de la llamada República Liberal y en la institución escolar, en virtud de la ineficiencia y la pobreza del Estado colombiano. Cine, cultura popular y educación en Cartagena interroga el proceso sociocultural como el arriba mencionado, según esta pregunta: *¿De qué manera el cine mexicano en su época de oro facilitó la apropiación social de la modernidad cultural y cómo contribuyó a formar y reconfigurar la cultura popular en Cartagena de Indias? (1936 – 1957)*. De ahí que el objetivo general consiste en analizar cómo aconteció dicho proceso de apropiación social en los sectores subalternos. Se escogió el período que va de 1936 a 1957 porque en ese momento convergen la aparición del cine mexicano en su etapa internacional e industrial; la puesta en marcha de las políticas educativas del gobierno liberal, con miras a llevar la modernidad a la sociedad colombiana; y, la consolidación de los medios de comunicación en la nación, en tanto moldeadores de la conciencia colectiva y su incidencia en la formación de audiencias. Una convergencia que caracterizó el contexto en que los sectores populares de Cartagena se expusieron a contenidos que daban cuenta de los acontecimientos y cambios en el mundo, pero, también, contenidos que ofrecieron un reacomodo de la tradición en el advenimiento de la modernidad y sus nuevas prácticas, el

vuelco de las costumbres y la performancia del melodrama, no solo en la pantalla, sino también en el plano de la vida cotidiana.

El concepto de apropiación social es el que nos sirve para ver la educación desde la perspectiva de la cultura, más allá de lo institucional y su relación con: el uso social de los medios; las dinámicas urbanas de la cultura; el espacio urbano del cine; la perspectiva eclesiástica; la memoria popular; los estilos de vida; la vida escolar; la aparición de imaginarios sociales; y, la reconfiguración de la cultura popular entre otros aspectos. De manera que la metodología supuso indagar la experiencia de la modernidad en los sectores subalternos de Cartagena, desde la historia cultural y social de la educación y de los medios. El resultado obtenido da cuenta de un proceso de auto aprendizaje y autocomprensión colectiva de los contenidos del cine, donde casi siempre la mitad de la población, o más, era analfabeta: condición medular que propició la recepción de películas habladas en lengua castellana venidas de España, Cuba, Chile, Venezuela, Argentina y principalmente de México.

Vale la pena tener en cuenta que, desde lo institucional, en cabeza del Ministerio de Educación, el cine se constituyó en uno de los recursos más importantes (junto con el fonógrafo y la biblioteca ambulante) para difundir, promover y educar a una masa analfabeta, parroquiana, provinciana e “ignorante”; las élites e intelectuales de entonces les preocupaba modernizar a las mayorías, las cuales, eran pensadas desde el pesimismo; desde los referentes de la eugenesia que fundamentaba la creencia de la superioridad de la raza blanca sobre las demás; y, desde una actitud peyorativa hacia la subjetividad popular. Una concepción elitista de la cultura y la educación llena de contradicciones y ambigüedades; de manera que, uno de los supuestos más importantes dentro de la política educativa apuntaba a la construcción y consolidación de una cultura nacional, cuyos elementos principales se encontraban en el diverso folklore del vasto y complejo territorio colombiano (Silva, 2005; Helg, 1987; Sáenz, Saldarriaga, Ospina, 1997). Tal política se aplicó parcial y escasamente a los departamentos de Cundinamarca y Boyacá. Así, pues, si a Cartagena no llegó el poco cine educativo producido en Bogotá, llegó el cine mexicano con su contenido melodramático, es decir, con una oferta identitaria que se comunicaba con su público a través de lo emocional y lo

sentimental. Un cine, visto como recurso didáctico de apoyo al proceso educativo, e instalado en la matriz racional-iluminista. Otro cine, como el mexicano y su carga de melodrama, estaba instalado en la matriz simbólico-dramática; pero, ambos se enmarcaron en una época donde la inserción de la sociedad en la modernidad, como se viene diciendo, era preocupación de las élites. Es, a partir del consumo de cine mexicano en especial, que acaece un aprendizaje dado al margen de las directrices institucionales de las élites, pero, de todas formas, conectado con los cambios y reajustes socioculturales, en concreto, todo lo que tiene que ver con las nuevas dinámicas urbanas y económicas. El aprendizaje institucional se dio en el marco de la escuela y sus prácticas pedagógicas, las cuales estaban fuertemente marcadas por el fardo católico, al igual que el cine mexicano, con su melodrama y sus elementos narrativos y formales donde subyacen el racismo y las actitudes reaccionarias; una de las diferencias, pues, está en las formas de comunicación, lo que supuso distintos movimientos de lectura en las personas, pues, una cosa era estar frente a un tablero en un salón de clases y otra cosa era estar frente a una pantalla en una sala de cine. Lo moderno pasaba por ser letrado y por tanto excluyente de las masas analfabetas; de ahí que, el cine a través de su lenguaje se consideró, desde lo institucional, como un recurso capaz de acelerar la integración de las mayorías a ciertas prácticas higienistas y de conocimientos generales de la cultura.

Desde lo cultural la recepción del cine mexicano en los sectores populares de Cartagena se constituyó en el principal referente de aprendizaje, cuyo mundo era capaz de vincularse con la cultura popular, en virtud de la complicidad con que el público consumía los melodramas (Martín-Barbero, 1987). Complicidad que viene siendo un aspecto clave de mediación y lectura para pensar cómo los públicos actuaron a favor del discurso hegemónico subyacente en las películas, las cuales, se postularon como espejos de la vida que presentaban modelos a los cuales adherirse o rechazar con vehemencia. Complicidad del público con el melodrama se remitió a estereotipos, a modelos sacrificiales, a esquemas narrativos, a lugares sociales predeterminados, a la resignación frente al destino de los individuos y de los pueblos, a la fatalidad como explicación de todo acontecer en la vida de las gentes. Complicidad, que, por otro lado, no supuso la pasividad de las gentes frente a la difícil

realidad y condición generalizada de precariedad y pobreza. Son invisibles y olvidadas las voces y perspectivas populares en buena parte de las fuentes institucionales y los eventos que registran, pero, de todas formas en sus documentos aparecen intersticios por donde es posible leer su inconformidad, su rechazo, su crítica a la injusticia social padecida en razón, casi siempre, por la indiferencia de las élites, su hipocresía y su ineptitud.

Lo anterior supone tener en cuenta la relación entre modernidad y tradición, vista como un marco contextual de donde se obtuvieron ciertas pistas acerca del proceso de apropiación social de la modernidad cultural. Así tenemos que, cuando los teóricos sociales actuales piensan su devenir, por lo general, lo hacen influidos por el legado del pensamiento social clásico, quienes, a su vez, no prestaron gran atención al desarrollo de los medios de comunicación. “Para ellos, la clave de la dinámica cultural asociada al surgimiento de las sociedades modernas se encontraba en todas partes: consistía, por encima de todo, en procesos de racionalización y secularización” (Thompson, 1997: 16). Esto supuso también la necesidad de re-enfocar el estudio de la modernidad en nuestras sociedades, interrogando el modo cómo los medios de comunicación incidieron en la reconfiguración de la cultura popular en un público que se apropió de los contenidos del cine mexicano en su época de oro.

En virtud de lo anterior consideramos que la modernidad latinoamericana, en cuanto experiencia colectiva, tiene menos que ver con las doctrinas ilustradas y las estéticas letradas que con la masificación de la escuela y la expansión de las industrias culturales, especialmente, los medios de comunicación. La modernidad resulta entonces ligada estructuralmente al proceso mediante el cual las fuentes de la producción de la cultura han dejado de ser la comunidad, el Estado o la Iglesia, y en su lugar están las industrias y los aparatos industrializados. ¿En qué consistió la experiencia de la modernidad para las gentes de los sectores populares de Cartagena, a la luz del consumo del melodrama propio del cine mexicano en su época de oro? Este interrogante supuso un desplazamiento que implicó una acelerada sustitución de las “vidas ejemplares” por los estilos de vida propuestos por los espejos de la mundialización que, para el caso de Cartagena, constituyeron ciertos contenidos

del cine mexicano, entre otras ofertas comunicativas múltiples y diversas; y de otra parte, la progresiva autonomía del mundo de la cultura -desde la ciencias hasta la sexualidad- en relación con aquella sujeción de orden religioso que focalizó la iglesia católica en América Latina (Martín - Barbero, 1996: 83). En otras palabras, lo que se pretende poner a flote en este trabajo -entre otros aspectos- son las marcas de nuevas formas de sensibilidad que emergieron en aquellos años producto de las negociaciones entre modernidad y tradición, en el marco de la cultura popular, lo que nos obliga a:

“(…) asumir la industria cultural, los medios masivos, como espacios de producción y circulación de culturas que corresponden no solo a innovaciones tecnológicas o a movimientos de capital, sino también a nuevas formas de sensibilidad, a nuevos modos de percepción, de apropiación y disfrute. Esta nueva sensibilidad tiene su correlato más decisivo en las nuevas formas de sociabilidad con que la gente enfrenta (...) la heterogeneidad simbólica y la inabarcabilidad de la ciudad” (Martín-Barbero, 1996: 85).

Y es que la recepción de cine se instaló en la geografía urbana, lo que dio sentido al espacio urbano del cine, pues, una cosa era ir al cine del barrio y otra cosa era asistir a un teatro de buena categoría social; lo que emergió en nuevas formas de estar juntos, pero también de excluirse, de reconocerse y desconocerse. Es ahí donde se adquiere una relevancia cognitiva, un saber urbano sobre lo que pasaba en las películas y, también, en las prácticas de consumo de ese cine. Es desde ahí que el cine, en especial el mexicano, entró a mediar la manifestación de un nuevo imaginario que, de algún modo, viene a integrar la novedosa, asombrosa y arrolladora experiencia urbana de los ciudadanos en Cartagena, en especial, los de los sectores populares.

¿En qué consistió la perspectiva de los sectores populares que vieron reconfigurada su cultura a la luz del melodrama que circuló en los medios masivos y que hacían patente un nuevo modo de sentir en la Cartagena de aquel entonces? Desde lo metodológico, consiste en pensar su devenir desde cierta perspectiva subalterna, es decir, privilegiar una visión opaca de los acontecimientos, de

ahí la utilidad de una postura como es interrogar el proceso de apropiación y sus prácticas de lectura. En este trabajo se indaga la singularidad de ciertos sujetos en cuanto su memoria para dar cuenta de las invenciones, los imaginarios, los saberes que emergen en dicha instancia y constituyeron cierta manera de *el habitar* Cartagena. La cultura de las clases subalternas puede verse como el resultado de una serie de desvíos y desplazamientos susceptibles de ser pensados. Allí es donde Roger Chartier sostiene que el consumo cultural es otra producción, que “no fabrica ningún objeto concreto pero constituye representaciones que nunca son idénticas a aquellas que el productor, el autor o el artista ha empleado en su obra” (Chartier, 1992; 37).

De manera que la sugerencia apunta a ver la reconfiguración de la cultura popular y su relación con el melodrama, como una producción efímera dada en el tiempo que deviene de generación en generación y habita en el espacio urbano del cine. Una producción efímera dada en el habla y en el recuerdo, cuyo insumo principal fue la existencia del Olimpo de estrellas fílmicas, los relatos sacrificiales, las truculencias dramáticas, los temas prohibidos y su relación con las instancias de poder, en especial la prensa, la Iglesia, la escuela y la familia.

En el marco de este trabajo, aprender del cine es una producción personal y colectiva a partir de la oferta del melodrama. De manera que lo que importa es considerar el *uso* de los relatos fílmicos y verlo como proceso de apropiación popular de la modernidad cultural, lo que implica dar cuenta del aspecto vivo de la memoria colectiva objetivada en los modos de ser, en los estilos de vida, en la nueva sensibilidad que apareció en Cartagena. En esa memoria viva, que es *el habitar* en el espacio urbano del cine, se encuentra la perspectiva de lo popular-cartagenero, es decir, se pone el acento, en el hacer humano; una perspectiva estética que permite detectar en el gris de la vida de todos los días una dimensión épica (Zubieta, 2000; 136).

Cierto trazo básico se evidencia en esta manera de concebir la cultura popular. Uno no explicitado que tiene un vínculo bastante claro con los principios gramscianos de hegemonía y subalternidad. En efecto las prácticas populares se definen no por su origen sino por su posición, a partir de una relación. De un lado, el sistema de

dominio, el productor, y del otro las prácticas de “los dominados”, “el hombre ordinario”, “el consumidor innumerable”, “la masa anónima”, “la mayoría nominal”. En términos de este trabajo apostamos por un sistema de dominio de la visión tradicional, sustentada en unos valores dados en múltiples y sutiles maneras de exclusión, entre las que se encuentran el olvido social, el negacionismo, el blanqueamiento y el sistema socio-racial. De ahí que este libro se titula *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix*. Se trata de un aspecto correspondiente a un movimiento de apropiación con propósito estratégico dentro del sistema socioracial, pues, servía, entre otras cosas, para esquivar los rigores implacables de la exclusión en el sistema socioracial en Cartagena. Parecerse a María Félix constituyó seguir y regodearse en un patrón estético, de estilo de vida, de maquillaje del rostro, de alisar el pelo o de vestirse para no parecer tan negra. O tan negro. La expresión surgió durante la entrevista a los profesores Jorge Valdelamar y Juan Gutiérrez Magallanes en 2007, cuando el segundo de ellos comentaba la experiencia del estigma social y racial por el hecho de vivir en Chambacú o el denominado “Corral de negros”, en los años cincuenta. Barrio que apareció a mediados de los años veinte y desapareció en 1971; es decir, erradicado por voluntad de las élites político-económicas porque era un estorbo para su proyecto de convertir a la ciudad en destino turístico internacional.

Interesa asumir los movimientos de apropiación que se dan en la marginalidad, en los bordes y vistos como referentes de construcción de identidad en un terreno ajeno, como lo es la modernidad planteada por las élites. Lo anterior sugiere desentrañar lo cotidiano de la cultura popular en cuanto al melodrama y al relato filmico se refiere, en virtud de su performatividad, es decir, respecto a las decisiones, actuaciones y contextos de la gente en *su habitar* visto como actos de supervivencia, complicidad, réplica y resistencia ubicados en un lugar de la memoria dada en una perspectiva popular, no reconocida, que se cuenta en las fronteras de la historia y la imaginería, que se narra en el recuerdo de los testimonios y en las pistas, fragmentos y rastros de fotografías, archivos de radio, películas, recortes de prensa y revistas, archivos de entrevistas, informes y gacetas entre otras fuentes. Para los propósitos de este trabajo, se tiene muy en cuenta la relación que

hay entre lo institucional y lo cultural, siendo *el habitar y el hablar*, aspectos prácticos del *uso* del espacio urbano del cine, del sistema étnico racial, de los estilos de vida, de los medios de comunicación, del melodrama entre otras instancias que contribuyeron a la reconfiguración de la cultura popular en Cartagena.

Establecer el estado del arte para este trabajo significó asumir la convergencia entre la historia social de la educación y la sociología de la cultura y de los medios, en especial, la del cine en América Latina. Se trata de corrientes historiográficas que apenas incursionan sus enfoques y temáticas en una región como la del Caribe colombiano y para dar cuenta del balance historiográfico a la luz de ellas, se plantearon cuatro planos de análisis: educación y cultura; historia: cine y público; modernidad y espacio urbano del cine; y subalternidad y aspectos étnico-raciales. El plano de la educación y la cultura se refiere al aspecto estratégico de la institucionalidad educativa en tanto instrumento de la élite para modernizar a las masas y su compleja relación con el mundo de la cultura popular y sus prácticas. El plano de historia: cine y público se refiere al re-arraigo de la tradición en la modernidad respecto a los contenidos y las lecturas que el público hizo del cine, un devenir cultural que puede ser rastreado en cuanto sus huellas en los archivos y recuerdos de las gentes. El plano de la modernidad y el espacio urbano del cine procura seguir la pista a la escenificación de las dinámicas sociales y culturales en la formación de la ciudad, con miras a evidenciar las coordenadas vitales que supusieron la red de cines barriales en sus distintas categorías y clases, entre muchos aspectos prácticos relacionados con la geografía humana. Y, por último, el plano de los aspectos étnico-raciales se propone para pensar el lugar subalterno de las gentes negras y mulatas respecto a un sistema de exclusiones dadas en el cine mexicano, la prensa, la escuela y las prácticas sociales en general.

Estos planos analíticos se articularon al concepto de apropiación social para formar un hilo conductor frente a la interacción entre tradición y la modernidad. Ver cine en la época estudiada re - instaló la tradición en las industrias culturales, en el plano mediático y la vida cotidiana; es decir, en tanto circularidad cultural donde la industria del cine mexicano tenía como fuente de relatos a la cultura popular, sus prácticas y visiones. Los planos de análisis sirvieron para pensar

cómo deberíamos asumir el proceso por el que las tradiciones son desalojadas de sus espacios habituales y reincorporadas a contextos habituales de la vida cotidiana, aunque ahora conectándose a nuevos tipos de unidades espaciales (Thompson 1997: 259) El componente del cine resulta crucial ya que su consumo implicó el cultivo retrospectivo de las prácticas tradicionales y las creencias, es decir, este medio de comunicación retomó dichos elementos tradicionales y los adaptó de distintas maneras, permitiendo reinstaurarlas en lugares y espacios concretos, lo que no estuvo exento de tensiones y disputas. Lo anterior buscó girar en torno a un proceso de aprendizaje colectivo donde el cine ofreció a su público y a miles de analfabetas en Cartagena, una forma de sostener la continuidad cultural en relación con los cambios profundos que vivía Colombia, Latinoamérica y el Caribe; una continuidad cultural que consistió en renovación de la tradición en nuevos contextos -el urbano, en especial- a través de la apropiación de formas simbólicas mediáticas.

El trabajo está dividido en tres partes, con sus respectivos capítulos. La primera parte se denomina *Educación, cultura y apropiación social de la modernidad en Cartagena*, la cual, está conformada por los siguientes capítulos: Aproximación a una reflexión historiográfica, sus referentes teóricos y metodológicos en cine, cultura popular y educación; Apropiación social de la modernidad cultural, la ideología y los medios de comunicación; y, La ciudad, los medios y las formaciones sociales desde la historia cultural. En general los elementos que forman el propósito de esta primera parte se han venido anticipando a lo largo de esta introducción; se busca establecer los distintos aspectos, referentes y antecedentes historiográficos, teóricos, metodológicos y prácticos desde los cuales se concibió y se gestionó la investigación y se obtuvieron sus resultados. De manera que la relación entre cine, cultura popular y educación se encuentra mediada por la dinámica de apropiación social de la modernidad cultural en los sectores populares de Cartagena. Un proceso de mediación que incidió en la reconfiguración de la cultura popular, en virtud de su relevancia cognitiva y que vinculó a los sectores subalternos a una nueva sensibilidad, ya mencionada, donde la tradición se arraiga en el advenimiento de olas de modernidad.

La segunda parte del trabajo se titula *Oferta de contenidos, mediaciones sociales y reconfiguración de la cultura popular*, ahí se describe la dimensión práctica del señalado proceso de apropiación social de la modernidad cultural, para ello, se ofrece un capítulo que pretende contextualizar la vida social de la época estudiada. Así, en el capítulo referido al *Panorama de la institucionalidad educativa y cultural* veremos aspectos y detalles de cómo se llevó a cabo el intento de educar el pueblo en Cartagena, a la luz de la implementación de políticas culturales y educativas dirigidas desde Bogotá y que sucedió como un proceso insuficiente e impracticable por los resultados vistos en la población que se pretendía formar e insertar en un ambiguo y contradictorio proyecto de modernidad pensado por las élites.

Por su parte, el capítulo sobre *Tradición y modernidad en el cine mexicano de la época de oro y la formación de imaginarios sociales en Cartagena* reflexiona los contenidos filmicos y su consumo en el público cartagenero y que es el terreno de formación de imaginarios sociales. Veremos como el cine vehiculizó la modernidad, en especial la nueva sensibilidad llena de cambio en la vida de las personas lo que cablaga sobre la dimensión simbólica del consumo; un proceso que la élite local a veces miró con desconfianza en especial si se encontraba ligado a los sectores populares; y, a veces, con optimismo cuando tales elementos se vinculaban con el deber ser de la sociedad según los patrones occidentales seguidos por dicha élite. Ocurren allí desplazamientos del lugar social de la tradición para dar paso a la emergencia de nuevas imágenes, nuevas costumbres, la actualización de los mitos y, al mismo tiempo, la reafirmación de un modelo social, económico y cultural que es el que habita una coyuntura marcada por la aparición de los nacionalismos, en el marco de la Segunda Guerra Mundial y sus profundas implicaciones en el mencionado modelo. Se trata, entonces, de un período coyuntural y transicional donde los cines se constituyen, al decir de Carlos Monsiváis (1994), según su vastedad hoy incomprensible, en las parroquias de los sentidos, recintos del ejercicio de ciudad o de pueblo, donde ocurren los cambios mencionados.

Es en el capítulo sobre *El uso social del cine* donde veremos al uso y a la apropiación como prácticas sociales de este medio que pusieron en acto ciertas competencias culturales y comunicativas que se manifestaron en el rechazo o la adhesión hacia ciertas

ofertas de contenido que se vieron en las pantallas, se leyeron en los textos periodísticos o se escucharon por la radio y a través de la discografía durante el período analizado.

Dichas prácticas sociales ponen en evidencia las relaciones de poder entre lo subalterno y lo hegemónico, entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, lo que sugiere tener en cuenta la negociación cultural entre ambas instancias, la cual, ocurre de acuerdo a concesiones, reelaboraciones, complicidades, resistencias, réplicas, reciclajes culturales entre otras actividades de la audiencia y sin desconocer la incidencia que tuvo la intencionalidad hegemónica de las élites, a través de los mensajes producidos por la industria cultural. Todo lo anterior sugiere la aparición de una *comunidad hermenéutica* en Cartagena que respondió a nuevos modos de percibir y narrar la identidad, una más flexible y capaz de congregar a toda la sociedad en un universo cultural más diverso, no obstante el racismo, la discriminación, las censuras y las diferencias de clase y cuya expresión más importante fue el melodrama consumido a través del cine, las radionovelas, las canciones y las presentaciones en vivo. Es en este capítulo donde se desarrollan temas como el de las culturas populares y el melodrama, las tensiones entre la Junta Nacional de Censura y la Junta de Espectáculos Públicos y el espacio urbano del cine y sus dinámicas sociales, entre otros.

La tercera y última parte del trabajo se titula *Representaciones y memoria popular de la recepción filmica* y está conformada por el último capítulo llamado *Memoria de la recepción filmica en Cartagena*. Aquí, el cine visto por los sectores populares de Cartagena, se asume como un largo viaje hacia la modernidad donde el melodrama fue indispensable: “La normalidad alcanza a lo desmedido, y ser melodramático es apreciar los sentimientos tradicionales en el contexto de la industria cultural, es certificar el paso de lo genuino a lo convincente” (Monsiváis, 1994; 156-159). De manera que el cine sonoro se torna el gran interlocutor de la sociedad cartagenera, desatando un proceso de reciclaje y negociación cultural que pudo rastrearse de acuerdo con las pistas mentales y orales que habitan en los recuerdos de aquellos espectadores, donde se inscriben marcas que tienen que ver con la reconfiguración social de las representaciones y la memoria popular. Así se entrevistaron nueve informantes clave, entre hombres y mujeres de, al menos, sesenta

años de edad, con miras a capturar pistas en sus recuerdos sobre el modo en que fueron implicados como público de cine. Tales testimonios contribuyeron a destacar ciertos aspectos de las prácticas del consumo cultural y sus reconfiguraciones sociales en tanto su devenir histórico; en ese sentido, podemos anticipar la presencia de dos elementos que le dan un carácter ambiguo a la dinámica de dicho devenir: de una parte, está la vida material precaria, caldo de cultivo de muchas violencias, desencantos y frustraciones; y, por otro lado, está la actitud festiva y la celebración permanente de la vida. Elementos que:

“por encima de la historia oscura de conquista y violencia, de tragedia y fracaso, [presentan] la otra cara de América Latina, el espíritu carnavalesco, la música y el arte de los pueblos que la conforman, esa capacidad de honrar la vida aún en sus más negros rincones y de hallar deleite en las cosas ordinarias, un placer que para muchos latinoamericanos no es un mero consuelo de la opresión y el fracaso, sino un premonición de ese mundo mejor que para ellos siempre está tan próximo y que no solo celebran con sus revoluciones, sino también celebrando victorias cotidianas” (Martín, 2009; 341).

La apuesta aquí es que ir al cine en Cartagena, durante la época estudiada, formaba parte de aquellas pequeñas victorias ordinarias en medio de la sin salida del atraso, el padecimiento generalizado y la ignorancia.

La apropiación social de la modernidad cultural a través del consumo del cine mexicano en Cartagena fue un proceso que ocurrió en los márgenes del proyecto moderno de las élites bogotanas que gobernaban la nación y cuya repercusión en la vida de los sectores populares fue escasa según los propósitos de progreso, orden y avance que se deseaban alcanzar. En vez del cine educativo, llegó el cine mexicano tanto rural, como urbano. En vez de escuela, llegó el cine mexicano con sus moralejas llenas de contradicciones entre culpas y desfuegos, entre pecado y redención; en vez de maestras y profesores calificados y normalistas llegó el cine mexicano y su Olimpo de estrellas, divas, galanes, villanos, héroes. En vez de las actividades de Extensión Cultural aparecieron los cines barriales,

los cuales se constituyeron en templos del saber popular, el cual, cabalgó sobre las emociones, los sentimientos, las lágrimas, las canciones y la risa. Fue en ese plano discursivo emocional del cine mexicano que el público cartagenero se reconoció en el crecimiento y la maduración colectiva, juntos en el ámbito barrial donde se formó la identidad y la memoria, pero, al mismo tiempo aprendieron con dolor y resignación la exclusión y la postergación a participar en la nueva configuración social y económica proyectada por las élites empresariales y políticas.

Cartagena - Colombia, 2015.

PRIMERA PARTE

Educación, cultura y apropiación social de la modernidad en Cartagena

CAPÍTULO 1

**Aproximación a una reflexión
historiográfica, sus referentes teóricos y
metodológicos en cine, cultura popular y
educación.**

La educación es un proceso que se puede estudiar históricamente, al menos, desde dos perspectivas. Una es la perspectiva institucional y, la otra, es la perspectiva sociocultural. Entre 1936 y 1957, en Colombia, la perspectiva institucional estaba en marcha según políticas educativas que apuntaban a modernizar el país. Desde la institucionalidad, las élites de la época apuntaron a incidir en la vida escolar y en la subjetividad de millones de personas con miras a insertar a la sociedad en el concierto mundial de naciones y de esta forma lograr el progreso anhelado. De manera que hay una historia que sigue la pista a los dirigentes y a las élites que viven al ritmo de los cambios y avances que acontecen en Estados Unidos, en ciertos países de América Latina y en Europa y que intentan replicarlos en Colombia. De otra parte, ubicados en el margen de esta visión, están millones de colombianos que vivieron aislados de las grandes transformaciones mundiales, sometidos a un ritmo de vida lento, pero, creciente en la medida en que la economía colombiana se modernizaba. De ahí que la llamada “Revolución en Marcha” aplicada durante la presidencia de Alfonso López Pumarejo (1934 - 1938) intente la integración nacional a través de la educación. Como señala la historiadora Aline Helg “No se trataba de transformar las estructuras socioeconómicas, sino modernizarlas para permitir a Colombia conservar el lugar que había conquistado en el mercado mundial. Debía acrecentar y diversificar sus exportaciones agrícolas y proseguir la captación de inversiones extranjeras” (2001: 147). Las políticas educativas y culturales de la República liberal, al buscar la integración nacional, supusieron que los colombianos debían redescubrir su país, perder el complejo de inferioridad y encontrar una identidad nacional; todo, desde la mirada centralista. La educación sería técnica y científica en todos los niveles. Era necesario, pues, enseñar al peón a nutrirse y a los altos funcionarios a administrar bien el Estado (Helg, 2001).

No obstante la intención, en educación se improvisó y se imitaron, en parte, algunas realizaciones mexicanas, argentinas o españolas, pero sin un programa integrado. El mismo López conocía sus límites y, más bien, aspiraba lanzar un movimiento que viniera después de él; así, por ejemplo, reconoció hacia 1937 que el movimiento se le había escapado de las manos y que la técnica que predicaba no se había aplicado en el Ministerio de Educación. Sin embargo en la memoria colectiva, 1936, representó un cambio

definitivo en la educación colombiana (2001: 149). Otro aspecto institucional que debe tenerse en cuenta es el papel que jugó la Iglesia en el proceso educativo nacional. Durante la mayor parte del siglo XX la historia civil de Colombia ha sido una de las más violentas en las repúblicas americanas. Se trata de una historia desconcertante y su transición a la modernidad la más abrupta. De manera que la religión católica aparecía siempre como el único denominador común nacional y la Iglesia como única fuerza con capacidad de unir el país. La Iglesia había sostenido siempre que el orden en Colombia era inseparable de la educación católica y la mayoría de los altos dirigentes, en los años cincuenta compartía esta opinión. Por ello la política educativa del Estado consistió en encontrar el equilibrio entre la modernización y la tradición católica (2001: 222). Se trató de una política educativa que, en términos generales era hegemónica, elitista y pensada desde el centralismo andino y cuyos canales de transmisión privilegiaron escenarios como la escuela y las universidades.

Por su parte, la perspectiva cultural de la educación se refiere al proceso histórico de aprendizaje colectivo, de autocomprensión, de apropiación social de la formación de la modernidad que acontece fuera del sistema escolar. Esta investigación estudia esta dimensión educativa en tanto cultura popular y subalterna porque siempre ha estado dominada y absorbida por la visión institucional y hegemónica. En especial, para el colombiano de las capas altas y medias de la época estudiada, la cultura válida y legítima era la que producían las clases urbanas y académicas (Triana, 1989: 305). Hay una relación contradictoria entre las perspectivas institucional y cultural de la educación, pero, también, es una relación llena de ambigüedades y de ironías en virtud del reciclaje cultural que acaece entre ambas visiones. Un reciclaje cultural que se dinamiza, en especial, cuando aparecen los medios de comunicación y la industria cultural en Colombia y, el dinero, llega a la vida cotidiana de los colombianos, lo que incide de manera profunda en la emergencia de una sensibilidad colectiva que reconfigura las relaciones sociales, los imaginarios y los estilos de vida, poniendo en la escena pública nacional, manifestaciones de la modernidad cultural como la moda, el ocio y el tiempo libre. Para el período estudiado había formado un público masivo y sediento de actualización permanente de contenidos en tres medios: prensa, radio y cine, pero, en especial

los dos últimos, pues, casi la mitad de la población nacional era analfabeta. En el censo de 1938, por ejemplo, se encuentra que el 60% de la población del Departamento de Bolívar era analfabeta; en Cartagena, su capital, el analfabetismo pasa del 50% y, para entonces, la ciudad contaba con 84.937 personas. De manera que hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente, la cual es, la hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana. Hemos tenido, desde los procesos de independencia del XIX, olas de modernizaciones. No obstante el esfuerzo de las élites por modernizar Colombia no pudo cumplir las operaciones de la modernidad europea. No se formaron mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural. Algunas comparaciones son rotundas. En Francia, el índice de alfabetización, que era de 30% en el Antiguo Régimen, sube a 90% en 1890, para ese año, se publicaban dos mil periódicos. Inglaterra, a principios del siglo XX, tenía 97% de alfabetizados, ahí es cuando se venden, entre 1865 y 1898 más de ciento cincuenta mil copias de *Alicia en el país de las maravillas*. Se crea, de este modo, un doble espacio cultural. Por una parte, el de circulación restringida reservada para la literatura y las artes; y, por otro lado, el circuito de amplia difusión, protagonizado en las primeras décadas del siglo XX por los diarios, que inician la formación de públicos masivos para el consumo de textos. Si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en nuestro continente eso era imposible para más de la mitad de la población en 1920 (García Canclini, 2001: 81, 82).

De manera que, si en nuestro medio, no se formó un mercado con suficiente desarrollo como para que existiera un campo cultural autónomo que facilitara las prácticas literarias, por ejemplo, si apareció el público de cine y de radio, lo que vino a conectarse con la sed de contenidos de las masas analfabetas. Lo anterior favoreció especialmente, el consumo del cine hablado en castellano, el cual, fue proveído por cinematografías nacionales de México y Argentina y, en menor medida, España, Chile, Cuba y Venezuela. Un espacio cultural donde la modernización no sustituyó la tradición, ni lo antiguo, sino que desplazó y reorganizó sus lugares cambiando

y adoptando los sentidos a los tiempos que corrían. Vemos una convergencia institucional y cultural que caracteriza el período que aquí se estudia, pues, en 1936 aparecen tanto las políticas educativas de la llamada República Liberal, como también la película mexicana “*Allá en el rancho grande*” de Fernando de Fuentes, la cual, se convierte en el primer éxito cinematográfico de masas en toda América Latina y en el comienzo de la época de oro del cine de aquel país. 1957 es considerado el fin de la mencionada época de oro y su momento histórico más emblemático es la muerte del ídolo de las masas Pedro Infante. Por su parte, ese año, es el fin de la dictadura del general Rojas Pinilla, llegan las primeras productoras de televisión a Colombia y aparece el Frente Nacional, para entonces, la clase media urbana comenzó a ampliarse, la plataforma industrial comenzó a ensancharse y la oferta educativa estatal y privada se dinamizó al ritmo del crecimiento económico y de la inserción del país al sistema mundial de producción y consumo. Entre 1936 y 1957 es la Segunda Guerra Mundial la que va a propiciar un reacomodo del poder mundial con Estados Unidos a la cabeza; es durante la coyuntura histórica de aquella conflagración en que se consolida la cinematografía nacional de México y las grandes mayorías de América Latina y el Caribe tendrán una experiencia con la modernidad cultural, sin antecedentes y que incidirá en la reconfiguración de la subjetividad popular.

Hacia 1955 Cartagena contaba con 29 cines, su población pasa de ciento treinta mil habitantes y, al menos, el cuarenta por ciento de la población es analfabeta. Desde el punto de vista de los medios, vemos que aparece un período de consolidación de los mismos, que se caracteriza por el desarrollo, tanto a nivel oficial como privado, de nuevas tecnologías que comienzan a introducirse con mucho ímpetu. Se debe entender que los primeros sistemas de comunicación abrieron un espacio de opinión en el que los nuevos escenarios y las nuevas prácticas encontraron un mayor y más fuerte asidero. Es importante aclarar que dicho desarrollo tecnológico favoreció la empresa en la producción discográfica, la radio, la prensa y la televisión. La industria fílmica colombiana nunca se consolidó, al menos, durante el período estudiado; el cine nacional fue casi enteramente reemplazado por la cinematografía mexicana, argentina y en menor medida norteamericana (Acosta, 2003: 250).



Panorámica del Estadio de Béisbol construido en 1950 (FHC)

Para principios de los años treinta había en Cartagena dos emisoras radiales: **Laboratorios Fuentes** y **Radio Colonial**. Los periódicos que circulaban eran **El Porvenir**, **El Fíguro**, **El Diario de la Costa**, **La Patria** y **El Mercurio**; diarios que se escriben según el interés partidista e ideológico de sus dueños. Hacia 1948 aparece **El Universal** y comenzando la década de los cincuentas aparecen muestras de un periodismo moderno que practica sus géneros como la crónica y el reportaje. A principios de los años treinta, es común que las capas medias y altas posean fonógrafos y aparatos de radio. Se captan emisoras que transmiten desde La Habana, Ciudad de Panamá y Nueva York. En esa misma década aparece el cine sonoro y nace en el barrio de San Diego la Plaza de la Serrezuela que funciona como gallería, escenario pugilístico, plaza de toros y cine. Aparecen los cines Padilla y Rialto en el barrio de Getsemaní y se convierten en escenarios de los espectáculos populares. En 1941 el cine Variedades, que funcionaba desde 1908, cambia su nombre por Teatro Cartagena y se reinaugura con aire acondicionado; se postula como el escenario de espectáculos

públicos para la élite y los sectores medios de la sociedad. En 1947 aparece el reinado nacional de la belleza y también, se inaugura el estadio “11 de Noviembre” junto con la Serie Mundial de Béisbol y donde Colombia queda campeón. En los años cuarenta y durante la década de los cincuenta, se presentan en la ciudad, de manera recurrente, espectáculos musicales y dramáticos en vivo protagonizados por artistas del cine internacional provenientes de México, España y Argentina y de otros países como Cuba, Panamá, Venezuela y Estados Unidos. A mediados de esa década, 1954, aparece la televisión en Colombia, pero, esta llega a la ciudad entrados los años sesenta. Mientras tanto en 1960 nace el Festival Internacional de Cine, el cual, se crea inicialmente para estimular y atraer el turismo.

En 1960 también se construye el alcantarillado en la ciudad, pero, tan solo en el centro histórico lo que significa una pista importante sobre la condición social y ambiental en que vivían los sectores más desfavorecidos. En 1951, por ejemplo, había en Cartagena diecisiete mil casas, según el censo, de las cuales solo cinco mil contaban con servicio sanitario adecuado; otras nueve mil contaban con letrinas y unas tres mil casas acudían a la quema de desechos humanos. Esta situación se constituyó en un problema generalizado de insalubridad que provocaba, al menos durante el tiempo estudiado, epidemias como la gastroenteritis y el tifo, las cuales incrementaban la mortalidad infantil en los meses de abril, mayo y junio. En tales meses del año 1954, por ejemplo, morían tres niños por día, mientras que, el amplio sector popular de Cartagena, contaba solo con dos puestos de salud (**El Universal**, 2 de julio de 1954, págs. 4 y 8). Uno en el barrio La Quinta y otro en el barrio de La Esperanza, esto de acuerdo con el informe rendido por el alcalde Capitán Cervantes y publicado en **El Universal** el 5 de julio de ese año. Tal era la condición de vida del analfabeta que acudía a los cines de Cartagena. Familias enteras vivían de la economía informal dada en el comercio, los oficios de baja especialidad, los escasos empleos de la incipiente industria, las actividades del muelle y la pesca. En este trabajo asumiremos al analfabeta espectador de cine, como un sujeto activo frente a los mensajes que consume del melodrama que se le ofrece en cada función fílmica. La actividad del espectador de cine, consiste en un proceso de apropiación donde se desata una suerte de complicidad con los contenidos dramáticos

(Martín-Barbero, 2002: 110, 111). La complicidad, es un código de lectura mediante el cual el espectador ejerce un regodeo con la forma y el contenido fílmico. De manera que, en dicha actividad de recepción fílmica, también hay resistencia y réplica. La apropiación del cine es una actividad de decodificación que es abordable “a través del reconocimiento de las huellas que en la lectura dejan ciertos procesos que tienen lugar a otro nivel, en el de la ‘estructura profunda’, esto es en el de la experiencia vital y social de esos grupos” (2002: 112).

Cuando Ignacia Vásquez, hoy de 86 años, fue seducida por Heriberto Salcedo, a sus catorce años de edad y él pasaba de veinte, ocurrió una situación cotidiana, paralela a las situaciones dramáticas de los libretos.

“Yo iba caminando con media tapa de coco en la mano. La llevaba con cuidado para que no se saliera el agua. Cuando se apareció Heriberto a mi lado y comenzó a molestarme y a decirme cosas. Entonces yo le eché el agua del coco en los pies. Y le dije: ‘Ves a bañarte, si quieres enamorarme, tienes los pies mohosos y hueles a grajo’. Entonces él me contestó: ‘Maldita —guardó un breve silencio— te probaré que serás la madre de mis hijos’. Y con el tiempo me hizo seis” (Entrevista marzo de 2012).

En su relato doña Ignacia organiza los acontecimientos de acuerdo con los elementos del drama, acorde según aparecen en el cine o en las radionovelas; hay tensión entre personajes, sorpresa y fuerza emocional, lo que se inscribe en una sensibilidad colectiva que comunicaban los relatos mediáticos y que se descifran con la complicidad del público, en el marco de un proceso de reciclaje cultural entre melodrama fílmico, sus implicaciones en la vida cotidiana y viceversa. Doña Ignacia, solo cursó dos años de primaria, nació en el barrio Getsemaní y, desde muy niña, asistió a los cines Padilla y Rialto. Cuando su familia se mudó al barrio Camino del Medio, frecuentaba los cines Granada y El Colonial, en el barrio de La Quinta. Fue en el Camino del Medio donde conoció a Heriberto Salcedo. ¿A qué iban los cartageneros como Heriberto e Ignacia cuando iban al cine? A aprender a ser melodramáticos, tal es la apuesta sobre el reciclaje cultural que acaecía.

Frente a este tipo de auto-comprensión, de auto-aprendizaje, lo que está en juego son los cambios en la subjetividad popular, los cuales, fueron advertidos desde inicios del siglo XX, y durante su primera mitad, con la llegada del dinero a Colombia. Ante esta realidad ¿Qué nuevo tipo de gente necesitaba la nación colombiana? Este interrogante movió una tensión entre la tradición y la modernidad y sus distintos enfoques, los más gruesos, el de la Iglesia y el de los partidos políticos y sus intelectuales. De manera que la educación, sus políticas y direccionamiento, venían siendo influenciadas por la Iglesia y son los reformistas modernizadores quienes pretenden reorientar el proceso educativo hacia las necesidades de producción, hacia la formación de mano de obra, hacia la solución de problemas prácticos en la economía, lo que acaecía desde inicios del siglo XIX. Es la aparición del consumo lo que resulta crucial, pues, se trata de un elemento que va a incidir en los cambios de la llamada subjetividad popular y sensibilidad colectiva, de ahí, por ejemplo, que desde 1913, la Conferencia Episcopal colombiana haya asumido nacionalmente la tarea de la Acción Social Católica, proponiendo que esta debía:

“reducirse a instituciones de carácter económico’, cuyo objeto era, por un lado, mejorar la condición económica de la clase trabajadora, ‘exigiéndoles a trueque de estos servicios, la moralidad y el cumplimiento de sus deberes religiosos’, y por otro, combatir contra la ‘usura capitalista’, orientando estas instituciones hacia el fomento del ahorro” (Sáenz; Saldarriaga; Ospina, 1997: 433).

Más que “usura capitalista” se trataba de los efectos del consumo en la vida de la gente y sus implicaciones en la formación de la mencionada sensibilidad colectiva, la cual, la Iglesia relacionaba con la vanidad, el individualismo y la codicia. El dinero, pues, pasó a ser un asunto de educación lo que generó tensiones, implicaciones y movimientos en la forma en que se fue asumiendo, apropiando y construyendo la modernidad en el marco de la vida cotidiana y sus expresiones dadas en la moda, la apariencia personal, los nuevos usos amorosos, el prestigio, el estilo, el estatus que daban los bienes adquiridos.

“La intelectualidad católica laica y los sectores clericales ilustrados asumieron el impacto del mercado sobre los fieles, a través de una conocida rejilla de desconfianza, no oponiéndose a él, sino impulsando el consumo de las clases trabajadoras, pero, procurando, a la vez, que no se dejaran ‘deslumbrar’ ni desmoralizar”(1997:435).

Quién debía educar al pueblo en esta nueva circunstancia se constituyó en un debate sobre el enfoque de secularización de la sociedad; y, es en esa instancia en que aparece la diferencia entre educar e instruir, la cual, es necesario precisar. La educación se refería a la formación moral del individuo, del ciudadano y de la sociedad. La instrucción se refería a la adquisición de los conocimientos, habilidades y competencias conectadas con las necesidades de la producción en la industria, en el comercio, en la agricultura. Se consideraba entonces que sin formación moral, era imposible la instrucción y era la Iglesia la que había conservado el monopolio sobre el primer tipo de formación; sin embargo, cuando llegan los medios de comunicación al país, el cine en especial, aparece un malestar en la institución religiosa que la mueve a controlar sus contenidos, su circulación y su consumo. En ese sentido, tanto la Iglesia como la élite política y económica de perfil católico trataron de direccionar el proceso de los medios en la sociedad a través de la censura de todos ellos y, también, tratando de influir en los contenidos de las películas educativas que se produjeron en la Sección de Cinematografía, la cual, dependía de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y que funcionó entre 1935 y 1953, cuando comenzaba a llegar la televisión. (Sáenz; Saldarriaga; Ospina, 1997: 443, 444; Uribe Sánchez, 2005: 32). A partir de una visión peyorativa del pueblo, se despreció y se desconfió, en especial, de las películas del cine mexicano que en su época de oro proporcionaron ciertos referentes que vinieron a interactuar con la subjetividad del pueblo, una subjetividad melodramática que se regodeaba entre la tradición y la modernidad.

Antes de continuar, dos consideraciones metodológicas. La primera referida a la transversalidad de la perspectiva étnico racial a lo largo de todo este trabajo ya que este constituye un aspecto importante de la mencionada subjetividad del pueblo. Y la segunda referida a la narratividad como elemento crítico en el método

histórico y su relación con el proceso de *fabulación*. En 1927 el médico liberal Luis López de Mesa publica el folleto, *El factor étnico, una exposición presentada al comité de expertos que estudia las causas y remedios a la carestía de la vida en Colombia*. El texto era un diagnóstico de las “enfermedades nacionales” según la más heterodoxa visión sociobiológica sobre las gentes; se encontraban allí la violencia, el atraso, la pereza, la mentira, el alcoholismo, el uso habitual de armas, la sensualidad, la falta de rigor lógico y de hábitos de estudio y la inferioridad de ciertas razas. Se trataba de un discurso social que procuraba instalarse en medio de dos soberanías hegemónicas como era la Iglesia y el Estado y crear un espacio público y civil: “un espacio pedagógico tanto dentro de la escuela como en la sociedad, para originar una conciencia ciudadana y una moral civil” (Sáenz; Saldarriaga; Ospina, 1997: 452). Viene siendo este uno de los preceptos que se integra a la creación del Ministerio de Educación en 1927 y marca una perspectiva consecuente con la práctica del sistema socioracial imperante desde la Colonia. En ese sentido, para las élites, vienen siendo negros e indígenas los portadores del atraso y uno de los obstáculos más importantes para generar el progreso en el país, tal es el lugar que ocuparon en el espacio público del devenir de la modernidad y la secularización del país. De manera que se hace necesario establecer una serie de aspectos que caracterizan el abordaje étnico racial en el entramado de tensiones, ambigüedades y convergencias que se dan entre lo institucional y lo cultural según el proceso de apropiación social de la modernidad cultural y los medios de comunicación.

Para efectos de lo anterior nos basaremos en el artículo *La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad* escrito por Stuart Hall y cuya traducción al español aparece en la Revista Colombiana de Antropología N° 41, en 2005. Allí, Hall esboza algunas formas en la que la perspectiva subalterna tiene potencial para usarse en la transformación y reelaboración de algunas ideas, teorías y paradigmas existentes utilizados en el análisis del racismo y otros fenómenos sociales relacionados (Hall: 250). Pero antes reconozcamos la importancia de la negociación de sentido, manifestado en las lecturas que la gente hace de los discursos hegemónicos: “¿Por qué entonces es tan importante el sentido común? (Pregunta Stuart Hall) Porque sobre este terreno de

concepciones y categorías se forma la conciencia práctica de las masas del pueblo” (Hall, 248). Y se cita a Gramsci:

“Toda corriente filosófica deja detrás de sí un sedimento de ‘sentido común’, este es el documento de su efectividad histórica. El sentido común no es rígido e inmóvil, se transforma continuamente, se enriquece de ideas científicas y de opiniones filosóficas que han entrado a la vida cotidiana. El sentido común crea el folclor del futuro, esto es, como una fase relativamente rígida del conocimiento popular en algún momento y lugar” (248).

Hall insiste en que toda persona es un filósofo o intelectual en la medida en que piensa, ya que todo pensamiento, acción y lenguaje son reflexivos, contienen un hilo consciente de conducta moral y, de tal manera, tienen una concepción particular del mundo -aún cuando no todos tienen la función especializada ‘del intelectual’- (246). Así tenemos que, reconocida la capacidad de aprendizaje de las personas y de su autonomía intelectual, frente a contenidos que se ofrecen en los dispositivos de circulación de la modernidad, nos queda indagar cómo ocurrió y qué significó dicho aprendizaje y las formaciones sociales que tuvieron lugar. Preguntar, en términos gramscianos: “Cómo se difunden estas corrientes ideológicas y por qué se fracturan a lo largo de ciertas líneas y en ciertas direcciones durante el proceso de difusión” (Hall, 249). De otra parte se “reconoce la ‘pluralidad’ de formas de ser e identidades de las que está compuesto el así llamado ‘sujeto’ pensante y con ideas. Sostiene que la naturaleza multifacética de la conciencia no es un fenómeno individual sino colectivo, una consecuencia de la relación entre ‘el ser’ y los discursos ideológicos que componen el terreno cultural de una sociedad” (248) Lo anterior nos sirve para recalcar que aquí estudiamos un público y su naturaleza multifacética frente al melodrama que se difundía por los medios.

Una consideración metodológica nos la señala el historiador Michael De Certeau, cuando habla de la *fabulación*. Este procedimiento estratégico es el empleado en este trabajo con miras a desentrañar las tácticas de apropiación que se evidencian en las pistas, rastros y huellas que brindan las distintas fuentes consultadas. En ese sentido De Certeau habla de escribir la irrupción de lo Otro desde

los márgenes, desde los bordes del sistema, lo que se constituye en un acto político. Pensar el fenómeno de la apropiación social de la modernidad, en los sectores populares de Cartagena, a partir de lo que se vio en el cine mexicano en su época de oro supone la elaboración de una contra-memoria que destaca la producción social de sentido, hecha desde los sectores subalternos. Dicha producción colectiva ocurre en *el habitar* y en *el hablar* en el marco de una cotidianidad que no se escribe sino que se actúa. El ejercicio de *fabular* está definido por De Certeau, de esta manera:

“Ya bien hablemos de historia, antropología, psicoanálisis, sociología o cualquier otra ciencia heterológica, la fábula identifica la voz del otro, el lugar desde donde habla. Designa así dos rasgos principales: una oralidad que resulta de su exclusión de la economía escrituraria -el salvaje, la posesía, el pueblo etcétera- y un saber imperfecto que resulta de su exclusión de los regímenes modernos de verdad -el mito, la herejía, el rumor, entre otros. Es decir, la fábula identifica a un sujeto excluido y crea la necesidad de corregir o completar y traducir su posición, pues la fábula nunca sabe lo que dice. De igual manera, la fábula es simultáneamente cita que autoriza -‘la voz hace escribir’, dice de Certeau- y cuerpo ruidoso que perturba la tranquilidad escrituraria, motor de la interpretación y raptó ante lo enigmático (De Certeau, 1999 Vol. 1 “Citas y voces” 167 - 76)”.

La fábula, entonces, se considera la manera más eficaz para que la narrativa se articule sobre la relación que la extrañeza mantiene con la familiaridad (Ortega 2004: 42); de manera pues, que la escritura heterológica abandona la rigidez y se convierte en la lectura táctica: aprovecha, trastoca, desplaza los materiales que encuentra en el camino, se convierte en saber provisional y se mantiene al acecho de una falla en la estrategia para efectuar una ruptura instauradora (De Certeau Vol. 1: 95). La heterología es explicada por el profesor Francisco Ortega de esta forma:

“...un ejercicio heterológico del saber debe ocuparse insistentemente de trazar las figuras de su retorno y propiciar la irrupción de lo Otro. Es precisamente en la

tensa relación entre regímenes de verdad y el retorno de lo reprimido que encontramos el modo de alterar la operación interpretativa y propiciar la diferencia (...) el análisis de la operación interpretativa demuestra que el hereje, la monja mística, el indígena *no* están ahí para ser leídos -desde el presente, la institución, la disciplina- sino que necesitan ser producidos. La interpretación es producto de una voluntad política de hacer lo Otro formalmente inteligible y manejable, la manifestación de una voluntad de saber que no está exenta de ser también -e incluso sobre todo- una voluntad de poder. Sin embargo, lo Otro ‘no tiene la maleabilidad que en un principio suponíamos y que a veces quisiéramos’. Como el pasado, la fábula, lo popular, la mística y tantas otras figuras del salvaje, lo Otro persiste de dos maneras: en esa inscripción más o menos negligente que producimos durante la interpretación y en el residuo que regresa fantasmalmente para asediar su sitio de producción. Desde esa doble presencia, lo Otro se insinúa hosco, reticente e indomable. No se deja producir a voluntad, recubre ese campo intelectual que llamamos ‘evidencias’ y se proyecta incesantemente sobre sus intérpretes” (Ortega, 2004: 39).

Este trabajo sobre el límite (sobre el margen que constituyen las operaciones simbólicas dadas en los sectores subalternos) hace de la interpretación un modo particularmente valioso de la heterología. Es este ejercicio fabulador la característica metodológica más destacable, con miras a develar de manera verosímil el proceso de apropiación en el público de cine en Cartagena; la narratividad se constituye aquí en un eje estructurante que pretende dar cuenta del mencionado proceso.

A continuación, veremos distintos aspectos, referentes y antecedentes historiográficos, teóricos, metodológicos y prácticos de la relación entre cine, cultura popular y educación donde la apuesta privilegiada se hace por la dinámica de apropiación social de la modernidad cultural en los sectores populares de Cartagena.

CAPÍTULO 2

Apropiación social de la modernidad cultural, la ideología y los medios de comunicación

La categoría de apropiación es central en los estudios actuales de la cultura popular. La apropiación puede ser definida como hacer propio lo ajeno, lo que no se tiene. Pero siempre se lo hace desde y a partir de lo que se posee, de lo que se sabe. Se producen entonces, en el objeto apropiado, transformaciones, reducciones, agregados propios de todo proceso de traducción, un proceso que no deja de producir la tensión propia de la lucha. Aquello que ha sido apropiado conserva huellas de su anterior procedencia y las hace jugar en el interior del nuevo conjunto. Los procesos de apropiación refuncionalizan, remodelan y conllevan la tensión de la resistencia interna. También se ha visto en la categoría de apropiación la historia social de usos e interpretaciones, los usos como operadores de apropiación -como es el caso de Chartier-.

Los procesos de apropiación pueden darse, tanto de la cultura alta -o cultura letrada- hacia la cultura popular, como de la cultura popular hacia la cultura alta. La categoría de apropiación, pues, resulta clave para estudiar la cultura popular ya que se relaciona con los procesos de negociación social de sentidos, de la hibridación y del mestizaje, por ejemplo en García Canclini. Así mismo, Carlo Ginzburg, propone una relación entre apropiación, cultura popular y clases subalternas que toma de Antonio Gramsci. Con esto, la diversidad de clases subalternas va a complejizar el concepto de cultura popular, el cual, resulta muy dinámico y donde sus actores sociales actúan en los bordes, en los márgenes, en los restos que quedan y que les dejan a dichas clases; en lo que la gente hace con lo que hacen de ella (Ginzburg, 2008; Martín-Barbero, 2001; García Canclini, 2001; Zubieta, 2000; De Certeau, 1999).

Lo anterior supone tener en cuenta la relación entre lo popular y lo masivo con miras a tomar distancia de la aparente dicotomía entre alta cultura y cultura popular y contemplar la posibilidad de interrogar “por lo que la cultura de masa le ha hecho a, y ha hecho con, las cultura populares” (Martín-Barbero, 2001:127). Ello implica a una investigación como la presente, que se preocupa por los usos populares de lo masivo respecto al consumo de contenidos cinematográficos mexicanos, a mediados del siglo XX en una ciudad caribeña como Cartagena. Se pretende interrogar la relación entre el plano de los procesos industriales y tecnológicos y el de la producción y reproducción de sentido. En otras palabras, interrogar el proceso social de la apropiación y su devenir histórico,

es pensar las operaciones a través de las cuales los códigos sociales de percepción y reconocimiento se inscriben y materializan en los códigos del melodrama tanto fílmico, como el discográfico y el de la radio. Es en esta interacción de códigos donde ocurre dicho proceso de apropiación social de la modernidad cultural y es, también, donde se devela aquella posición aristocrática proveniente de los ilustrados que le niega a las masas populares la menor capacidad de creación o de disfrute cultural, porque esa creatividad y ese disfrute serían precisamente la marca de la diferencia entre lo culto y lo inculto.

En este punto, Jesús Martín-Barbero, nos propone pensar dos aspectos clave: por qué las clases populares “invierten deseo y extraen placer” de esa cultura que les niega como *sujetos*, y cómo la *demand*a popular es transformada en *consumo* de masa. Aspectos que conducen a indagar los mecanismos a través de los cuales la memoria popular entra en complicidad con el imaginario de masa posibilitando su confiscación, posibilitando que las esperanzas e incluso las rabias del pueblo sean atrapadas y vueltas contra él: las operaciones mediante las que lo masivo recupera y se apoya sobre lo popular. De la novela-folletín del siglo XIX al cine mexicano de los años treinta y cuarenta, el cual, se fabricó más sobre la explotación de mecanismos del reconocimiento popular, que sobre la divulgación o vulgarización de elementos provenientes de lo culto. Tanto así que, allí donde se *vulgariza*, las técnicas que para ello se utilizan, remiten a los modos de la cultura no letrada, en el que la repetición, el esquematismo o la velocidad del relato son estrategias fundamentales en su modo de narrar. Se propone pensar lo que hace la gente con lo que hacen de ella, la no simetría entre los códigos del emisor y el receptor horadando permanentemente la hegemonía y dibujando la figura de su otro. “Las clases subalternas asumen, porque no les queda de otra, una industria vulgar y pedestre y, ciertamente, la *transforman* en fatalismo, en autocomplacencia y degradación, pero *también en identidad regocijante y combativa*” (Martín-Barbero, 2001: 132, 134).

Otro elemento importante que va a jugar en el proceso de apropiación social es el de la inserción de las etnias en el intento de las élites por modernizar a Colombia. Lo negro y lo indígena es convertido en lo irreconciliable con la modernidad y, de hecho, en el esquematismo del cine mexicano en su época de oro, el estereotipo

de lo negro se va a reforzar con papeles que tienen que ver con lo que aquí llamamos “alegradores de la vida” (músicos, cantantes, bailarines y bailarinas); así como también, con la sensualidad y el exotismo del cuerpo negro, en especial, femenino; el misterio de la cosmogonía afrocaribeña en sus religiones y ritos; la sabiduría que dan años de sufrimiento y abnegación; y, los oficios de servidumbre. No obstante, de acuerdo a testimonios recogidos, “las negras del barrio de Chambacú querían parecerse a María Félix” (Entrevista a Juan Gutiérrez, 2007). Una pista práctica que podría sugerir que el cine mexicano ofrecía modelos racializados para dejar de ser negro o negra, en el marco de un sistema socioracial como el que se vive en Cartagena; lo cual, coexistía con prácticas de devoción a íconos de la cinematografía donde los *close up* de las divas mexicanas magnificaban una imagen que contribuía a la formación de un imaginario popular que idealizó un Olimpo de estrellas; lo que, a su vez, es materialización de un proceso, ambiguo y complejo, de apropiación. El aspecto étnico racial, forma parte de un proceso multidimensional donde hay que tener en cuenta el devenir histórico de la ciudad, las formaciones sociales que allí ocurren y las reconfiguraciones en la cultura popular a la luz de las ofertas identitarias provenientes de la industria cultural de mediados de siglo.

Lo anterior nos va a servir para establecer la relación entre ideología y apropiación en el marco del proceso comunicativo, donde, la cultura popular y el cine, vienen a compartir códigos -el melodrama, en especial- y que, viene a operar en los esquemas de interpretación del público cartagenero. Se puede así, definir la ideología como “un conjunto de esquemas de interpretación que operan en un segundo plano en los procesos de comunicación, imponiendo formas de recepción y de concepción del mundo que son relevantes para la distribución de poder y de prestigio en una sociedad” (Cohn, 2002: 138).

Las ideologías, pues, se difunden y persisten en circulación de textos, en este caso música y películas, en la medida en que sus efectos refuerzan posiciones ventajosas en la sociedad; basta con que las historias induzcan las interpretaciones correspondientes, con miras a generar intereses, es decir, se propicia una toma de postura frente al sistema, por lo general, a favor del *statu quo*. Lo esencial es que estos intereses, se manifiestan como esquemas

operativos (tal y como lo propone Jean Piaget) que funcionan como códigos que facilitan el reciclaje entre la cultura popular y las industrias culturales y los contenidos que allí se comparten, se negocian, o se mezclan. Estos códigos, y por ende, la carga ideológica de los contenidos, queda oculta de manera natural. No obstante, tal y como señala Jesús Martín-Barbero, en el proceso de apropiación de los códigos no solo actúa en los espectadores la complicidad, sino, también la réplica y la resistencia. Así tenemos, pues, que la dimensión interpretativa de la ideología se manifiesta en dos planos. De una parte, la ideología impone interpretación y, cuando es eficaz, impone una determinada interpretación; es decir, esta dimensión es la operación efectiva de la negociación social de sentido, pues, hay que tener en cuenta que las lecturas que la gente hace de los textos, tiene implicaciones en su vida cotidiana. Y, de otra parte, un segundo plano, se refiere a la apertura de un abanico de interpretaciones posibles que destruye la “naturalidad” impuesta por la ideología, para en seguida demostrar cómo esa específica naturalidad se construyó socialmente. De manera que este segundo plano apuesta por la resistencia a las creencias que subyacen en los mensajes y sus códigos, lo que equivale, a considerar que las creencias son constituidas y formadas en la ideología y en la cultura. La sutil diferencia entre ideología y cultura, está en relación con la idea de código. Desde el punto de vista cultural los códigos generan, crean y producen textos de todo tipo: orales, escritos, musicales, visuales etc.; mientras que la ideología proporciona las modalidades de interpretación, de tal forma, que tiende a ser rígida en su imposición en el proceso interpretativo. La diferencia entre ideología y cultura, puede decirse, consiste en la diferencia que hay entre los grados de libertad (140).

Desde otra mirada, la relación entre cultura popular y proceso de modernización de la nación colombiana, se viene a conectar con la perspectiva del pensamiento social clásico que reflexionan los amplios contornos del desarrollo de la modernidad en América Latina. La mayoría de los pensadores clásicos no prestaron atención al desarrollo de los medios de comunicación. Para ellos, la clave de la dinámica cultural asociada al surgimiento de las sociedades modernas se encontraba por todas partes: consistía por encima de todo en procesos de racionalización y secularización. Se trata de una narración sublime y épica que funda una dicotomía entre las

fuerzas de la razón y la Ilustración contra los oscuros bastiones del mito y la superstición. Esta dicotomía, pues, desconoce el uso de los medios de comunicación y la transformación de la organización espacial y temporal de la vida social, creando nuevas formas de acción e interacción, y nuevos modos de ejercer el poder, disociados del hecho de compartir un lugar común (Thompson, 1998: 16, 17). De manera que entender la relación entre el vasto y complejo devenir de la modernidad en Occidente y una sociedad como la de Cartagena a mediados del siglo XX, supone poner atención a la actividad de apropiación, la cual, forma parte de un extendido proceso de autoaprendizaje a través del cual los individuos desarrollan un sentido del de ellos mismos y de los otros, de su historia, de su lugar en el mundo y de los grupos sociales a los que pertenecen. El foco de los interrogantes se preocupa, pues, por el vínculo entre la interpretación y el autoaprendizaje en el marco del proceso de la modernidad. De manera profunda e irreversible, el desarrollo de los medios transformó la naturaleza de la producción simbólica y el intercambio en el mundo moderno. Es el carácter simbólico de la comunicación el que resulta clave para descifrar el proceso de apropiación. La dimensión simbólica de la comunicación se ocupa de la producción, almacenamiento y circulación de materiales significativos para los individuos que los producen y los reciben. Ello implica que el desarrollo de la comunicación mediática es una reelaboración del carácter simbólico de la vida social, una reorganización de las formas en las que el contenido y la información simbólica se producen e intercambian en la esfera social, y una reestructuración de las maneras en que los individuos se relacionan unos con otros y consigo mismos. La comunicación mediática, siempre es un fenómeno social contextualizado: siempre forma parte de contextos sociales estructurados de varias formas y, a su vez, tienen un impacto estructural en los actos comunicativos dados en la vida cotidiana de las personas (1998: 22, 26). Así, por ejemplo, el significado que un mensaje posea para un individuo dependerá en cierta medida de la estructura que él o ella utilice para interpretarlo. Al interpretar las formas simbólicas las personas las incorporan dentro de la comprensión de sí mismos y de los otros. John B. Thompson utiliza el término *apropiación* para referirse al proceso de comprensión y autocomprensión.

“Apropiarse de un mensaje consiste en tomar su contenido significativo y hacerlo propio. Consiste en asimilar el mensaje e incorporarlo a la propia vida, un proceso que algunas veces tiene lugar sin esfuerzo, y otras supone un esfuerzo consciente. Cuando nos apropiamos de un mensaje lo adaptamos a nuestras vidas y a los contextos en los que vivimos” (1998:66).

La apropiación de las formas simbólicas, en especial cuando se consumen discos, radio o cine, es un proceso que puede extenderse más allá del contexto inicial y la actividad de recepción. Los mensajes mediáticos son comúnmente discutidos por las personas en el tránsito de la recepción; pues, estos contenidos se postulan como temas de conversación colectiva, donde se comparte -o no- el proceso de involucrarse con la oferta de dichos contenidos. “Al arraigar un mensaje e incorporarlo rutinariamente a nuestras vidas, nos implicamos en la construcción del sentido del yo, de quiénes somos y dónde estamos en el espacio y en el tiempo” (1998: 67) Se trata, pues, de un proceso de auto-actualización que no es súbito. Es un proceso lento e imperceptible dado en el transcurrir del mundo de la vida. En este proceso algunos mensajes se olvidan y otros se recuerdan, los cuales, se convierten en puntos de apoyo para la acción, la reflexión, la conversación y la formación de imágenes, ideas e identidades y sus consiguientes prácticas y actuaciones. Hay que aclarar que la apropiación no es el único proceso de auto-actualización en el devenir de la modernidad. Existen muchas otras formas de interacción social como las que se dan en las familias entre padres e hijos; o la que se da en las escuelas, entre estudiantes y profesores; o la que se da entre parejas, o la que se da en las congregaciones religiosas y que continúan representando un rol fundamental en ese sentido. Con la llegada del cine mexicano, en su época de oro, el público de Cartagena tuvo acceso a un nuevo tipo de material simbólico que pudo haberse incorporado de manera reflexiva dentro del proyecto de auto formación. Evidencias de este proceso de incorporación se encuentran en diversos testimonios que dan cuenta de peinados, posturas, gestos, comportamientos, maquillajes y el uso de vestidos y accesorios que formaron una sensibilidad social practicada en la moda.

En ese sentido, además, lo que aconteció fue un re-arraigo de la tradición en el sentimiento popular. Antes de la aparición de los

medios de comunicación, la interacción cara a cara, se constituía en la práctica comunicativa más importante. Para la mayoría de las personas, el sentido del pasado, se había constituido a través de tradiciones orales que se producían y reproducían en los contextos propios de la vida cotidiana. Con el desarrollo de los medios, sin embargo, los individuos fueron capaces de experimentar acontecimientos, de observar a otros, y, en general de aprender sobre mundos, -tanto reales como imaginarios- que se extendían más allá de la esfera de sus encuentros cotidianos. De manera progresiva eran atraídos hacia redes de comunicación que no tenían un carácter cara a cara. El proceso de autoformación pasó a ser más reflexivo, más amplio y profundo, en el sentido que los individuos recurrían progresivamente a sus propios recursos y a los materiales simbólicos transmitidos a través de los medios de comunicación para formar una identidad coherente de ellos mismos (1998: 238). En la prensa cartagenera de la época, por ejemplo, abundan las quejas sobre ciertos comportamientos juveniles -en hombres y mujeres- que se consideraban desafíos a la autoridad y a las buenas costumbres; se trataba de desvíos que se atribuían al cine, en especial el mexicano, en cabeza de artistas como Jorge Negrete; Germán Valdéz (*Tin Tan*); y la beldad cubana Ninón Sevilla.

El cine libera a la tradición de las limitaciones de la interacción cara a cara y adquiere características distintivas, en especial, en los esquemas melodramáticos del cine mexicano donde se combinan los modelos sacrificiales del catolicismo con la pachangas de la vida arrabalera; así, pues, las tradiciones van cambiando de lugar y volviéndose más dependientes de formas distintas a la presencialidad. Las tradiciones desarraigadas de este modo están más dispuestas a adaptarse, transformarse o dejarse codificar por los dueños de los medios de producción de contenidos y sus trabajadores intelectuales como los libretistas, los compositores o los autores y escritores, cuya principal estrategia narrativa la constituye el melodrama. Para el público de Cartagena ir al cine era exponerse a contenidos capaces de reconfigurar la tradición. Las tradiciones mediatizadas por el cine van a mantenerse a través del tiempo: unas se reincorporarán a la vida cotidiana de las personas y otras desaparecerán.

En ese sentido, los medios, contribuyen a reciclar culturalmente las tradiciones, a desarraigarlas y arraigarlas. En ese proceso

hay que destacar el grado de ficción implicado en las prácticas tradicionales y sus creencias. Una ficción que se reproduce en los modelos narrativos, los estereotipos y las fórmulas de promoción del *star system* cuya capacidad consiste en retomar el contenido simbólico de las tradiciones y adaptarlas de distintas maneras, permitiendo reinstaurarlas en lugares y espacios concretos lo que se da en un proceso no propiamente armonioso, sino, más bien, paradójico e insospechado y que depende de la actividad del espectador, en especial, la complicidad arriba señalada. La diva mexicana María Félix, genio y figura del cine de la época, se presentaba de manera ambigua a su público: de una parte, podía ser una mujer fatal e inalcanzable que desafiaba la tradición del machismo, lo que es patente en una película como *Doña Diabla* (1951) y, al mismo tiempo, podía representar la más sumisa de las “Adelitas” en el marco de la revolución mexicana, tal y como aparece en la cinta *Enamorada* (1946). Así, la sugerencia apunta a que el proceso de apropiación social de los contenidos fílmicos entró en un juego de reconexión con las tradiciones, pero, como se viene señalando, ubicadas en un nuevo lugar de sentido. De forma tal que la difusión de las tradiciones termina dependiendo -en buena medida- de su circulación a través de los medios de comunicación. En el proceso de apropiación social del cine la tradición es retomada, reformulada y, en cierta medida, reinventada en el transcurso de su representación y elaboración a lo largo del tiempo. Las tradiciones son recicladas culturalmente por el cine y el melodrama, lo que les garantiza permanencia temporal y movilidad espacial, lo que resulta significativo, si tenemos en cuenta la exitosa y popular presencia de la cinematografía mexicana en todos los países de habla hispana durante, al menos, 25 años. Otro aspecto que hay que tener en cuenta es que la reubicación del sentido de las tradiciones en el consumo del cine mexicano en Cartagena ocurrió durante una profunda transformación social, donde el crecimiento poblacional fue importante, en virtud de la migración campo-ciudad y del aumento de nacimientos; cine y crecimiento demográfico se implican en la formación de un paisaje cultural, nunca antes visto, en el que el mundo moderno entra con toda su complejidad y diversidad en un contexto en transición a lo urbano. La apropiación de contenidos, pues, es un proceso discordante en cierta medida ya que un contenido supone múltiples lecturas, según

la clase social, el nivel educativo, el poder adquisitivo, la visión de mundo entre otros aspectos que configuran la recepción fílmica (Thompson, 1998: 258, 259, 260, 265).

Vamos a entender la modernidad cultural en el sentido de la aparición de una sensibilidad colectiva que involucra la secularización, la urbanización y los estilos de vida que se instalan en el plano cotidiano de Cartagena y, donde los medios de comunicación, en especial el cine mexicano, va a jugar un papel importante; ya que va a facilitar la conexión de una sociedad periférica con lo que acontece en el mundo; para entonces, la gente de los sectores populares se expuso a ciertos contenidos del cine europeo y norteamericano, así como también, al seguimiento de los acontecimientos mundiales a través de los noticieros, la mayoría de ellos producidos en el extranjero. El público de Cartagena se sintió en guerra al exponerse al repertorio de noticias e imágenes que mostraban la maldad nazi y el poder liberador de los aliados, durante la segunda conflagración mundial. Un contenido de imágenes que, fueron referentes de comparación para sentir el atraso propio y para cimentar las esperanzas en el sistema geopolítico mundial, en aras del progreso, los adelantos tecnológicos, el triunfo del consumo y de un futuro mejor. Se trataba de la colonización del mundo de la vida por la modernidad (Martín - Barbero, 2001: 283).

La aparición de las primeras salas en Cartagena, desde la primera década del siglo XX, y posteriormente, la aparición de la rutina de circulación y consumo de películas va a postular al cine como un vehículo de adopción y apropiación de la modernidad, ya que, se configura en un nuevo espacio comunicativo, sin antecedentes en la sociedad cartagenera. Para fines de los años treinta, y con la aparición del cine sonoro, en Colombia se abandonó la iniciativa de construir una industria nacional de cine y el interés de los inversionistas se enfocó en la distribución y la exhibición de películas. De manera que, la fase de producción de cintas, quedó en el extranjero. Hacia 1930 aparece la empresa Cine Colombia, la cual se convirtió en la principal empresa distribuidora y exhibidora en nuestro país. Se abandona en el cine extranjero la responsabilidad de asumir la construcción de una forma de *ser* nacional y de proyectar condiciones que enmarcan lo colombiano sobre bases socioculturales foráneas.

Las películas de rumberas como la de la cubana Ninón Sevilla, las películas de Emilio *El Indio* Fernández o las de Mario Moreno *Cantinflas* empezaron a tener fuerte repercusión en la cultura colombiana y en la construcción de imaginarios. Así mismo, desde los años treinta, las divas extranjeras se convierten en modelos de la belleza del momento, provocando que sus estereotipos sean anclados al desarrollo cultural colombiano. Es decir, los relatos y las construcciones de mundo que se veían en esas cintas, en especial las mexicanas, son apropiados por los distintos públicos en Colombia lo que llevó a adoptar sentidos de referencia que antes se encontraban en las cintas colombianas, durante la segunda y tercera década del siglo XX. Así, el tiempo comprendido entre 1930 y 1960 se podría considerar el período de “vacío” de nuestro cine nacional y el repertorio de cintas extranjeras asumieron el rol en la conformación de una identidad visual (Tamayo, 2006: 50, 51, 52).

Hay, pues, una mezcla de sentimientos entre el público cartagenero y aquel que venía en los contenidos fílmicos foráneos; es allí donde el proceso complejo de interacción y apropiación da lugar a producciones de sentido escenificados en la vida cotidiana y en las prácticas culturales que allí acontecieron. Los contenidos susceptibles de ser apropiados circulan en tres grandes instancias como son la Iglesia, el Estado y las industrias culturales. “Reparto de labores: El Estado controla la conducta del pueblo (el trabajo y la política); la religión se responsabiliza por el sentido final de la vida (lo que le pasa al pueblo cuando se muere); la industria cultural le propone al pueblo el *mejor uso de sus horas libres*” (Monsiváis, 1994: 88). El pensador mexicano Carlos Monsiváis relaciona las repercusiones que los contenidos del cine mexicano en su etapa sonora tuvieron en la formación de la identidad, la memoria popular y los modos de ser de una inmensa mayoría en su asistencia a las salas de cine de América Latina y el Caribe hispano (Monsiváis, 1994: 89, 91):

- Moderniza a sus oyentes y promueve a un tiempo su anacronismo social (El cine, escuela de comparación de conductas);
- Es vehículo del nacionalismo cultural y del falso cosmopolitismo;
- Inventa una mentalidad urbana y una mentalidad rural;

- Fomenta la desintegración del tradicionalismo, agregándole tonos paroxísticos al mensaje moral y dándole un aspecto funerario al amor por el pasado (se exalta lo que se subvierte o lo ya fenecido). Lo tradicional - se infiere- es lo atrasado. Véase, por ejemplo, el caso de la honra: en la etapa de las divas estremece; en el melodrama de los cuarenta es una catarsis en conjunto; desde los setenta divierte;
- Consigna el sexismo brutal de la sociedad mexicana y considera el papel de la mujer de modo distinto, al subrayar con la serie de *close ups* su santidad o su perversión, al recurrir forzosamente a la exaltación de los jóvenes modernos;
- Apacigua a los marginados con visiones de la opulencia, y fomenta en ellos la nostalgia por lo que nunca han vivido o tenido;
- Introduce de manera paulatina el espíritu de la tolerancia al difundir las costumbres de otros países y, al mismo tiempo, pregona la intolerancia;
- Confirma y aplaza un sentido de nación jugando con *paradojas*: a las costumbres que desaparecen, se les alaba; a la modernidad en verdad promovida, se le critica. Si el credo ostensible es reaccionario y clerical, la traducción visual nunca lo es tanto. No hay peso ideológico que neutralice de modo conveniente las imágenes.
- Exalta el localismo, e incorpora insensiblemente a los espectadores a nociones más complejas del mundo y del país.

El cine sonoro, de inmediato, se vuelve el gran interlocutor de la sociedad (Monsiváis, 1994: 89, 91), lo que facilita la apropiación social de la modernidad cultural a un público que, en buena parte, era analfabeta. Un proceso de reciclaje y negociación cultural que puede rastrearse de acuerdo con las pistas mentales y orales que habitan en el recuerdo de aquellos espectadores, donde se inscriben marcas que tienen que ver con cierto espacio urbano del cine, pues, las 29 salas y teatros que habían en Cartagena durante la primera mitad de los años cincuenta, constituyeron coordenadas vitales y barriales que orientaban a sus habitantes, más allá de lo geográfico,

en las diferencias y en la diversidad del conglomerado social que constituía la ciudad.

Los recuerdos de un público del que hoy quedan huellas en la memoria popular, pueden agruparse en una serie de categorías - sentidos, originalmente propuestos por la investigadora argentina María Cristina Mata, a partir de su trabajo, “*Radio: memorias de la recepción. Aproximación a la identidad de los sectores populares*” (1999; 295). Mata se propuso recuperar las marcas de recepción de los oyentes de radio de la provincia de Córdoba a mediados del siglo XX, con miras a situar históricamente su constitución como sectores populares y su relación con los medios de comunicación. Dichas marcas de recepción son orales, con las que se busca, más que unos acontecimientos en sí mismos, el significado para quienes los protagonizaron; no tanto hechos, sino unas representaciones sociales (Mata, 1999; 305). Tres de las cuatro categorías - sentido propuestas por Mata donde se inscriben las marcas de recepción, son adaptadas, para los fines de este trabajo, de la siguiente manera: *Esfera del consumo material; Acceso al consumo cultural; y Acceso al saber.*

Estas categorías tienen como fuente principal testimonios de ciertos informantes claves, seleccionados, entre otros atributos, por su capacidad de recordar aspectos que tienen que ver con la experiencia cultural de recepción del cine mexicano en Cartagena y que, además, pertenecen a los sectores populares. La categoría de *Acceso al consumo material* tiene que ver con las condiciones concretas en que se daban las prácticas y rutinas del consumo del cine en las salas y teatros esparcidos por los barrios de la ciudad. La categoría de *Acceso al consumo cultural*, apunta a develar la formación del gusto popular a partir de la recepción del cine y su repercusión en los estilos de vida que fueron apareciendo en la ciudad. La categoría de *Acceso al saber* se refiere, en general, al código popular que cifraba la relación entre cine, melodrama y sus prácticas en la vida cotidiana en el plano de la sabiduría popular y su narrativa, lo que fue validando a las películas en espejos, reflejos y lecciones de la vida. Con estas tres categorías, se pretende obtener una visión verosímil de la memoria popular que se formó a partir de la apropiación social del cine mexicano en su época de oro, en los sectores subalternos de Cartagena y que veremos en la tercera parte de este trabajo.

CAPÍTULO 3

La ciudad, los medios y las formaciones sociales desde la historia cultural

La ciudad que se repite

Interesa en esta parte postular pistas teóricas y prácticas para establecer una mirada hacia la experiencia sociocultural que los sectores subalternos vivieron frente a las manifestaciones de la modernización en Cartagena y su relación con la aparición de una nueva noción de ciudad, es decir, de lo urbano; lo que nos lleva a tener en cuenta la aparición de los barrios y las operaciones que los constituyeron, en especial, lo relativo a la apropiación social del conocimiento a través del cine, de los medios de comunicación y de la vida. Interesa en esta parte postular pistas teóricas y prácticas para establecer una mirada hacia la experiencia sociocultural que los sectores subalternos vivieron frente a las manifestaciones de la modernización en Cartagena y su relación con la aparición de una nueva noción de ciudad, es decir, de lo urbano; lo que nos lleva a tener en cuenta la aparición de los barrios y las operaciones que los constituyeron, en especial, lo relativo a la apropiación social del conocimiento a través del cine, de los medios de comunicación y de la vida de muelle. Vale anticipar que, en el acápite 6.4 desarrollaremos con más profundidad lo concerniente al espacio urbano del cine, que es un aspecto destacable de la experiencia cultural. Por ahora nos vamos a referir al devenir de las formaciones sociales y culturales que se dieron en los sectores subalternos en Cartagena, entre los años treinta y cincuenta del siglo XX, para señalar los modos de ser que ahí aparecieron y sus características. Es por eso que buena parte de lo que sigue a continuación está marcado por la noción de “una cierta manera” que acuñó el pensador cubano Antonio Benítez Rojo en su libro *La isla que se repite* al estudiar las formaciones sociales en el Caribe en su parte insular y continental. “Una cierta manera” es un sentido que se forma en los márgenes de la sociedad, de lo establecido, es por eso que la idea de frontera que maneja Renato Ortiz resulta esclarecedora porque la mira como una dilución, es decir, en sentido entrópico, para referirse a ella como algo que es y que no es al mismo tiempo. La frontera es un producto cultural que, no necesariamente, está ligado al territorio y la lógica contradictoria de la entropía es apropiada para describir su dinámica.

Para nuestros propósitos relacionaremos la entropía con lo que significa el Caribe, en términos de cultura, y al respecto Antonio

Benítez Rojo (1998) establece las siguientes consideraciones: Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente, aquellos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad.

El fenómeno del público cartagenero de cine mexicano, lo que aprendía de él y su cultura popular se instala en lo que Benítez Rojo señala como proceso, dinámica y ritmo que se desatan en un territorio sin fronteras, pero, que puede distinguirse en sus contornos del resto del planeta. Este público es posible en Cartagena, para entonces, porque la vida de muelle, la vida vista y aprendida en el cine y la vida de barrio estaban imbricadas en una misma escenificación por donde se cruzaron modas, bailes y músicas que de algún modo, aquí se repiten, sin ser lo mismo que en su lugar de origen. Ser cartagenero o cartagenera de los sectores populares en ese entonces es una actuación, un *performance* efímero que existió hibridándose en una compleja trama de sentidos.

“¿Cómo describir la cultura caribeña de otro modo que una máquina *feed-back* de agua, nubes o materia estelar? Si hubiera que responder con una sola palabra, diría: actuación. Pero actuación no solo en términos de representación escénica, sino también de ejecución de un ritual [...] Los pueblos del Mar, se repiten incesantemente diferenciándose entre sí, viajando juntos hacia el infinito. Ciertas dinámicas de su cultura también se repiten y navegan por los mares del tiempo sin llegar a parte alguna. Si hubiera que enumerarlas en dos palabras, éstas serían: actuación y ritmo” (Benítez Rojo, 1998; 26).

En este punto vale preguntarse con el investigador cubano: ¿Qué tipo de *performance* se observa más allá o más acá del caos de la cultura caribeña? La sospecha apunta a relacionar siempre el *performance* como una experiencia transitoria. La idea de lo efímero como experiencia de recepción encuentra en la Escuela de Frankfurt una opinión pesimista expresada por Theodore Adorno, pero:

“no hay razones firmes para pensar que la cultura de los Pueblos del Mar esté afectada negativamente por el consumismo cultural de las sociedades industriales. Cuando la cultura de un pueblo conserva antiguas dinámicas que juegan “de cierta manera”, éstas se resisten a ser desplazadas por formas territorializadoras externas y se proponen coexistir con ellas a través de procesos sincréticos. Pero ¿no son acaso tales procesos un fenómeno desnaturalizador? Falso. Son enriquecedores pues contribuyen a aumentar el juego de las diferencias. Para empezar no hay ninguna forma cultural pura, ni siquiera las religiosas. La cultura es un discurso, un lenguaje, y como tal no tiene principio ni tiene fin y siempre está en transformación, ya que busca constantemente la manera de significar lo que no alcanza a significar ¿Qué ocurre al llegar o al imponerse comercialmente un significante extranjero, digamos la música *big-band* de los años cuarenta o el *rock* de las últimas décadas? Pues, entre otras cosas, aparece el mambo, el chachachá, la bossa-nova, el bolero de *feeling*, la salsa y el reggae; es decir, la música del Caribe no se hizo anglosajona sino que esta se hizo caribeña dentro de un juego de diferencias” (36, 37).

Hasta aquí la *performancia* del público cartagenero de cine mexicano, se puede caracterizar en la fugacidad propia del lenguaje, pero haría falta precisar el mestizaje como un elemento constante y que se repite, en lo que conocemos o entendemos por Caribe; y así poder dimensionar el fenómeno en su naturaleza no binaria, pues, no se trata de mirar al público cartagenero como una expresión auténtica o falsa de la cultura caribeña en Cartagena, sino, dar cuenta de una diversidad vital en una identidad que no es estable. El mestizaje no es una síntesis, sino más bien lo contrario. No puede serlo porque nada que sea ostensiblemente sincrético constituye un punto estable. El elogio del mestizaje, la solución del mestizaje, no es originaria de África ni de Indoamérica ni de ningún Pueblo del Mar. Se trata de un argumento positivista y logocéntrico, un argumento que ve en el blanqueamiento biológico, económico y cultural de la sociedad caribeña una serie de pasos sucesivos hacia el “progreso”. El mestizaje no es más que una concentración de diferencias, un ovillo de dinámicas obtenido por vía de una mayor

densidad del objeto caribeño, como se vio en el caso de la Virgen del Cobre, que dicho sea de paso es conocida como la “Virgen Mulata” (1998: 43)

Mirar el público cartagenero de cine mexicano (con todo lo que ello implica en los aprendizajes y la cultura popular) como *performers* significa atribuirle un poder creativo a partir de los materiales melodramáticos que consumía: vinieran de los medios, la escuela, la religión o la cultura popular. Una creatividad que, además, se constituye en un código que favoreció la recepción de estereotipos, papeles o roles asignados a los negros -principalmente en el cine- como “alegradores de la vida”, como sirvientes leales y nobles en virtud de sus condiciones humildes; o dicho de otra forma, en virtud de su abnegada pobreza, lo que se ve como un valor admirable en el catolicismo. En otros términos el cine mexicano y su público en Cartagena, construyeron el significado estético de la pobreza y su narración según las reglas del melodrama y la comedia (Monsiváis, 1994). La pregunta aquí, desde la historia cultural y social, es ¿cómo un público caribeño como el de Cartagena resignificó, resemantizó, negoció el estereotipo de “alegradores de la vida”; así, como también, las nuevas propuestas de estilos de vida; o las imágenes de secularización y urbanización a las que se expondría la sociedad a mediados del siglo XX? Consideremos ciertos aspectos sobre cómo opera el proceso de apropiación, tanto a nivel de percepción, como a nivel de experiencias y prácticas culturales.

Hay que considerar al observador como una entidad hipotética, es decir, como un sujeto capaz de realizar operaciones de construcción de una historia, de un relato. Hay que considerar al observador en sus aspectos cognitivos, preceptuales y emocionales y que lleva a cabo los actos de ver e interpretar. El ver se asume como sinóptico, es decir, una operación que condensa y simplifica las estructuras narrativas en su mente, las cuales portan una avalancha de información. El interpretar está en el terreno de lo simbólico, es un elemento compartido entre el mundo del melodrama fílmico y lo que significa la vida cotidiana del espectador; se trata de un terreno especular, de un terreno de intertextualidades. En virtud de lo anterior, el espectador construye un juicio perceptual basándose en inferencias, las que se realizan en forma inductiva. Es así como el público percibe anticipándose a lo que está por saberse, a través de esquemas mentales que dirigen la formulación de hipótesis.

Esquemas mentales de varias clases como son los prototipos (como el caso de la imagen mental de un pájaro que sirve para el reconocimiento visual), los patrones (como los sistemas de sentimientos, por ejemplo) y los procedimientos (una conducta dominada, tal como saber montar bicicleta).

Los esquemas mentales son conjuntos organizados de conocimientos que dirigen la creación de apuestas, sospechas, corazonadas o hipótesis las cuales se someten a comprobación, instancia donde pueden ser rechazadas o confirmadas. El procedimiento de inferencia, donde la hipótesis es movilizada, ocurre en dos sentidos “de abajo a arriba” y “de arriba a abajo”. El primer sentido justifica las estructuras fílmicas de suspenso, las cuales, configuran la expectativa de acuerdo a ciertas pistas (visuales, sonoras, actorales) que se postulan de manera dosificada. El segundo sentido, implica una visión narrativa omnisciente o “de arriba”, lo que supone el conocimiento previo del género de parte del público y sus procesos de solución establecidos allí. Se ha dicho que el cine melodramático cuenta la historia de personas pobres que se vuelven ricas y exitosas, una expresión que sirve para señalar que el foco narrativo omnisciente habita, tanto en el proceso de producción de una película como en la cultura popular del público; lo que, en buena medida, termina definiendo el modo como se ve el melodrama. De manera que las inferencias, con ayuda de esquemas mentales, ensamblan el mundo mediante mapas cognitivos. De ahí que el espectador disfrute creando unidad, a partir de los elementos narrativos y formales contenidos en los sistemas fílmico-narrativos.

La actividad del observador, pues, adopta la estrategia de “esperar para ver” la cual se describe según el efecto de primacía, donde la hipótesis inicial será modificada, nunca destruida. El efecto de primacía supone, para el espectador, una estructura de referencia entre la información inicial y la información subsecuente. Este efecto sirve para “retrasar” la hipótesis o, como se dijo, esperar para ver lo que está por saberse. Cuando la información de la hipótesis sea confirmada, se convertirá en una asunción táctica, es así porque la hipótesis confirmada pasa al estatus de terreno para nuevas hipótesis (David Borwell; 1995: pp 30 -40). Eso ocurre cuando las personas ven cine, es decir, en eso consiste la diversión, el interés, la curiosidad por las historias relatadas en el lenguaje audiovisual.

Ocurre un disfrute en la búsqueda y la creación de unidad en una película, lo que francamente se contrapone -por ejemplo- a lo que estaría ocurriendo al interior de la escuela de aquellas décadas, en materia de aprendizaje, si tenemos en cuenta la idea en boga que “la letra con sangre entra”.

En el melodrama, pues, la narración será cercana a una visión omnisciente (“de arriba abajo”), de tal forma que la película provocará piedad, ironía y otras emociones “disociadas” (David Bordwell; 1995: 70) En otros términos el melodrama se apoya en un firme efecto de primacía y maximiza nuestra prisa por saber lo que sucederá a continuación, y, especialmente, el modo en que cualquier personaje dado reaccionará. El interés más vivo se mantiene a través de la dilación y las coincidencias cuidadosamente temporalizadas para producir sorpresa. De ahí, que sea común, considerar que el melodrama fílmico, como género, subordina virtualmente todo a ampliar el impacto emocional.

En la película “*Allá en el rancho grande*” filmada por Fernando de Fuentes en 1936, la historia gira en torno a la amistad entre el hacendado Felipe y su caporal Martín, la que se ve amenazada por una serie de enredos y malentendidos alrededor de la virginidad de Crucita, una joven campesina de la que Martín está enamorado. Las equivocaciones se van resolviendo entre coplas, bailes y canciones. Esta película nos lanza de personaje en personaje. De manera que la expresividad emocional del cine proviene parcialmente de la tendencia de la narración a la omnicomunicatividad. Así, las grandes escenas del melodrama, llenas de histrionismo y sentimentalismo, dan fe del deseo de la narración de comunicarlo “todo”. Todos los recursos expresivos de puesta en escena trabajan para transmitir estados interiores. Cuando, en medio de una cantina abarrotada, Martín se entera del deshonor a que se ve sometido ante la traición amorosa de Cruz -quien será su futura esposa-, este camina con furia hacia su casa con intención de ajustar cuentas. Frente a frente, Cruz implora ante un humillado Martín. Aparece en escena Felipe y Martín lo reta a un duelo. “Con sangre se cura la deshonor” dijo. Se trata de un eslogan típico del melodrama.

La música, por supuesto, ocupa un lugar central al momento de postularse como una importante pista sobre los sentimientos de los personajes. De otra parte, el conocimiento ilimitado se crea, pues,

en diversas formas. Cortes a acciones próximas, entrecruzamiento de diferentes líneas de argumento, seguimiento de varios personajes de una localización a otra: todo amplía el ámbito de conocimiento en *Allá en el rancho grande*.

¿A qué iba el mexicano al cine? Pregunta Carlos Monsiváis “A aprender a ser mexicano” (1994) se contesta; cabe preguntar en nuestro caso ¿A qué iban al cine los cartageneros? A aprender varias cosas: a ser machos, a ser románticos, a tener glamour, a expresar sus sentimientos cantando, declamando, bailando y actuando el amor y el odio de forma melodramática. Manifestaciones de una ideología instalada en el consumo, en los intereses de cada quien por salir adelante y de ser respetable en una ciudad cuyas dinámicas sociales eran parecidas a las vistas en el cine, es decir, un código melodramático que vincula mundo del cine, con el mundo de la vida cotidiana.

Allá en el Rancho Grande (1936) todavía se seguía programando en los cines de Cartagena en el año de 1954 (**El Universal**, 19 de septiembre, 1954, pág., 12), lo que da clara cuenta de una característica importante del proceso de apropiación que se dio, el cual, fue la larga exposición del público a un mismo contenido con que se regodeaba, pues, la película fungía como patrón o guía de un saber y un goce colectivo dados en imágenes mentales, sistemas de sentimientos y conductas dominadas. Así las cosas, mucha era la gente que se sabía el amplio repertorio de canciones.

Respecto a lo cultural y sus prácticas, una pista importante está en el swing, en las manifestaciones de “una cierta manera” que se encuentran en la vida cotidiana en el Caribe y en los barrios de Cartagena. Así, tenemos el caso del sector Las Colonias en el barrio de Manga. Se trata de una esquina de la mencionada isla que, presumiblemente, fue invadida desde inicios del siglo XX por isleños negros, descendientes de esclavos africanos, originarios de las antiguas haciendas Barú y Tierra Bomba (islas cercanas a Cartagena). Hay que tener en cuenta que Manga se postulaba como un barrio eminentemente blanco y aristocrático; no obstante, Las Colonias aparecen justo a un costado del principal muelle de la ciudad, lo que facilitó un constante intercambio social, comercial y cultural entre este asentamiento y los marinos que arribaron al puerto, lo que propició una cotidiana experiencia sociocultural

frente al devenir de la modernización y sus significados. Los habitantes de Las Colonias, hacia los años cuarenta y cincuenta, mantenían alianzas económicas y sociales con los extranjeros especialmente de otras partes del Caribe como Cuba y Puerto Rico, así como de los puertos mexicanos. La manifestación de “*una cierta manera*” señalada por Benítez, puede percibirse en el testimonio de Neyla Torres de 84 años de edad y habitante de Las Colonias.

“Aquí a mi casa siempre venía un mexicano. No me acuerdo como se llamaba. Nosotras vivíamos en la esquina de las cuatro hermanas. Nos decían así por mi mamá y sus hermanas. Ese mexicano cada vez que venía se metía a la casa a bailar. Él no hacía nada, ni era una amenaza, ni nada. Lo único que quería era bailar con nosotras. Y como Amincito, mi hermano, tenía un picó pequeño, allí le poníamos música. Y ese mexicano era muy buen bailarín. Bueno que bailaba. Bailaba de todo: rumba, cumbia, mambo, guaracha, tangos. Una vez trajo unos discos de huapango y yo me acuerdo que ví unos números de esos en el cine El Colonial, allá en el barrio de La Quinta. Pero nunca aprendí a bailar eso. A Ventura, mi marido, a él sí le gustaba mucho el huapango. El huapango de Veracruz” (Entrevista enero 2012).

En esa misma ocasión, la señora Neyla, recordó escenas de la película *Los tres huastecos* (1948) con Pedro Infante. El anterior testimonio brinda elementos concretos sobre las conexiones culturales que se desarrollan en la vida de muelle y la vida barrial; conexiones que hacen sustanciales los modos de ser, señalados como “*de una cierta manera*”, y que sirven como código entre distintos agentes culturales, en este caso, los marineros y los habitantes de Las Colonias. La fiesta, la música y el baile se practicaron y se vieron como tácticas que posibilitaron, a través del goce, el intercambio social y cultural con la cuenca del Caribe, mientras que las élites desde Bogotá pretendían modernizar la nación colombiana.

Ciudad y formaciones sociales

La pretensión de este apartado es ubicar el devenir de Cartagena dentro de los giros de fondo que experimenta la ciudad

latinoamericana en cuanto su proceso de urbanización y teniendo en cuenta su función socioeconómica dentro de la modernidad industrial en que se pretendía insertar la economía y la sociedad colombiana. Sin duda, su condición de puerto -desde tiempos coloniales- marca la vida de Cartagena y signan su destino en cuanto sus formaciones sociales y culturales en una sociedad profundamente desigual, en ese sentido, como se viene anunciando interesa interrogar la ciudad sobre el papel que jugaron los medios de comunicación en el proceso de apropiación social de la modernidad, las dinámicas urbanas y en la formación de imaginarios sociales en las gentes durante el período estudiado. Al respecto, según las formaciones sociales acaecidas en la primera mitad del siglo XX en Colombia, se tiene en cuenta lo mencionado por Carlos Uribe Célis en su libro *La mentalidad del colombiano* (1992):

“Desde el punto de vista de las ideologías debe tenerse en cuenta que el liberalismo jugó la carta política de la modernización, particularmente entre 1930 y 1938, en un contexto ineluctable de penetración capitalista, de división internacional del trabajo y de apertura a los mercados mundiales. Pero conviene tener en cuenta que bajo gobierno liberal o bajo gobierno godo después de 1930 el capitalismo -que es modernizante *per se*- hubiera continuado, y continuó efectivamente su proceso de avance”. (159).

Así tenemos que en la crisis de 1930 cada país debió ajustar las relaciones que sostenía con los que, en el exterior, le compraban y le vendían, y atenerse a las condiciones que le imponía el mercado internacional; comenzaba una era de escasez. De pronto pareció que había mucha más gente dispuesta a participar como fuera en la vida colectiva. Hubo una explosión de gente. Una vez más empezó a brotar de entre las grietas de la sociedad constituida mucha gente de impreciso origen que procuraba instalarse en ella; y a medida que lo lograba se transmutaba aquella en una nueva sociedad, que apareció por primera vez en ciertas ciudades con rasgos inéditos. Eran las ciudades que empezaban a masificarse (Romero, 1976: 385) ¿Cómo ocurrió el proceso de masificación en Cartagena? Al respecto, ciertas claves nos la da el economista Adolfo Meisel Roca:

“Desde comienzos de la década de 1880 se inicia uno de los tres ciclos económico - demográficos de mediana duración que ha tenido la ciudad. El primer ciclo se extendió, aproximadamente, entre 1880 y 1929, y fue uno de expansión demográfica y resurgimiento económico. Un segundo ciclo, empezó en 1930, con la Gran Depresión, y va hasta mediados de la década de 1950. Aunque hubo crecimiento demográfico, éste fue moderado, en comparación con otras ciudades colombianas, y el auge anterior de la economía se frenó. El tercer y último ciclo, y en el cual nos encontramos, se podría decir que comenzó en 1957 cuando se inauguró la refinería de Intercol en Mamonal” (Meisel, 2010: 108).

La pista anterior sirve para ubicar el período estudiado en lo que Meisel denomina el segundo ciclo, el cual, a la luz de lo planteado por Romero, representa para Cartagena un período de retroceso económico, lo que no necesariamente significa que se detuviera el proceso de inserción en la modernidad de la sociedad local, pues, se puede apostar que dicho proceso continuó en términos imaginarios a través de discursos y creencias venidos de los medios de comunicación y de instituciones como en efecto era la escuela y, por ende, la iglesia católica.

En algunas ciudades comenzaban precisamente a desarrollarse ciertas industrias, había comenzado a aparecer una demanda de trabajo urbano con buenos salarios que desató la imaginación de muchos desocupados rurales. Pero, como en el caso de la explosión social de fines del siglo XVIII, la que se produjo después de la crisis de 1930 consistió sobre todo en una ofensiva del campo sobre la ciudad, de modo que se manifestó bajo la forma de una explosión urbana que transformaría la perspectiva de Latinoamérica. Ciertamente hubo muchas ciudades que no alteraron su ritmo de crecimiento y muchos permanecieron estancados (Romero, 1976; 388). Aquí vale la pena preguntarse, si esto último, es el caso de Cartagena; al respecto anticipamos que, sí lo es, pero, se trata de un estancamiento parcial, pues, su actividad como puerto cayó al tercer lugar en cuanto importancia nacional después de Buenaventura y Barranquilla; lo que no significó estancamiento total de la economía local. Las regiones y los países giraron alrededor de las grandes

ciudades, reales o potenciales. Y cada una de ellas constituyó un foco sociocultural original en la que la vida adquirió rasgos inéditos (388).

Aquí es pertinente interrogar qué metrópolis circulaban en el imaginario de los cartageneros de la época y, en virtud de la oferta filmica de entonces, se puede apostar por México DF y Buenos Aires; en razón de la música circulada a través de la industria discográfica y la radio puede hablarse de Nueva York, San Juan de Puerto Rico y La Habana principalmente y en buena medida de México DF. En virtud de las imágenes sociales, el papel que jugaban ciertas ciudades nacionales como Bogotá, por ejemplo, estaban más ligadas al centralismo político y su rechazo, de lo cual, hay significativas evidencias en las llamadas Jornadas de Abril, en 1944.



Camellón de los Mártires, al fondo Teatro Cartagena. Años cuarenta. (FHC)

En ese entonces, la ciudad entera entró en una huelga generalizada contra la pretensión del gobierno nacional de trasladar la Escuela de Grumetes a la ciudad de Barranquilla. Esta entidad era importante para la economía local ya que era una de las pocas fuentes que

generaba contratos, oficios y empleos; además de los muelles y la incipiente industria. No podía hablarse del turismo como un renglón económico importante, ni profesionalizado. En el marco de esa protesta social, la imagen que se reforzó de Bogotá, desde Cartagena, era sobre una ciudad distante, fría e inhumana (aunque esa rivalidad tiene origen desde la Colonia); otro buen ejemplo, es cuando en 1945 se organizó un acto de protesta en el Camellón de los Mártires en el centro de la ciudad para desagraviar al poeta cartagenero Jorge Artel, en razón de recriminaciones racistas y del desprecio manifestado a su obra en una crítica literaria aparecida en el diario conservador **El Siglo**, de la capital de la República (**El Diario de la Costa**, 6 de abril de 1945, pág. 2). De otra parte, respecto a la ciudad de Barranquilla, la imagen que aparece y se consolida es la de la rivalidad social y económica.

El fenómeno latinoamericano seguía de cerca al que se había producido en los países europeos y en los Estados Unidos, pero adquirió caracteres socioculturales distintos. En algunas ciudades comenzaron a constituirse esos imprecisos grupos sociales, ajenos a la estructura tradicional, que recibieron el nombre de masa. Cambió la fisonomía del hábitat y se masificaron las formas de vida y de mentalidad. La explosión sociodemográfica se transmutó en una explosión urbana. De otras muchas ciudades, ciertamente, no pudo decirse que se disimulara el estancamiento. Nacidas durante la Colonia o surgidas luego, en un momento favorable para la región, nada estimuló su crecimiento. Ni por ellas, ni por otras muchas como ellas, pasó la explosión urbana, porque los movimientos migratorios y los fenómenos que los acompañaron no podían producirse sino donde existía un polo de atracción y una posibilidad, efímera o duradera de desarrollo (Romero, 1976; 388, 389, 392, 393).

¿En qué consistió la explosión urbana en Cartagena? Al respecto un par de apuestas para precisar la referencia. De una parte, durante la época estudiada la ciudad comienza a recibir -progresivamente- inmigrantes del campo del Departamento de Bolívar, lo que aumenta considerablemente después de 1957. Un detalle importante son los barrios que crecen junto al cordón amurallado: Pekín, Pueblo Nuevo, Boquetillo y, principalmente, Chambacú. Estos barrios representaron la explosión demográfica ante cuya presencia las

autoridades aplicaron políticas de desplazamiento y exclusión social y económica.



Barrio El Boquetillo, al pie de la muralla, hacia 1938 (FHC).

Los habitantes de los tres primeros barrios, por ejemplo, fueron expulsados hacia los pantanos de Canapote entre la segunda y tercera década del siglo; mientras que los habitantes de Chambacú fueron víctimas de un estigma social generado desde los medios y las élites al calificarlos como delincuentes e invasores, hasta principios de los años setenta, que son reubicados en distintos sectores de la ciudad (De Ávila, 2008). Y, de otra parte, puede considerarse a la ciudad en un estancamiento relativo, pues su población siguió creciendo como se indica en la siguiente tabla. Así mismo parte de la población de los sectores populares de Cartagena comenzó a migrar hacia Barranquilla, a Caracas y a ciertas ciudades venezolanas que eran destinos apetecidos en la época. Una pista importante nos la da Eduardo Lemaitre, cuando nos dice: “Durante la década de 1930...Cartagena vivió, en general, un período de recesión económica...No es por eso de extrañar que, por aquellos años, la mayor parte de las industrias que en la ciudad se habían establecido desde principios de siglo, cerraran sus puertas, o emigraran hacia otras plazas, sobre todo hacia la misma Barranquilla (Lemaitre, 1983: 589). Se trata de una pista que nos invita a pensar la situación de obreros y trabajadores, ante un clima de recesión económica.

Tabla No. 1

Evolución de la población total 1912 – 2005 – Cartagena	
1912	36.632
1918	51.382
1938	84.937
1951	128.877
1964	242.085
1973	348.961
1985	563.948
1993	656.632
2005	892.545

Fuente: DANE, Censos de población.

Para el período que aquí nos interesa estudiar, tenemos que entre 1938 y 1951, en pleno segundo ciclo, la población crece en 43.940 personas; pero, el salto dramático se da entre 1951 y 1964, pues, en once años la población se duplica, es decir, la población aumenta en 113.208 habitantes. La anterior dinámica de crecimiento puede instalarse en las dinámicas señaladas por Romero, sin convertirse Cartagena en una metrópoli, pero, sí en un importante polo de recepción de inmigrantes, así, como escenario urbano del incremento en la tasa de natalidad. Inmigrantes que no solo venían de otras regiones o zonas rurales próximas a Cartagena, sino también, de barrios y corregimientos distantes del centro de la ciudad; o, simplemente, cartageneros que se quedaban sin techo, porque, el casco histórico de la ciudad era insuficiente, la tierra era cada vez más costosa y el déficit de viviendas iba en ascenso, al respecto, por ejemplo, se señala un déficit de 6.182 viviendas según editorial del periódico **El Universal** el 25 de marzo de 1955. Veamos cuál era la situación material de los sectores populares en Cartagena en ese mismo año:

“BARRIOS POBRES- Hemos visitado y observado este otro aspecto sanitario de la ciudad, y las conclusiones que al respecto nos permitimos recomendar no ofrecen dilación de ninguna naturaleza, ya que allí se está comprometiendo en forma inmisericorde la salud de un

vasto sector de la población. No es necesario abundar en detalles para describir la tremenda situación higiénica en que se desarrollan las actividades humanas de los habitantes de estas extensas zonas de la ciudad. Basta simplemente hacer resaltar aquí el hecho de que se trata de barrios sin servicios de acueducto y alcantarillado, contruidos sobre pésimos rellenos sanitarios hechos en terrenos inundables, y dentro de las peores condiciones sanitarias en cuanto hace relación a la calidad de las viviendas (...) En la última epidemia de gastroenteritis ocurrida en la ciudad se pudo comprobar que la mayor mortalidad infantil provino de los barrios en cuestión” (Informe de Salud Pública en **Anales del municipio** Año II, N° 13, página 2, 2 de mayo de 1955).



Panorámica del barrio Chimbacú. Años cincuenta. Fototeca Histórica de Cartagena (FHC).

En la siguiente tabla, tendremos la oportunidad de observar el comportamiento de los decesos infantiles por motivo de la mencionada epidemia de gastroenteritis entre 1945 y 1955:

Tabla No. 2. Estadística de mortalidad infantil – Alcaldía del Distrito - Cartagena

Meses	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Abril	88	92	62	81	66	47	64	80	78	45	61
Mayo	82	119	78	96	83	58	53	90	105	131	53

Fuente: **Anales del municipio**, Año II, N° 21, 2 de junio de 1955.

En 1954 Cartagena era gobernada por un alcalde de las fuerzas armadas, en virtud de la dictadura militar del general Rojas Pinilla, se trataba del capitán de fragata Hernando Cervantes, quien tuvo que afrontar el grave problema sanitario de la ciudad. A fines del mes de junio de ese año, visitaba a la ciudad una embarcación naval de la armada de los Estados Unidos, donde venían dos doctores especialistas en enfermedades y epidemias tropicales, eran los oficiales F.C. Mc Donald y B.J. Gordstein, quienes atendieron la solicitud del capitán Cervantes con miras a diagnosticar el estado general de la higiene e identificar la dinámica del vector que venía ocasionando la mortalidad infantil, durante los meses más calurosos del año: abril, mayo y junio; como puede verse en la tabla de arriba, en mayo de ese año murieron más de dos niños por día. El informe apareció publicado en la prensa local, como es el diario **El Universal** en su edición del cinco de julio de 1954 y también, en la edición número 24 de **Anales del municipio** del catorce de julio de ese año. Allí se identifican varios factores como es la falta de disposición final de basuras y su consecuente aparición de basureros improvisados en casi todos los barrios “extramuros”, como se le llamaba a la periferia de la ciudad; la ausencia de acueducto y alcantarillado, los cuales, fueron acordados con la nación según Ley 8ª de 1944 y contratados administrativamente desde los años 1945 y 1946 (Editorial: “¿Por qué no se ha construido el alcantarillado en Cartagena?” **El Universal**, 15 de mayo de 1954, pág. 4.); las malas prácticas higiénicas de la población; y, en especial, la proliferación virtualmente incontrolable de la mosca doméstica, la cual, transmite las epidemias como gastroenteritis y tifo. El asentamiento barrial donde era más evidente esta situación era la de Chambacú, el cual, quedaba justo en frente del baluarte de San Lucas, separado por un

caño, lo que motivó el interés de la élite por erradicarlo en virtud de la imagen moderna y turística que pretendían proyectar de la ciudad (De Ávila, 2008). Para presentar una imagen urbana de la atmósfera social que allí acontecía, reproducimos a continuación, un aparte de la crónica periodística “*Chambacú nació del mar*” escrita por el periodista bogotano A. Gastaminza del Castillo y publicada originalmente en el diario **La República** en octubre de 1955:

“Tratamos de sacar una foto a dos muchachas con unas latas de agua en la cabeza, y una voz femenina grita a nuestras espaldas:

-Esconde la jeta, Negra, que te quieren fotografía, pa vendete en Bogotá!

Las puertas están abiertas como abiertos están los techos y las bocas de esas gentes para expresar su ideas. Un hombre moreno se dedica a hacer carbón en el patio de su tendalete. Aparenta muchos años aunque afirma tener 48.

- ¿Tu nombre?

- Fermín Meléndez

- ¿Qué dices sobre el nuevo barrio?

- Que cuando vine aquí metía las piernas en el fango -quítense de ahí, pelaos!-, y que aún tengo fuerzas pa trabajá. El hijo mío tenía 23 años y me decía: ‘Papá, tú tienes los huesos fríos’, y va pa cuatro años que se murió. Y vea a esos huesos fríos trabajando. Todos queremos mejorar. Cuando echan DDT me mueren las gallinas. Hay ratones en pila. La deuda es la que recula. La situación es mala. Hay días que gano y que no gano. Aquí vivo yo, ahí al lao de la madre de mis hijos. La casa la hice yo. La madera me la regalaron. Yo mismo afirmé el piso. Soy cartagenero y nacido en la calle del Espíritu Santo. Nacido, criado casado y bautizado aquí. Vendo carbón -lleve eso pa’ dentro, malcriao!- Hay días que gano tres pesos. El carbón lo hago aquí. Ella tiene tres niños más pero no son míos.

La mujer escucha con las manos apoyadas en una cerca de caña.

- ¿Y tú no prefieres también el cambio?

- Sencillamente, no!

- ¿No ves que tu hijo está con el vientre hinchado y eso puede tener como causa la falta de higiene en que vive?

- Prefiero que se mueran! Yo he trabajado aquí. Aquí estuve con el barro hasta las rodillas. Es mi techo! Tengo tres niños y hay días en que no levanta ni pa'l desayuno. Pero esto es mío. Esto es sano porque es agua salada. A uno, grande, si le da dolencia. Yo plancho toda la semana. Cuando llueve el agua se me viene encima a chorros. Ni arrimá a las esquinas me dejo de mojar. Pero es mi techo.

Salimos. Es barro por todas partes y niños por todas partes también. La camioneta se atasca en el barrizal. El jeep tiene que sacarla del atolladero con esfuerzo de las cuatro ruedas y apoteósicos rugidos de motor. Por la calle, seis rostros graves - nobles rostros de ébano- acompañan el suave bamboleo de un pequeño ataúd de inmaculada blancura. Cuatro manos lo sostienen aferradas a las cuatro asas de metal. Cuatro manos - que tal vez ayer no más- acariciaban la rizada cabecilla de aquel negrito que prefirió irse a jugar al cielo que seguir viviendo en Chambacú” (A. Gastaminza del Castillo en **Anales del municipio** N° 44, 7 de diciembre de 1955, págs. 3,4).

Por su parte el médico Julio Yabrudy Jattin escribió una enérgica nota de protesta el siete de septiembre de 1954 publicada en el periódico **El Universal**, donde reclamaba a la Dirección de Higiene Municipal su inacción frente a la mortandad infantil:

“Hace poquitos meses, la mortalidad era mayor, y las víctimas desgraciadamente tuvieron que ser niños. Ellos fueron los que cargaron con las consecuencias por que su organismo resiste menos. No conmovía el corazón ver diariamente dos o tres ataúdes pequeños? No se podía menos que exclamar: Allí va un niño muerto” (pág. 4).

De hecho, en la edición del 31 de agosto de 1954, había aparecido en el mismo diario una noticia que anuncia la creación del programa estatal “Gota de leche”, con el cual, el director de Higiene Municipal, el doctor Demetrio Perilla, se proponía suministrar el

líquido a los lactantes desvalidos con la donación de las distintas lecherías que operaban en la ciudad. Es allí donde, el doctor Perilla, declara que en Cartagena solo el dos por ciento de los niños consumen leche diariamente, este aspecto nutricional pretende dar cuenta de una característica importante de las condiciones propias de los analfabetas que, en buena medida, encontraron en el cine un contacto con perspectivas que permitieron un proceso de apropiación social vista como autocomprensión de su propia realidad, allí el melodrama resulta crucial, en especial, si se menciona una película como *Un rincón cerca del cielo* (1952) con Pedro Infante y Marga López quienes representan una pareja de desempleados que ven morir a su pequeño hijo de hambre y que es una historia recordada por varios informantes clave.

De otra parte, lo que más poderosamente atrajo la atención de los que querían abandonar las zonas rurales o las ciudades estancadas fue la metrópoli y aún más a través de los medios masivos de comunicación: los periódicos y revistas, la radio y, sobre todo, el cine y la televisión, que mostraban a lo vivo un paisaje urbano que suscitaba admiración y sorpresa. La gran ciudad alojaba una intensa actividad terciaria, con mucha luz, con muchos servicios de diversa índole, con muchos negocios grandes y chicos, con mucha gente de buena posición que podía necesitar criados o los variados servicios propios de la vida urbana (Romero, 1976; 393, 394) Tal era, pues, el mensaje que recibía el público de la época al postularse la ciudad como escenario de una nueva vida, la vida urbana, la cual se manifiesta en un estilo basado en el consumo y el derecho a los servicios que ofrece la ciudad. En todos los casos el polo urbano funcionó como una opción frente a la crisis de áreas urbanas - rurales y, en cada caso a su escala, provocó las migraciones, las concentraciones de población y la explosión urbana. Pero lo más significativo fue que la misma influencia ejercieron las pequeñas explosiones urbanas.

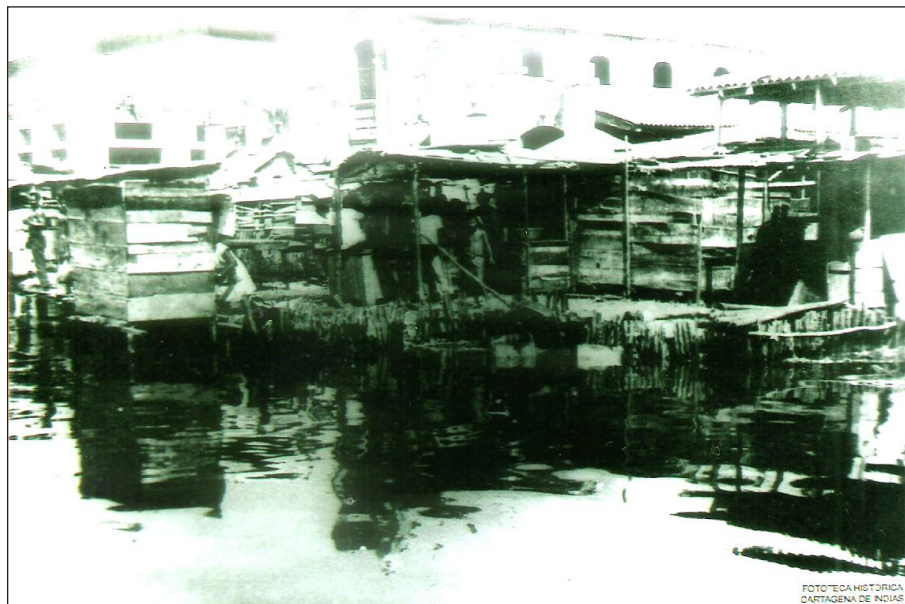
Decenas y decenas de ciudades que tenían entre veinte y cuarenta mil habitantes hacia 1930 multiplicaron su población por tres o por cuatro en cuarenta años, y a veces por más, produciéndose en pequeña escala los mismos fenómenos sociales de las grandes ciudades. Ciudades con doscientos mil habitantes se sintieron masificadas y vieron su infraestructura superada por el crecimiento

de la población. Y podría agregarse que aun en ciudades más pequeñas todavía pero de crecimiento acelerado se advirtieron los mismos efectos (398). Tales consideraciones pueden cotejarse con lo que ocurría en Cartagena, en cuanto a las transformaciones que emergían en su devenir urbano, a mediados del siglo XX.

Los invasores desfiguraron las ciudades e hicieron de ellas unos monstruos sociales que revistieron además, por los mismos años, los caracteres inhumanos que les prestó el desarrollo técnico. Pero nadie quiere renunciar a la ciudad. Vivir en ella se convirtió en un derecho. Y en las ciudades adquirieron cada vez más influencia las masas, esas formaciones sociales que las tipifican desde que se produjo la explosión urbana. Muy pronto se advirtió que la presencia de más gente no constituía solo un fenómeno cuantitativo sino más bien un cambio cualitativo. Consistió en sustituir una sociedad congregada y compacta por otra escindida, en la que se contraponían dos mundos; la ciudad contendría dos sociedades coexistentes y yuxtapuestas sometidas a permanente confrontación y a una interpenetración lenta, trabajosa, conflictiva, y por cierto, aún no consumada (398, 399, 400). A la luz de los cambios cualitativos señalados por Romero habría que interrogar este tipo de cambios en una ciudad como Cartagena con miras a dilucidar qué significaba vivir en una sociedad escindida -como lo es hoy- como lo era en ese entonces. O, si se quiere preguntar: ¿Hasta qué punto eran conscientes los cartageneros de la época de su derecho a la ciudad? Tres respuestas prácticas encontradas en la prensa, pueden dar pistas al respecto.

De una parte, los habitantes de Chambacú, la barriada más poblada, siempre ejercieron una marcada resistencia a ser trasladados, o erradicados como lo manifestaba diariamente la prensa. La isla de Elba, donde quedaba el asentamiento, quedaba lo suficientemente cerca a las fuentes de empleo, al hospital Santa Clara, a las escuelas públicas y a los espacios culturales, en especial, los cines del barrio Getsemaní y del centro. Los miembros de la élite y el gobierno local, lograron fraguar una imagen violenta, antihigiénica y como obstáculo del progreso a Chambacú y sus habitantes, en especial, en lo que tocaba a las inversiones en la industria del turismo; pues, se trataba de un asunto de estética urbana y profilaxis social; el centro histórico y sus monumentos debían lucirse sin gente indeseable y

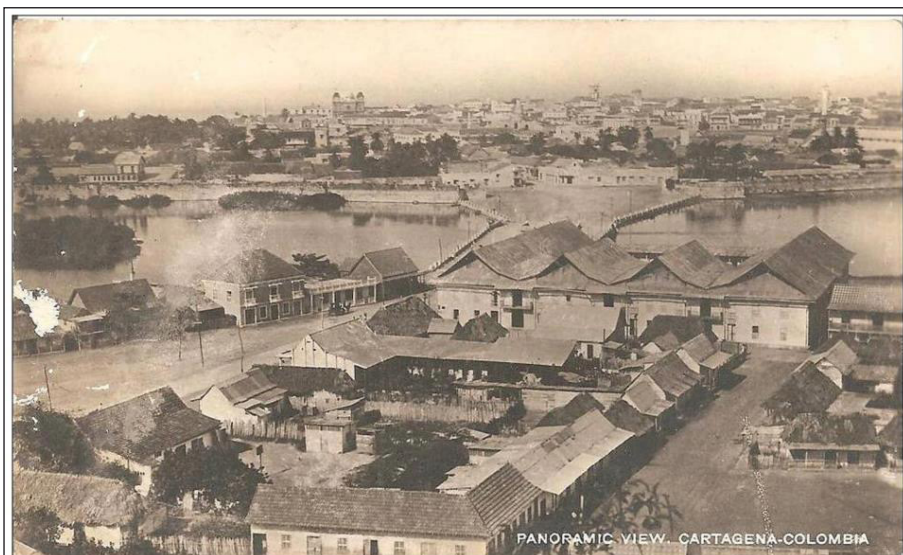
menos junto a un barrio de invasión como el mencionado. Otro ejemplo, que ayuda a matizar las condiciones materiales de la vida de la sociedad de la época, es la ausencia de alcantarillado durante casi todo el siglo hasta 1960 que es cuando comienzan las obras.



Aspecto Tugurio Mercado Público. Años cincuenta. (FHC).

El tema del alcantarillado siempre fue tema de inconformidad general, pero, va a ser desde la prensa, en especial **El Universal** y **El Diario de la Costa**, que aparecen fuertes críticas a los problemas del gobierno local para llevar a cabo la obra. En ese ejercicio crítico, desde los periódicos, se ventila con mucha frecuencia las consecuencias en la salubridad, el medio ambiente y la higiene en relación con el deterioro de la vida de la población, en especial, la infantil. La prensa registró, con cifras, datos y relatos la mortandad infantil por causa de la gastroenteritis y el tifo, epidemias dadas en los meses del calor: abril, mayo y junio. De otra parte, si bien, Cartagena como capital del Departamento de Bolívar y como muelle ofrecía a los inmigrantes cierto bienestar, lo era principalmente en términos del *rebusque*, del empleo informal en los servicios y el

comercio; no siendo así, respecto a otro tipo de servicios públicos o de incentivos como la salud, la educación o la cultura, pues, su oferta era más bien muy precaria. Un tercer aspecto práctico, se encuentra en la carta que la comunidad habitante del llamado “Corralón de Mainero”, envía a la alcaldía en diciembre de 1952, rechazando la orden de desalojo del alcalde Vicente Martínez Martelo y exigiendo condiciones dignas para su reubicación (**El Universal**, 4 de diciembre de 1952, pág. 7).



Panorámica. En primer término, Barrio El Espinal. En segundo término El Corralón de Mainero tiene cuatro techos que rematan en punta. En tercer término después del puente, el barrio Getsemaní. Años treinta. (FHC).

Juan B. Mainero fue un potentado italiano que, a fines del siglo XIX, montó un circuito comercial entre Cartagena, Antioquia y Chocó, con base operativa en la capital de Bolívar. Mainero logró influir en la economía de la ciudad, a tal punto que logró hacerse a los predios más importantes del casco histórico y de su periferia. En aquel entonces, los campesinos que abastecían la ciudad, acampaban desde la madrugada o desde la noche anterior, en la antigua puerta del Revellín de la Media Luna, la cual cerraban todas las tardes. De manera, pues, que esta rutina propició la aparición de

una comunidad flotante al pie de la mencionada puerta; gracias a esa circunstancia es que aparece un edificio de madera de tres pisos, estilo republicano popular, con miras a albergar a los campesinos y comerciantes que llegaban a Cartagena. Cuando la puerta del Revellín es destruida, en razón del episodio del “muralicidio” en la segunda década del siglo XX, el Corralón de Mainero, se convierte en un lugar de asentamiento permanente. Medio siglo después, hacia 1952, vivían allí trescientas familias en las peores condiciones de hacinamiento e insalubridad.

El alcalde Vicente Martínez Martelo compró el predio a la familia propietaria y procedió a desalojar a las familias que allí habitaban, al parecer, sin ningún plan de reubicación, ni mejoramiento de las condiciones de vida de las gentes. En efecto, el Corralón desapareció y, al parecer, parte de sus habitantes fueron a engrosar la ya sobrepoblada isla de Elba donde quedaba la barriada de Chambacú, mientras que otros engrosaron los nuevos asentamientos populares a orillas de la Ciénaga de la Virgen, en lo que se conocía como barrio Caimán, hoy Olaya Herrera (De Ávila, 2008).

Una pregunta para ajustar la relación ciudad-medios de comunicación en el marco de Cartagena es ¿hasta qué punto el melodrama del cine y la radionovela reforzó la idea del derecho a la ciudad? Esta pregunta se hace, porque una de las características del melodrama en América Latina, precisamente, es la puesta en escena de la desigualdad entre los distintos estratos sociales y, por lo general, se cuentan historias de gente pobre y humilde que logran superar tal condición y convertirse en personas y familias respetables en el marco de la ciudad y su vida urbana.

El derecho a la ciudad, en Cartagena, está muy vinculado al sistema socioracial imperante; de manera que el proceso de blanqueamiento (biológico, social, económico y cultural) se constituye en estrategia para acceder a los beneficios que representa un ascenso en dicho sistema y poder evadir las manifestaciones de rechazo social y racismo que acontece en la vida cotidiana. El señor Orlando Novoa de 84 años de edad, es peluquero desde 1952 en la Barbería Jaramillo, la cual, quedaba en la calle del Estanco del Tabaco en el centro histórico de Cartagena.

“En una ocasión -cuenta Orlando- mi jefe, el señor Jaramillo, estaba en su faena y ya casi era el medio día. Cuando, de repente, se aparece un señor de esos de la alta alcurnia, todo sofocado. ‘Jaramillo ¿Cuántos turnos te hacen falta?’ Jaramillo le contestó: ‘Este señor y este otro que está sentado aquí’. Jaramillo se refería a un señor que esperaba su turno leyendo el periódico. Entonces, el otro señor blanquito le contestó: ‘¿Y tú vas a motilar primero al negro ese antes que a mí?’ Mira, Jaramillo dejó la silla y llegó donde el blanquito y con la tijera en la mano le señaló el fondo de la calle y le dijo: ‘Mire señor, la plata que me va a pagar el señor que sigue vale lo mismo que la suya. Si tiene mucha prisa vaya a la barbería de la calle de La Catedral’. Y se acabó el problema” (Entrevista febrero 2012).

Este testimonio se presenta como evidencia de la práctica del sistema socioracial, como obstáculo a ejercer el derecho a la ciudad en el marco de la vida cotidiana. De otra parte, una de las películas más exitosas del cine mexicano en su época de oro y de mucha recordación en los entrevistados de este trabajo es *Angelitos Negros* (1948). Esta película pertenece a la temática urbana de dicha cinematografía, donde la gran ciudad de México es escenario privilegiado. En su mensaje, la película, cuenta la exclusión social por raza y sus prácticas, pero, al mismo tiempo, en su relato, el único lugar urbano que queda reservado a los negros es el ámbito doméstico de las residencias, por el día; y la diversión en los salones de baile, por la noche. Así, los negros aparecen representando su habitual papel de músicos, bailarines, sirvientes o como sabios de los avatares de la vida, el sufrimiento y la abnegación; excepto, los papeles principales, representados por actores blancos que maquillaron su piel de color negro, para la ocasión. En los testimonios capturados, varios de los informantes clave, recordaron y cantaron la canción “Píntame angelitos negros” letra basada en el poema del venezolano Andrés Eloy Blanco e interpretada por el actor y cantante mexicano Pedro Infante.

Hasta aquí, podemos vislumbrar una descripción de cómo acaeció el proceso de intercambios en la sociedad escindida y que constituía el público que se formaba frente al melodrama circulado por los

medios de comunicación. Un público que podemos caracterizar, aprovechando la obra de José Luis Romero, de esta forma: Fue la fusión entre los grupos inmigrantes y los sectores populares y de pequeña clase media de la sociedad tradicional lo que constituyó la masa de las ciudades latinoamericanas a partir de los años de la Primera Guerra Mundial (405). Romero enumera algunos de los trabajos no calificados, los cuales estaban en las obras públicas y la construcción, en los servicios municipales, en el pequeño comercio ambulante, en oficios o artesanías. Hubo los que aceptaron su destino de marginales, colindando con el delito: tráfico ilegal, la prostitución, el juego o el robo. Los anteriores referentes sirven para facilitar una caracterización urbana del público que asistía al cine, escuchaba las radionovelas y cuyas conversaciones cotidianas eran el tema para la agenda noticiosa de los periódicos. No obstante, el empleo informal generalizado arriba señalado, presentamos una tabla, a través de la cual obtendremos pistas sobre el quehacer y el empleo industrial en Cartagena y sobre las ocupaciones de la obrería en el año de 1945:

Tabla No. 3

Estructura del empleo en la industria manufacturera de Cartagena en 1945			
Sector	Establecimientos	Empleados	Obreros
Alimentos	38	96	421
Papel, cartón, artefactos	1	2	5
Artes gráficas	9	141	160
Caucho y similares	1	1	5
Bebidas	8	99	265
Cuero	10	7	115
Instrumentos de precisión y transformación de metales preciosos	1	0	10
Madera y similares	20	16	169
Metalúrgica	12	44	242
Minerales no metálicos	6	9	128
Químicos y farmacéuticos	10	81	241
Tabaco	3	31	191
Textiles y desmontadoras	11	2	7
Vestidos	6	28	352
Total	136	557	2311

Fuente: Primer censo industrial de Colombia, Bolívar (Bogotá, Imprenta Nacional, 1947), página 488.

Respecto a la tabla anterior, Adolfo Meisel Roca, establece las siguientes consideraciones:

“Cabe destacar que los 2.868 empleos que generó la industria cartagenera en 1945 solo representaron el 2.1% del empleo industrial nacional, una participación incluso menor que la participación de la población local en las ciudades de más de 50.000 habitantes que tenía el país en ese momento. En contraste, Barranquilla tenía el 10.5% del empleo industrial del país, con una participación mayor que su participación en las ciudades de más de 50.000 habitantes (...) A finales de la década de 1940 la industria no era un renglón de la economía cartagenera tan importante como lo era en las cuatro ciudades de mayor población del país. Cartagena en ese momento era principalmente una ciudad portuaria en la cual el papel de la industria era muy limitado” (Meisel, 1999: 47, 48).

No obstante los referentes particulares señalados por Meisel Roca, resulta importante destacar, que si bien la ciudad iba rezagada en su desarrollo socioeconómico respecto a otras ciudades del país, esta se encontraba en proceso de su inserción en la modernidad, cuyos referentes se aprendieron a través de lo que el público veía tanto en los medios de comunicación, como lo que estudiaba en la escuela. Seguimos con Romero:

“La ciudad seguía creciendo y la competencia se hacía más despiadada. Y ese sentido competitivo conspiró contra la homogeneidad de la masa, de la que se desprendían cada día los ‘triunfadores’, esto es, aquellos que lograban insertarse firmemente en la estructura. Así quedó descubierto que la masa no era una clase sino un semillero del que saldrían los que lograban el ascenso social y en el que quedarían los que, al no lograrlo, consolidarían su permanencia en las clases populares acaso descendiendo algún peldaño en la escala. Por eso la masa fue inestable. Sus miembros no se sintieron nunca miembros de ella, ni ella existió, en rigor, sino para sus adversarios. Quisieron sus miembros incorporarse en ésa en la que se habían introducido e insertado trabajosamente, ésa que admiraban y envidiaban,

ésa que, sin embargo, los rechazaba y a la que, por desdén, agredían. Drama de odio y amor que el individuo conoce bien, pero que las sociedades solo raramente llevan al plano de la conciencia” (409).

Esta relación ambigua entre masa, en parte marginal, y sociedad normalizada o, visto de otra forma, esta relación de amor y odio es perfectamente contada o narrada por el melodrama; así mismo, dicha relación, apunta hacia la dinámica del mestizaje que caracterizan las formaciones sociales en la ciudad.

Así tenemos que los estilos de vida tienen escenarios urbanos que en Cartagena se manifiestan claramente según la monumentalidad y el equipamiento urbano y ornamental, donde se hace referencia exclusivamente a próceres y mártires de la independencia miembros de la élite criolla. De otra parte, aparecen los clubes sociales de la clase alta y la clase media-alta, espacios estos que entran en franca disputa simbólica con la plaza del mercado público y todo lo que representa en materia de la cultura popular y de los sectores subalternos. Vale la pena tener en cuenta, también, la subdivisión de categorías de público, al interior de las salas de cine, entre otros escenarios que tienen que ver con la configuración urbana de los distintos barrios, sus arquitecturas y materiales. Así, por ejemplo, tenemos el contraste de la arquitectura republicana del aristocrático barrio de Manga frente a las casas de estilo republicano popular, hechas en madera del barrio Torices. No obstante la interpenetración, como señala Romero, fue una dinámica inevitable que dio lugar a disconformidades y aún así: “la estructura toleraba que sus formas fueran violadas, pero no que se atacaran sus fundamentos; y el disconformista que se hacía cargo del desafío solía pagar cara su audacia: el rechazo ostensible o silencioso que significaba su extrañamiento. Encerrados en un círculo cada vez más estrecho, velaban por el prestigio de sus apellidos y conservaban lo que podían de aquellas costumbres y formas de vida que heredaron de sus mayores (446, 447).

Lo anterior es particularmente contundente en Cartagena, en virtud de las prácticas de exclusión social y racismo dado en el ámbito de “lo no dicho”, por parte de los miembros de una clase alta en el que acaeció un proyecto de blanqueamiento originado desde la colonia. Tácitamente, la alta clase social cartagenera y las que

venían en ascenso, ocupaban espacios destacados en la prensa, por ejemplo, para generar un mensaje que los postulaba en la cúspide frente al resto de la ciudad. En eso, la restricción circunscrita a ciertas familias y apellidos era y sigue siendo muy importante. El historiador cartagenero Alfonso Múnera al hacer un balance historiográfico de la independencia de Cartagena y el papel que allí desempeñaron las élites y el pueblo (término sustancialmente racial referido a zambos, mulatos y negros) señala la manifestación de “una de las obsesiones más profundas de la psicología colectiva de los cartageneros de clases media y alta de aquel entonces: la obsesión por mantener la memoria de una estirpe nobiliaria” (2005:182). Se refiere Múnera al libro “*Linajes cartageneros*” el cual fue escrito por Gabriel Jiménez Molinares autor también de la obra “*Los mártires de Cartagena de 1816 ante el consejo de guerra y ante la historia*” publicado en 1947. “Jiménez Molinares encarnaba una de las transformaciones sociales de más largo alcance propiciada por la independencia cartagenera: la inocultable tez mulata, pertenecía a lo más granado de la alta sociedad cartagenera, en la que a mediados del siglo XX era, sin lugar a dudas su historiador más notable” (2005:182). Lo anterior representa una pista muy significativa sobre la intención de las élites cartageneras, ubicadas en el período estudiado, por sostener, defender y perpetuar la estructura social de la ciudad y, en su propósito, el proyecto de blanqueamientos parecía ser sustancial.

De otra parte, una manifestación de la disconformidad es cuando en 1948, asesinan a Jorge Eliécer Gaitán en Bogotá y en Cartagena una multitud enardecida quema el periódico laureanista “**El Figaro**”. Dicho medio era propiedad de Eduardo Lemaitre quien “nació en Cartagena a principios del siglo XX, miembro -lo mismo que Molinares- de la más selecta élite social de la ciudad, tuvo una muy intensa vida de periodista y político. Fue senador y gobernador del Departamento de Bolívar por el Partido Conservador, en el cual militó en la fracción comandada por Laureano Gómez (...) En la segunda mitad del siglo XX fue durante muchos años presidente de la Academia de Historia de Cartagena y su historiador más distinguido” (2005: 184). Hasta aquí, Alfonso Múnera nos da pistas sobre la carga ideológica con que la élite cartagenera de mediados del siglo XX, configura sus mensajes con clara intención hegemónica en la producción historiográfica local y nacional, lo que, a su vez,

tiene repercusiones sobre el supuesto origen de la estructura y la sociedad normalizada en Cartagena.

Finalmente Romero menciona otros aspectos que tienen que ver con el estilo de vida en las ciudades como lo es la vida material y la vida moral:

“Hubo un modo de vida material, subsidiario de los desperdicios del mundo industrial. Pero hubo también un modo de vida moral, subsidiario de una sociedad de consumo. (Los mendigos) eran expresión inequívoca de la sociedad escindida. Una moral del abatimiento nació de esa conducta dictada por la necesidad. Su regla de oro fue que la necesidad lo justificaba todo: los métodos refinados del engaño, la astucia delicada para sortear dificultades que parecían insuperables, la apropiación de los bienes del prójimo, la venta de sí mismo si era necesaria” (448).

Lo que aquí puede verse es que Romero hace referencia a una realidad que es materia sustancial para el melodrama, en especial, para el cine urbano de México en su época de oro: *Nosotros los pobres* (1948) con Pedro Infante, por ejemplo, y entre cientos de películas donde la pobreza, los sufrimientos y la mendicidad son medulares como *Dios se lo pague* (1948) o *Campeón sin corona* (1945). La contribución de este tipo de películas urbanas, empacadas en el melodrama, a la formación de una imagen de sociedad, en el diverso público cartagenero, nunca apuntó a la transformación de las estructuras urbanas; más bien, los relatos reforzaban, a través del esquematismo y los estereotipos, la aceptación del sistema socioeconómico vigente y a tener esperanzas en el futuro en virtud de la ética de la tenacidad y de la abnegación que debía practicarse en la vida diaria. El personaje de Pepe El Toro, de la mencionada película, es buen ejemplo de ello. Los personajes inconformes actuaban un camino equivocado y descarrilado, víctimas de la pasión y el arrebato, buen ejemplo de ello es el personaje de “La que se levanta tarde” en la película señalada. En el marco de la oferta del cine mexicano, en su etapa de contenido rural y en su etapa de contenido urbano, aparecieron expectativas suscitadas por cientos de historias y personajes que superaban obstáculos insalvables como la miseria, el desprecio y el racismo para finalmente triunfar

en la vida y en la sociedad: aquí vale la pena mencionar la película *Tizoc: amor indio* (1957).

Pedro Infante representa al indígena Tizoc, quien se enamora de quien no debe, María, representada por María Félix, una criolla blanca que viene de la gran ciudad y su actitud es arrogante y orgullosa; pero, al conocer a Tizoc, va transformando su desprecio por enseñanzas de su sabiduría indígena y su buen corazón. Historias que convencían, explicaban y acompañaban al público cartagenero en su camino a insertarse en la dimensión práctica de la modernidad y la consiguiente formación de imaginarios sociales aprendidos a partir de su oferta identitaria y cultural y que permearon la percepción de la gente sobre las instituciones, el sentido vertical de la geopolítica, el lugar social de cada quien o el destino de los pueblos libres de América. De otra parte, con miras a contribuir al contexto del fenómeno de la llegada del capitalismo a Colombia y sus efectos en las actitudes de la población, en la aparición de una nueva mentalidad y una nueva sensibilidad tendremos en cuenta las consideraciones que al respecto hace el sociólogo Carlos Uribe Celis:

“(Una) consideración sociológica (...) tiene que ver con el cambio de actitudes entre la población rural colombiana a medida que el capitalismo aumentaba su penetración en la economía colombiana. Ante todo, hay que tener en cuenta que la economía se dinerizó (...) todo ello trajo como resultado la incitación sobre el campesino para que se interese por lo moderno, por el lucro, por medrar en comparación con sus vecinos, en competencia con ellos, rompiendo con la unidad colectiva de la comunidad” (1992: 160).

Con respecto al Caribe colombiano y su relación con los acontecimientos de La Violencia, Uribe Celis señala:

“Otra consideración tiene que ver con la posible explicación en el caso de las regiones del país donde la Violencia no tuvo mayor incidencia. Dos lugares claves de este caso son el litoral norte y Nariño, al extremo sur. Del litoral tal vez pueda decirse que fue justamente un

sistema de actitudes y una cultura especial que mantuvo a esta región alejada de los efectos más característicos de la mentalidad que primó en el interior. Los obispos y los curatos de la Costa fueron siempre pobres y poco promisorios. El costeño es menos riguroso y más tolerante” (161).

Según el economista Adolfo Meisel Roca (1999) entre 1912 y 1951 la tasa de crecimiento de la población de Cartagena fue de 3.2% anual, la más alta de toda su historia hasta ese momento. Para pensar dichas cifras debe tenerse en cuenta que las zonas urbanas de Colombia estaban viviendo un proceso similar, pues, la población colombiana estaba creciendo -en la primera mitad del siglo XX- a ritmos superiores a los históricos, además, el país se urbanizó, por cuanto las ciudades crecieron más rápido que el campo. De manera pues, que para 1938 había en Cartagena 84.937 habitantes y para 1951, 128.877 personas. La actividad económica de la ciudad, entonces, se centró en la actividad portuaria, mientras que el turismo y la industria apenas despuntaban sin desarrollarse plenamente. En la década de 1920 parte del turismo que en forma esporádica llegaba a la ciudad estaba compuesto por norteamericanos y europeos que viajaban en cruceros. En la década de 1930 el flujo se hizo más regular, pero seguía siendo de proporciones muy reducidas. No obstante este tipo de turismo y la actividad portuaria fueron creciendo y desarrollándose hasta convertir a la ciudad, como se viene señalando, en el tercer puerto en importancia a nivel nacional. Lo que aquí nos interesa es destacar la importancia de la vida de muelle que suscitó intercambios culturales, en especial, en aspectos como la tecnología manifestada en los aparatos de radios que llegaron a la ciudad, así como los catálogos musicales de música latina, norteamericana y europea que venía prensada desde Nueva York y La Habana. Como se mencionó, para los años treinta no existían emisoras de radio local, por tanto, se consumía la radio emitida desde los Estados Unidos y desde Cuba. En la prensa local de la época, de hecho, se publicaba la programación que era consumida, especialmente, por miembros de la élite socioeconómica cartagenera, pues, a lo largo de la década del treinta, tener acceso a la radio era un asunto de distinción social y simbólica, más que económica.

En general, los historiadores coinciden en señalar ciertos hitos en los años treinta en Cartagena que facilitaron el ulterior desarrollo turístico: la inauguración, en 1934, del terminal marítimo de Manga; la regularización de los vuelos de SCADTA y el interés que manifestaron las autoridades locales por la preservación y recuperación de las murallas y fortalezas de la ciudad, como se evidenció con el desplazamiento de los barrios de Pueblo Nuevo, Pekín y Boquetillo, que habían surgido a fines del siglo XIX entre el mar y la muralla. Una de las primeras manifestaciones modernas en la arquitectura de la ciudad es la inauguración del estadio de béisbol Once de Noviembre en 1947, el cual, se destaca por su línea aerodinámica de la estructura que permite a la gradería formar una sola unidad en curva parabólica cubierta. A todo ello hay que agregar la construcción del Hotel Caribe, el primero de su categoría de lujo en la ciudad, hacia 1946. De otra parte, Meisel Roca, postula el arribo en la década de 1920 de la Andian National Corporation compañía canadiense y filial de la Standard Oil Company, como el hecho individual más significativo para la economía de Cartagena entre 1900 y 1950. Las actuaciones de la Andian en esta época tuvieron una enorme influencia en el urbanismo, la economía, la sociedad y el futuro mismo de la ciudad. Así, a fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930 la actividad de la Andian en Cartagena se sintió en múltiples campos y ayudó a reanimar su vida económica, a tal punto, señala el mencionado autor, de establecer como “período dorado” la fecha que va de 1925 a 1932. La actividad más importante fue la construcción del oleoducto dada entre 1923 y 1926. Así mismo la Andian se involucró en las siguientes obras: Construcción de la carretera Cartagena - Mamonal - Pasacaballos; hospital Andian de Buenavista (Mamonal); urbanización de la península de Bocagrande; creación del Club Campestre; construcción del edificio Andian y construcción del Terminal Marítimo de Manga. Meisel destaca que el hecho de haber sido por unos pocos años una *company town*, facilitó el rápido crecimiento de Cartagena. No obstante, la ausencia de un fuerte sector industrial y turístico, tal vez ayuden a explicar por qué, hacia los inicios de la década de 1950, Cartagena se hubiera destacado en el contexto urbano colombiano como una ciudad relativamente pobre y con bajísimos niveles de cobertura de sus servicios públicos (1999: 37 - 52).



Primeras manifestaciones de la arquitectura moderna, a fines de los cincuenta, sector La Matuna (FHC)

Vale la pena destacar los aspectos urbanísticos señalados por la arquitecta Maruja Redondo Gómez en su obra *“Cartagena de Indias: Cinco siglos de evolución urbanística”*, donde se establecen pistas que facilitan un esbozo de cómo era Cartagena durante el período estudiado: “En la arquitectura del llamado ‘Período Republicano’ -comprendido entre 1835 y 1940- se caracterizó por un marcado acento en la monumentalidad de la nueva arquitectura que contribuyó en gran medida al cambio de imagen de la ciudad. Así mismo surgió un nuevo género: los clubes sociales, como el Cartagena, ubicado sobre la calle de la Media Luna, obra de Gastón Lelarge hacia 1925. Otros edificios de la época que además innovaron una tipología para el comercio fueron: Los Pasajes Dáger y Leclerc. Este nuevo concepto surgió como una solución para aprovechar, con comercio

y oficinas, la parte central de la tradicional manzana colonial” (Redondo, 2005:76, 77).

De otra parte Redondo señala en cuanto a expansión urbana para el período 1900 - 1930 que la “migración de la población hacia las nuevas zonas se produjo por la saturación del recinto amurallado, propiciando la transformación y la consolidación de los caseríos que en el siglo XIX eran tejares y haciendas, en núcleos de bohíos y casas de campo, como el Pie de la Popa, Manga, Crespo, el Pie del Cerro y el Espinal. Otros núcleos como Lo Amador, la Quinta, la Esperanza y Zaragocilla, tuvieron su origen en el siglo anterior, como pequeñas manchas a las orillas de la carrilera del tren; la línea que más tarde se convertiría en la avenida Pedro de Heredia, vía medular de la ciudad” (79, 80).

En cuanto el modelo de expansión de la ciudad, Redondo considera que en el primer cuarto del siglo XX, este fue resultado de “la ausencia de mecanismos administrativos y quizás de recursos económicos para ordenar y controlar este fenómeno que se produjo de manera acelerada” (80) Para la década que va de 1930 a 1940 Redondo señala la consolidación de los barrios arriba mencionados: “La isla de Manga terminó de poblarse; el Espinal y Lo Amador generaron un *continuum* urbano; el barrio de Crespo, al norte, cubrió toda la superficie; Bocagrande, al sur, continuó creciendo territorialmente de forma lenta, y Canapote se extendió hacia la ciénaga de la Virgen, iniciándose el barrio de Daniel Lemaitre (...) La mancha urbana alcanzó sus límites en el barrio de Zaragocilla (...) además se compactaron grandes superficies entre este y la intersección de la hoy avenida Pedro de Heredia y la carretera del Bosque” (81) lo que conformó los barrios de Amberes, Bruselas, España, Armenia y El Prado.

Del otro lado de la vía del tren surgieron los barrios de Boston y Tesca. Para el período de 1940 a 1960, se registra el incremento poblacional más alto ocurrido en Cartagena. Así mismo se comenzó a urbanizar el sector de Castillo Grande -de alto perfil socioeconómico- y comenzó a compactarse la mancha urbana que va desde el Espinal, en inmediaciones del Castillo de San Felipe, hasta los barrios populares de Olaya Herrera y 13 de Junio. En cuanto el modelo de expansión, Redondo considera que oscila entre el modelo lineal y el de compactación:

“El modelo lineal es el resultado de una especie de estrategia que ha pretendido extender la mancha urbana a lo largo de las vías de comunicación sobre el territorio disponible, para luego, con el segundo modelo, de compactación, saturar y densificar las zonas de intersticios que se van definiendo con el primero. Este proceso se caracteriza por una alternancia en la acción de los dos modelos...” (Redondo, 2005: 83).

Como consideración adicional es clave señalar que en los sectores residenciales (como Manga, Pie de la Popa, Bocagrande, Castillo Grande, Crespo) de alto perfil socioeconómico habitan en su mayoría personas y familias auto consideradas blancas, tanto desde el punto de vista étnico racial, como en cuanto sus condiciones de vida y su acceso al poder económico y político. Por el contrario, en las zonas barriales -las cuales se extienden en su mayoría a lado y lado de la antigua línea del ferrocarril Cartagena - Calamar- los habitantes se caracterizan por su gran mestizaje y por ser negros y mulatos. Sin embargo, el cine, al parecer era la única distracción importante que las gentes tenían en un año como el de 1945 sin importar a cual sector social y urbano pertenecían. Así lo registró la prensa ese año:

“CINE. Iniciamos hoy esta columna de comentarios y empezaremos por la única distracción que el público de Cartagena tiene en esta ciudad: el cine. En otras capitales los ciudadanos tienen grandes cabarets donde magníficas orquestas deleitan el gusto de sus espectadores. Donde admirables representaciones cómicas alegran el diario batallar de los seres que luchan por la vida. Aquí el único placer que puede gozar el cartagenero es ir a ver una buena película”(El Diario de la Costa, 28 de marzo de 1945, pág. 3).

La palabra cine, a principios del siglo XX, se refería al invento, a la cámara y al proyector de vistas. A mediados del siglo, la palabra cine, ya aludía a una experiencia cultural individual y colectiva, escenificada en los teatros, los cuales, estaban desperdigados como coordenadas del entretenimiento por una ciudad que crecía en

desorden y sin ninguna planificación (Sorlin, 1992, 25; Reyes, 2006, 52).



Vendedores del mercado. Años sesenta. (FHC).

Los ciudadanos conocían el nombre de los teatros y su ubicación por barrio, lo que constituyó un saber urbano, una nomenclatura práctica que tenía poco que ver con las que planeaban las instituciones. Veremos, más adelante, cómo la Junta de Espectáculos creada en 1946, ejercía sus funciones de control y censura en los cines de los barrios de clase alta y media y en unos cuantos cines de clase popular; pues, de veintinueve cines que funcionaban a mediados de los años cincuenta, solo catorce de ellos contaban con inspectores.

El cine, entonces, más que una distracción que aliviaba los rigores de la cotidianidad y de la más pavorosa miseria, era un lugar de maduración colectiva donde se aprendían y se actualizaban los mitos, muchos de ellos sobre lo que significaba vivir en la ciudad.

SEGUNDA PARTE

**Oferta de contenidos, mediaciones
sociales y reconfiguración de la cultura
popular.**

CAPÍTULO 4

Panorama de la institucionalidad educativa y cultural en Cartagena

Con este capítulo se pretende dar cuenta de ciertos rasgos y algunos acontecimientos de la educación y la cultura en Cartagena durante el período estudiado con miras a establecer un bosquejo general de la relación entre el aspecto institucional y las dinámicas sociales de entonces. Se puede anticipar que el rasgo más importante de dicha relación es la incapacidad institucional de incluir a todas las gentes en edad escolar dentro del sistema educativo y de gestionar una oferta cultural permanente, democrática y de calidad. Una incapacidad desde el punto de vista presupuestal y, desde el punto de vista de la articulación organizacional y sus alcances, lo que incidió en la práctica pedagógica de los docentes y sus condiciones de desempeño y en las condiciones generales en que los estudiantes debían aprender y asistir a la escuela; e incidió, también, en la institucionalización del distanciamiento entre lo que se consideraba culto y lo que se consideraba popular.

Lo anterior para destacar que fue más incluyente el cine en términos de acceso a ciertos saberes y prácticas que ordenaban los acontecimientos vitales según las reglas del melodrama, lo que está muy cerca de los modelos sacrificiales de los relatos bíblicos, muy presentes en la escuela de entonces; y, destacar, de otra parte, el proceso de apropiación y circularidad cultural que acaeció en el marco de negociaciones de sentido dadas en la vida cotidiana de las gentes. Durante el período estudiado, tal y como se señaló en el primer capítulo, el analfabetismo en Colombia al comenzar los gobiernos liberales con Olaya Herrera en 1930, era del 63% (Jaramillo Uribe, 1989: 87); lo que sugiere una situación de atraso y exclusión generalizada en todos los campos del devenir social respecto a la nutrición, la salud, la higiene, el empleo y la vivienda entre los aspectos importantes de la calidad de vida de los sectores populares.

En primera instancia, nos referiremos a ciertos elementos característicos de las decisiones tomadas por el gobierno central en política educativa en el marco de la República Liberal, para, posteriormente centrarnos en Cartagena según ciertos aspectos prácticos ubicados en fuentes como documentos institucionales, testimonios y prensa, entre otras. Con la llegada de la República Liberal hay un intento por poner en práctica ciertas ideas que propendían por la educación de las masas, con miras a instalar

la sociedad en un modelo económico cuyo advenimiento se concretó con el episodio histórico de “la danza de los millones” y su consecuencia en la organización de la economía del país, en el inicio de su industrialización y en la formación de un mercado, es decir, en las prácticas del consumo y la aparición de estilos de vida y el tiempo libre. De manera que las políticas educativas se enfocaron en acelerar la inserción de los sectores populares en la dinámica de modernización nacional a partir de la promoción de la higiene, la cultura general y la alfabetización lo que no supuso el cambio de las estructuras sociales y económicas a favor o en beneficio de las masas, tal y como lo referimos según Aline Helg, en el primer capítulo. Por su parte, desde la perspectiva cultural, el historiador Renán Silva divide en dos períodos el ejercicio de la política educativa durante la República Liberal:

“...pensamos que se puede sostener que la representación folclórica de la cultura ha sido la *representación oficial* (estatal y social), legítima y legitimada, de la cultura popular. La construcción de esa representación de la cultura popular como ‘folclor’ parece cubrir *dos fases diferenciadas* de la política cultural liberal. La *primera*, que va -aproximadamente- de 1930 a 1940, y cuyo objetivo central era la *difusión* de ciertas formas de la cultura intelectual y de un sistema variado de preceptos y de normas educativas y sanitarias que se consideraba esencial en el proceso de civilización de las masas. La *segunda*, se extiende, *más o menos*, desde 1940 hasta 1948, y que intenta combinar el proceso de difusión de la cultura con el de *conocimiento de las culturas definidas como populares*, a través de un vasto trabajo de campo que buscaba recolectar de manera sistemática todas las informaciones posibles para interpretar de manera coherente las variadas formas de actividad cultural de las masas campesinas y de los habitantes populares urbanos...”(Silva, 2005:21, 22).

En virtud de lo anterior, puede mencionarse a Luis López de Mesa como el ministro de educación que representa la primera fase establecida por Silva, en especial por su proyecto de *Cultura Aldeana*; mientras que el ministro más destacable de la segunda fase viene

siendo Jorge Eliecer Gaitán, con su proyecto de *Patronato Escolar*, en ambas fases el cine institucional con propósito educativo estuvo presente pero de manera débil, al menos, frente al cine producido por la industria cultural y de ciertas cinematografías nacionales de América Latina, la mexicana en especial. Aquí resulta pertinente establecer que los gobiernos liberales tenían clara la distinción entre la organización que direccionaba la educación y la organización que regía la cultura, para la cual, se creó la llamada Extensión Cultural:

“El proyecto de *extensión cultural* se irá precisando desde 1930, con la reorganización de la Dirección Nacional de Bellas Artes, hacia 1931, bajo el gobierno de Enrique Olaya Herrera, teniendo dentro de sus objetivos una ‘campaña cultural vulgarizadora’ que trataría de llevar todas las iniciales conquistas culturales urbanas, concentradas sobre todo en la capital, a todos los rincones del país, pues se consideraba ‘grave error limitarse a hacer una labor de este género exclusivamente en la capital de la República’ (Tomado de *Memoria del Ministerio de Educación Nacional al Congreso de la República* en 1931)” (Silva, 2005: 30).

Nótese en el anterior apartado la perspectiva centralista y andina desde la que se direcciona la institucionalidad cultural y educativa, la cual, no tiene en cuenta la condición de puerto de las ciudades costaneras de Colombia, lo que posibilitó la llegada de la modernidad en cuanto intercambio de mercancías, capitales e ideas: fue por el Caribe colombiano por donde entró el cine a Colombia, específicamente a la ciudad de Colón, hoy Panamá, en 1897, es decir, dos años después de la presentación de la invención del cinematógrafo en París por parte de los hermanos Lumiere. De Panamá, llega a Barranquilla y de allí río arriba hasta Bogotá, donde se sabe que en septiembre de ese año se dio a conocer en el Teatro Municipal (Álvarez, 1989: 237). Se tiene noticia de que el francés Gabriel Veyre, representante del invento de los Lumière, arribó a Colón el 13 de junio de 1897 y, en su propósito de llegar a Bogotá, hace escala en Cartagena en agosto de ese mismo año, como fue registrado por el periódico **El Porvenir** (22 de agosto de 1897) y es cuando se hace la primera exhibición de cine en esta ciudad. (Ortíz Cassiani, 2010; 2).

De otra parte, junto con las mencionadas ideas modernas que incidieron en la formulación de la política educativa, encontramos ciertos elementos discursivos, mediados por los valores del catolicismo, que son compartidos por la élite bogotana que direccionaba el Ministerio de Educación (en cabeza de Luis López de Mesa) hacia 1935 y por la élite mexicana que direccionaba la Secretaría de Educación Pública de ese país (en cabeza de José Vasconcelos) en la década de los veinte. Los alcances del proyecto mexicano permearon la actividad plástica de aquel país, en especial, el cine. En Colombia se pretendió hacer lo mismo en el marco del mencionado proyecto de *Cultura Aldeana*; de hecho, López de Mesa siguió de cerca el modelo vasconcelista, pero, teniendo el cuidado de mantener a la Iglesia dentro del proceso (Helg, 1987; Silva, 2005).

Es así como en la República Liberal, se promovió la formación de licenciados y normalistas en las nuevas corrientes pedagógicas y con cierta perspectiva laica de la educación. Sin embargo, los nuevos docentes no contaron con el apoyo de un cine educativo nacional, pues, dicho proyecto solo alcanzó a circular en parte del Departamento de Cundinamarca. En otras palabras, a la región del Caribe colombiano, llegaron los profesores pero no llegó el llamado cine educativo nacional; en vez de ello, llegó el cine mexicano. En ese sentido una de las apuestas señaladas en este trabajo es que el discurso educativo nacional y el discurso fílmico de masas convergieron en el ámbito social, cultural y educativo de sectores populares en una ciudad del Caribe como Cartagena. Dichos sectores se constituyeron en el *lugar* donde se pusieron en práctica los usos sociales de los discursos tanto los que venían de la escuela, como los que venían de los medios de comunicación, entre ellos, el cine mexicano. Aquí vale la pena anticipar que una manifestación formal del mencionado uso social de medios y su relación con la vida cotidiana de las gentes, incluyendo a la educación como parte de su escenificación, está en el melodrama cuyos aspectos están dados en la cultura popular y sus tácticas de complicidad, réplica y resistencia.

Insertar a la nación colombiana en el proceso de la modernidad, supuso la experiencia de un profundo e inusitado cambio en la política educativa; el gobierno de Alfonso López Pumarejo pretendió transformar, actualizar y adaptar la sociedad al modelo

económico y a las dinámicas del capitalismo internacional. En este período de hegemonía liberal, los intelectuales jugaron un papel importante en su intento de poner en práctica dichas políticas y como se viene señalando sus principales referentes fueron encontrados en la experiencia del cardenismo en México y en las misiones culturales de la España Republicana (Helg, 1989: 52). De esta forma tenemos que el cine se constituyó, en uno de los recursos (junto con el fonógrafo y la biblioteca ambulante) para difundir, promover y educar a una masa analfabeta, parroquiana, provinciana e inculta, términos estos que dan cuenta de una visión peyorativa del pueblo. Uno de los supuestos más importantes dentro de la política educativa apuntaba a la construcción y consolidación de una cultura nacional, cuyos elementos medulares se encontraban en el diverso folklore del vasto y complejo territorio colombiano (Silva, 2005; Helg, 1987; Sáenz, Saldarriaga, Ospina, 1997).

“En 1932 se reorganizó el Ministerio de Educación Nacional, separando de él todo lo directamente relacionado con la higiene pública, lo que no dejó sin embargo de constituir un aspecto del proyecto de extensión cultural; y dejando explícito el papel que la nueva administración liberal otorgaba a los maestros en su programa de difusión cultural, lo mismo que la importancia que se daba a los medios de comunicación modernos, en particular la radiodifusora estatal”(Silva, 2005: 31).

En cuanto a la aplicación del cine en el propósito de la difusión cultural, este cumplió un papel importante, al menos en la concepción inicial de la política, en razón de su novedad y su alcance frente a las masas:

“...cuyas películas admirablemente concebidas, haremos circular por todas partes, en franca rivalidad con las antieducativas”. Aquí no se trataba simplemente de la exhibición de películas donadas por las embajadas, lo que de hecho se hizo, sino de la aspiración a producir un cine educativo nacional, idea en la que se avanzó y que produjo un material abundante, seguramente perdido (...) El proyecto de filmación fue abandonado a principios de los años 40, por falta de recursos económicos, pero la

experiencia, difícil de reconstruir, debió ser importante, ya que el personal de la oficina de Extensión Cultural viajó a muchísimos municipios del país para proyectar películas y para explicar el significado de esa gran novedad del mundo moderno, considerada un elemento de educación general, ‘para todas las edades, para todas las clases sociales, en la ciudad, en los villorrios en los campos (*Memoria del Ministerio de Educación Nacional...1939*, op.cit., p. 76)’”(Silva, 31).

Junto con los mencionados proyectos, hacia 1936, el gobierno central decidió quintuplicar el presupuesto para la educación (Aline Helg, 1987); además, se implementaron proyectos como los comedores escolares, el zapato escolar, las ferias del libro en las principales ciudades del país, las tertulias, conferencias y jornadas culturales, los centros de interés, entre otros. De otra parte, hacia 1942, se llevó a cabo la Encuesta Folklórica Nacional, lo que redundó en un novedoso interés por conocer y comprender las diversas perspectivas y modos de ser de los habitantes del país. Los proyectos señalados tuvieron un impacto más bien relativo y disparajeo en la población. Se puede dar cuenta de ello en Bogotá y en ciertos municipios de Cundinamarca y Boyacá (Jaramillo, 1989; Silva, 2005). No obstante, un proyecto educativo con cierto alcance importante, como se viene destacando, fue el de formar a los futuros docentes en las escuelas normales. Se trataba de reenfocar el quehacer docente de acuerdo con las más modernas corrientes pedagógicas, donde la llamada escuela activa ocupaba un lugar central. El cine educativo, más bien, se fue direccionando desde las oficinas de Extensión Cultural que se crearon en varios departamentos entre ellos el de Bolívar y cuya actividad principal se desarrollaba en Cartagena, su capital. Mientras tanto, en Bogotá, la Sección de Cinematografía Educativa presentaba sus propias producciones en sendas funciones de matiné y vespertina los fines de semana en el Teatro Cultural del Ministerio de Educación Nacional. A diferencia del cine comercial, la promoción del cine educativo colombiano no ocupaba un lugar destacado en la prensa y su tratamiento noticioso aparecía junto a las noticias generales en la parte inferior de la hoja de periódico, en este caso, **El Tiempo**; a continuación observaremos algunas pistas sobre el contenido de este tipo de cine:

“Una interesante cinta filmada por la sección de cinematografía educativa del ministerio de educación sobre la brillante labor educacionista desarrollada durante el gobierno del doctor Alfonso López. Presenta esta película varios aspectos de tan importantes obra, figurando en primer lugar, la escuela ‘Alfonso López’, el Instituto Pedagógico, la escuela rural de la P..., la facultad de Medicina, la Normal de Señoritas, la Universidad del Cauca, la Normal de Popayán, la Normal de Ibagué, el Instituto de Cultura Social, la granja agrícola de Palmira, las bibliotecas infantiles de los parques Nacional y de la Independencia y el Teatro Cultural del Parque Nacional” (**El Tiempo**, 29 de mayo de 1937, pág. 3).

Como se puede observar, para el caso de la película arriba reseñada, se trata de un contenido propagandístico sobre los logros de la administración López en materia de infraestructura educativa y no, necesariamente, un contenido propiamente educativo, es decir, un material con el propósito de apoyar la labor docente o la difusión de ciertos conocimientos académicos o temas culturales. Vale la pena resaltar que el título de la película es: *La obra educativa del Gobierno Nacional*. La mencionada Sección de Cinematografía -no obstante la corta vida del proyecto de *Cultura Aldeana*- funcionó entre 1935 y 1953 -cuando llega la televisión al país- lo que da cuenta de la importancia que las élites le dieron a la relación entre Estado y las masas en materia educativa y cultural, con pretensión hegemónica; de manera que el cine con carácter institucional era visto como una especie de instrumento mediante el cual se podía rescatar al pueblo de su desgracia, de su imbecilidad, de su atraso. Por su parte, en **El Diario de la Costa** del año 1943 aparece una pequeña columna -al parecer semanal- llamada Noticiero Extensión Cultural, donde se anuncia la presentación de películas en el Teatro Heredia, los días sábados en las tardes con entrada gratuita a los estudiantes de los colegios de la ciudad. No se encontraron referencias de los títulos programados. En rigor había desde Bogotá, al menos en términos conceptuales, la intención de producir un cine con fines educativos, nacionalistas y del conocimiento del país por parte de las mayorías populares, que distinguieron el proyecto cultural del liberalismo (Silva, 73), al respecto Renán Silva nos ofrece esta pista:

“Cuando el Ministerio disponga de esa colección de películas podrá hacerse en las escuelas una demostración objetiva de lo que es **La Patria** colombiana, de las costumbres de sus pobladores, de los aspectos económicos y geográficos, en fin, de todos aquellos factores de la nacionalidad que presentados a los ojos de los niños en las escuelas y del público en los teatros culturales, constituirán una útil enseñanza” (*Memoria del Ministerio de Educación Nacional*, 1938, op. cit., p. 61).



Teatro Heredia, hoy Adolfo Mejía, restaurado.

La preocupación de los intelectuales bogotanos sobre el propósito de culturizar el pueblo, se manifiesta con mucha claridad en ciertas declaraciones de Darío Achury Valenzuela, quien fuera el gran cerebro del proyecto y director de Extensión Cultural hacia 1940:

“Desde algunos años a esta parte se ha hablado con insistencia rayana en la terquedad de la necesidad de incorporar al patrimonio social la densa población de campesinos, obreros y jornaleros (...) Los beneficios de la civilización no han llegado a una vasta porción de nuestra humanidad campesina y el Gobierno Nacional se propone liquidar, con la colaboración de particulares, esta situación, mediante la extensión de la cultura, así sea en sus formas más simples y rudimentarias, a todo lo largo del territorio nacional” (Ministerio de Educación Nacional. 1940, op. cit., tomo II, p. 13).

En general, la mirada de los intelectuales que desde Bogotá pensaban el país, estaba instalada en cierta perspectiva consecuente con la histórica rivalidad entre las élites regionales y la élite capitalina y la visión que tenían de las gentes que habitaban dichos territorios. De ahí que un intelectual como Luis López de Mesa considerara la mentalidad de los negros como niños retrasados y la del indígena como la mente de un anciano malicioso (Aline Helg, 1987). Se trataba de una visión que, sin duda, jerarquizaba la sociedad de acuerdo a la raza, el género, la procedencia social, el poder económico, la ubicación geográfica, la condición climática entre otras categorías originadas en la mentalidad de la élite colonial, en cabeza del sabio Caldas y practicadas a lo largo del devenir histórico de la sociedad colombiana. Una compleja red de atributos que se tenían, o no, y que determinaban la vida de un individuo frente a los demás. Una visión que privilegiaba el virtuosismo de los blancos y la imbecilidad del resto. Suponían los intelectuales desde Bogotá que las gentes no pensaban y eran incapaces de darse cuenta de las cosas. En virtud de ello la escuela y la difusión de la cultura se postulaban como solución y el anhelo de construir una sociedad apta para inscribirse en la lógica racional del progreso, referida a las economías y sociedades modernas y civilizadas, arriba mencionadas.

La pregunta es por los sectores subalternos cartageneros, desde donde provenían cierta parte de las gentes que conformaron la comunidad académica de aquel entonces; es decir gentes que desde siempre vieron la educación como oportunidad de ascenso y reconocimiento económico y social. Tal es el caso del artesano

mulato Pedro Romero en el siglo XIX cartagenero quien, entre otros motivos, “tuvo que hacer una revolución para poder enviar a sus hijos a la universidad” (Múnera, 2005: 174). La pregunta es por las clases populares de Cartagena ante una visión de poder que se postulaba ante el vacío dejado por la corona española.

“Cuando yo era estudiante y me iba a matricular, nosotros no decíamos de dónde veníamos. Ni mi papá, ni mi mamá. Poníamos la dirección de un tío que vivía en Getsemaní. Si decía que era de Chambacú me ganaba un montón de problemas, burlas y desprecios. Siempre había alguno, algún profesor que me decía cualquier cosa. ‘El negrito ese’; ‘tu estás bueno pa` ser boxeador’; ‘tu estás bueno pa` ser policía’. Y así” (Testimonio de Juan Gutiérrez Magallanes, 2007, estudiante afrodescendiente del Liceo de Bolívar, 73 años).

Juan Gutiérrez refiere sus recuerdos a mediados de los años cincuenta. Se constituye en un referente práctico frente a la visión excluyente de la élite instalada en el quehacer cotidiano del sistema educativo. Es así como el historiador Renán Silva perfila la visión de sociedad de Luis López de Mesa, como uno de los intelectuales que pensó y practicó el cambio en la cultura y la educación durante la época señalada:

“Un texto de Luis López de Mesa siendo Ministro de Educación encargado en 1941, resume bien la perspectiva que se encontraba presente en la definición ‘social’ de la cultura, aunque desde luego afirmaciones similares se encuentran en otros escritores y ensayistas liberales desde mediados de los años 20. El ministro López de Mesa, en una circular para los principales responsables educativos del país indicaba que, a la triada tradicional que acuñó la Revolución Francesa, igualdad, fraternidad, libertad, la cultura contemporánea oponía ‘la equidad, que es mejor que una igualdad inerte; la cooperación, que vale más que una fraternidad abstracta, y el estímulo social de las libertades individuales, que supera con mucho la libertad de los textos, sin objetivo o sin medios adecuados de operación” (Silva, 2005: 67, 68).

De ahí que el aspecto “social” de la cultura era, de acuerdo con este pensamiento, muy pertinente frente a una población mayoritariamente analfabeta. Por eso desde el principio se pensó en que el ideal de extender la cultura debería necesariamente apoyarse en recursos de la técnica moderna como eran el cinematógrafo y la radiodifusión (Silva, 2005). Dicho aspecto “social” se constituyó en un objetivo central, el cual, fue claramente establecido en el proyecto de *Cultura Aldeana*:

“...el primer gran esfuerzo liberal por extender las formas mínimas de la cultura intelectual a la sociedad campesina, del que se esperaba no solamente que produjera mejoras en el nivel de vida, en los niveles de lectura, en la aplicación de elementales conocimientos técnicos a las actividades prácticas, sino ante todo que produjera ‘nación y comunidad’, tanto en el sentido de relaciones de más alta integración entre gobierno y pueblo, como en el sentido de la coherencia y homogeneidad en cuanto a las formas de vida social”(2005:69).

De acuerdo con la visión de López de Mesa y del presidente López Pumarejo dicho aspecto “social” de la cultura se refería a un propósito preciso, respecto a recrear las formas tradicionales de relación entre dirigentes y dirigidos:

“la creación de un nuevo nexo sentimental y espiritual que produjera comunidad, que sintonizara a individuos aislados, que no están físicamente en contacto, en una misma dimensión espiritual y afectiva, en un tiempo homogéneo, que pusiera en relación orgánica a todos los miembros de una sociedad con su gobierno, como cabeza de la sociedad” (Silva, 2005: 69).

A ese respecto, vale una pregunta: ¿En qué consistió la práctica del mencionado “nuevo nexo sentimental y espiritual” en una ciudad como Cartagena? Se trataba sin duda de un propósito nacional cuyos referentes próximos estaban en el peronismo argentino y en el cardenismo mexicano. Nacionalismos que postularon los milagros industriales como ejes del desarrollo y consolidación de la modernidad en las sociedades latinoamericanas. Un nacionalismo

que concebía la secularización como medio para alcanzar un estadio de cierto avance del capitalismo en la sociedad en términos de su inserción al sistema internacional. ¿Hasta qué punto los sectores populares de la ciudad se instalaban en un sentimiento nacional colombiano; cómo interpretaban, asimilaban, adherían o rechazaban dicho sentimiento; cómo lo construían, o no? En el marco de la vida escolar y la vida social, en Cartagena, al parecer, la sensibilidad colectiva que aflora -en un principio- con la llegada del consumo y los medios de comunicación, no tiene una fuerte relación, ni promueve la emoción por lo nacional entre las masas: un hecho despreciado por las élites andinas y locales, máxime, si los portadores de la cultura popular colombiana eran analfabetas y pobladores del mundo rural colombiano; más bien, la seducción que porta el cine mexicano y sus contenidos, es el que viene a incidir en el disfrute de una sensibilidad melodramática que caracterizaba a su público e incide en la reconfiguración de su subjetividad, referentes e imaginarios. A continuación se ofrecen un conjunto de pistas prácticas con miras a sugerir respuestas al interrogante planteado, según entrevista realizada en 2007. Se trata de Jorge Valdelamar y Juan Gutiérrez Magallanes -afrodescendientes ambos- quienes fueron estudiantes del Liceo de Bolívar. El primero cursó su bachillerato entre 1951 y 1957 y el segundo entre 1957 y 1962.

“Yo iba mucho al teatro que quedaba en el circo teatro, en el Barrio de San Diego. Iba todos los domingos. También iba mucho al Variedades, que quedaba en Torices. Me quedaban cerca de la casa, porque yo nací en Chambacú. A mí me decían ‘morcilla’ -por negro-, cuando estaba en quinto de primaria y como hice la primaria en frente de la Universidad de Cartagena, me di cuenta que tenía que decir que tenía otro origen social. Cuando entré al bachillerato, mi papá y mi mamá sabían que yo no decía que venía de Chambacú, entonces, dábamos la dirección de la casa de un tío en Getsemani”.

Afirma Juan Gutiérrez, dando cuenta nuevamente, de la discriminación racial y el rechazo social de la época en el ámbito práctico de la escuela.

“Yo me acuerdo del profesor distante, del profesor de ‘tarima’ le digo yo. Y es que tu le veías la arrogancia en las expresiones, en la vestimenta, en el aspecto físico. Era intimidante, pero, y si me echaban ¿dónde estudiaba un negro como yo? ”.

Relata Jorge Valdelamar, confirmando la perspectiva de Juan Gutiérrez quien, a su vez, continúa el relato.

“Yo me acuerdo que el único bachiller del barrio Chambacú era yo. Ese era un barrio sano, hasta que llegaron otras invasiones y ellos vinieron a vender marihuana. Entonces ¿cómo iba a decir que vivía en Chambacú? Tenía que buscar la manera de evitar problemas, las burlas sobre todo”.

Ambos testimonios dan cuenta de la importancia que tenía la educación para ambas personas. Ellos y sus familias confiaban en la movilidad social que permitía la escuela para superar las precariedades económicas y mejorar su calidad de vida.

“¿Tú te acuerdas de Emérico, a ti te dio clases el padre Emérico?” Pregunta Valdelamar. “Sí, sí” contesta Gutiérrez. “Era cura era un ...” Aseveró Valdelamar. Juan Gutiérrez ríe. “Era un alemán que no se le entendía nada. Era un apologetico salvatoriano, yo no sé para qué nos daba esas clases. Lo mismo era con el padre Alonso, un español, él era el director de grupo de quinto de bachillerato y era un tipo...” Queda pensativo Valdelamar. “Desmotivante” Dijo Gutiérrez. “A mí siempre me gustó la filosofía y las letras, pero con esos curas uno no podía” dice Valdelamar.

Como se puede ver la perspectiva católica chocaba abiertamente con los intereses de los jóvenes de los sectores populares de Cartagena. Valdelamar siempre vivió en el barrio Getsemaní. Con el tiempo Gutiérrez y Valdelamar se hicieron docentes, ambos estudiaron en Tunja en la Universidad Pedagógica de Colombia.

“¿Te acuerdas de la banda de guerra? Nosotros siempre nos ganábamos el primer lugar en los desfiles del veinte de julio. Los metales siempre los teníamos brillantitos ¿te acuerdas? Nosotros les ganábamos a los de La Salle, al Fernández, a la Esperanza. Les ganábamos a los privados”
Comenta Valdelamar a Gutiérrez.

En este punto hay que aclarar que la mayoría de los entrevistados no terminaron la primaria o se alfabetizaron siendo adultos, de manera que Valdelamar y Gutiérrez, cumplen el propósito de describir el ámbito escolar de la época, desde su perspectiva de estudiantes negros, de escasos recursos económicos y de sectores populares. En el último testimonio se da cuenta del valor simbólico de la disputa por el reconocimiento en el marco de las bandas de guerra; lo que representa un indicio sobre el impulso y la iniciativa de los sectores populares por movilizarse en busca de una mejoría en su calidad de vida, tal y como señala el historiador Alfonso Múnera respecto a Pedro Romero y su hijo durante la independencia de Cartagena a principios del siglo XIX.

Dicho lo anterior y retomando el referente del nuevo nexo material y espiritual para formar comunidad en la nación colombiana, como pretendía la élite, podemos apostar por un proceso donde quizás resultó más eficaz la oferta de contenidos de la industria cultural nacional y extranjera, respecto a la congregación simbólica de las masas, que la vida escolar en el vasto territorio colombiano. Un llamado colectivo, un aglutinamiento social que se fue nutriendo de la cultura popular, sus tradiciones y sus manifestaciones culturales, las cuales fueron mediadas y asimiladas por la élite bogotana a mitad de los años cincuenta y, entre muchos ejemplos disponibles, tenemos la película mexicana *Llamas contra el viento* (1955) filmada en Cartagena y producida por Alfonso López Michelsen, con miras a proyectar en el público latinoamericano una imagen favorable del país colombiano; más adelante, en el capítulo cinco, retomaremos este caso.

La llegada de la Revolución en Marcha con la elección del presidente López Pumarejo (1934 - 1938) propendía por un esfuerzo institucional para integrar a Colombia dentro de la dinámica económica internacional y para ello modernizar a las masas a través de la educación resultaba crítico:

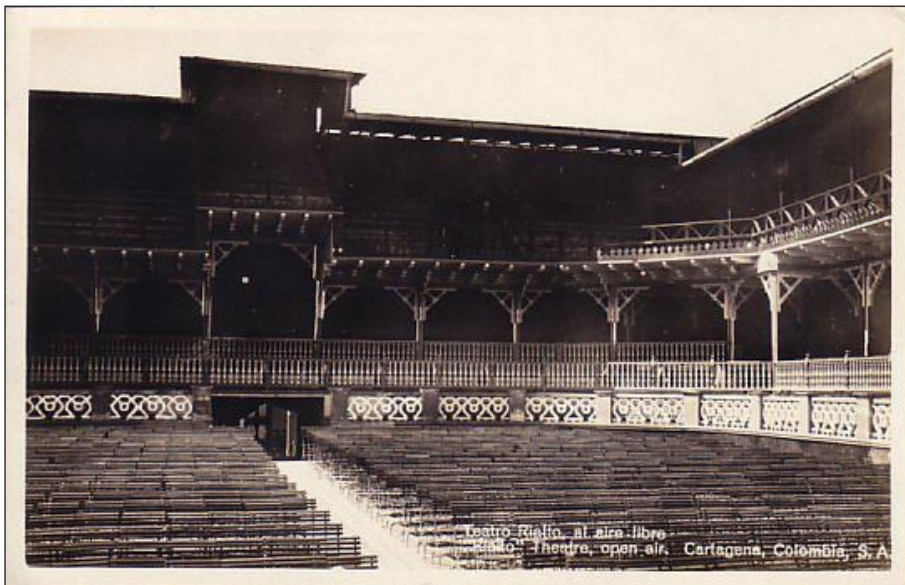
“El nuevo gobierno anunciaba, pues, su propósito de organizar un sistema educativo nacionalista, modernizador y democrático, capaz de preparar los obreros y técnicos que necesitaba la industria, los campesinos que requería una agricultura tecnificada y los ciudadanos, hombres y mujeres, que serían el soporte de una sociedad más democrática, dinámica e igualitaria, dotados no solo de una moderna preparación científica, sino también de una conciencia nacionalista, confiados en la capacidad y posibilidades de su país, capaces también de actuar con lucidez y sentido crítico dentro de las nuevas perspectivas políticas que presentaba el gobierno que se iniciaba” (Jaramillo Uribe, 1989: 92, 93).

Una manifestación concreta del mencionado esfuerzo, está en la incorporación de la empresa privada y los sindicatos a tal propósito político-educativo, aportando camionetas tipo furgón para el programa de escuelas itinerantes que llevarían a los pueblos y áreas rurales una pequeña biblioteca, un proyector de cine y un pequeño equipo sanitario (98). Desde otro ángulo, el problema de modernizar o secularizar a la sociedad, implicaba una relación entre la institucionalidad de la educación con el cine, lo que se expresa de una manera amplia en el texto periodístico escrito por el mexicano Antonio Campo para la revista *Cinema Reporter** en el año de 1944, durante el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho. El texto se titula: *El cine maestro desanalfabetizante*, y uno de sus apartes más destacables es el siguiente:

“En nuestras latitudes el cine está llamado a desempeñar un papel más importante: el de maestro desanalfabetizador por excelencia. La Ley de emergencia dictada por el señor Presidente de la República, en contra del analfabetismo, está hallando justos reflejos en todos los elementos culturizantes del país. Se trata de un Decreto patriótico por

* Esta revista aparece en 1938 y se deja de publicar en 1966; así mismo es continuación de la revista *Filmográfico* que data de 1932. Este proyecto editorial fue dirigido por el periodista Robert o Cantú Robert hasta 1959, cuando pasa a manos de otros periodistas. La colección completa se encuentra en el Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional de México en México D.F.

excelencia y, por tanto, cada aportación en su beneficio es sinónimo de patriotismo. Las bibliotecas, los colegios las salas de conferencia, las estaciones radiodifusoras, todos los reductos, en fin capacitados para difundir la enseñanza de las primeras letras se aprestan a la amplia y generosa campaña ¿Acaso el cine nacional no ocupará un lugar primordial en tan importante aspecto nacional? Seguro que sí. ‘*Cinema Reporter*’ ha querido pulsar la opinión pública y, a través de una encuesta relámpago, recogió opiniones de todos los sectores sociales. He aquí la voz unánime del pueblo resumida en una sola frase: ‘Si; el cine mexicano debe representar un papel primordial en la actual campaña pro cultura, iniciada, por el Presidente de la República’” (*Cinema Reporter*, 10 de noviembre, 1944, pág. 8).



Interior Teatro Rialto, Fototeca Histórica de Cartagena. Anónimo.

Hasta aquí hay una fuerte intención del periodista por articular, en el marco de su texto, distintos aspectos de la industria cultural y de la institucionalidad educativa para converger en el propósito de la política direccionada por el presidente mexicano Manuel Ávila

Camacho. Hay que señalar que fue durante su sexenio, 1940-1946, que se re direcciona el proceso de modernización en México, en virtud de una visión ortodoxa, católica y conservadora; lo que incidió definitivamente en la temática religiosa en el cine mexicano que obtuvo gran acogida entre la masa, con títulos como *Jesús de Nazaret* (1942); *María Magdalena* (1945) y *Reina de Reinas* (1945) entre los más relevantes y que tuvieron una gran audiencia en Cartagena hasta entrados los años sesentas, sin olvidar, el mencionado tema de la añoranza porfiriana, al que nos referiremos más adelante. Esto, a su vez coincide, con la vigencia de la carta encíclica *Vigilanti Cura* la cual surge bajo el pontificado del Papa Pío XI (1922 - 1939), cuando la expansión de la industria cinematográfica fue notoria en el mundo. La idea fue exponer los peligros del cinematógrafo, teniendo en cuenta el ejemplo norteamericano. Desde los años treinta, en Hollywood, la censura católica se aplicó desde la misma etapa de los guiones, hasta su exhibición tutelada por la Legión de la Decencia Norteamericana, con sede en Nueva York; el mismo procedimiento se observó en el Ávilacamachismo. Un aspecto de la intencionalidad de Antonio Campo apunta a plegarse y adherirse a la política oficial tanto educativa, como cultural, las cuales, estaban marcadas por un influyente fardo católico. En otro aparte de su texto Campo, establece:

“Enviado en forma especial por el mejor magazine especialista, he recorrido algunas de esas regiones de **La Patria** hasta donde nunca ha llegado la luz de la civilización. Verdaderos hacinamientos humanos que viven desde el principio de la Colonia en miserables casuchas de adobes, entre las cuales jamás se ha destacado la modesta construcción de una escuela. Presencié el doloroso espectáculo de miles y miles de niños analfabetos, rodeándose de los presentes que ‘*Cinema Reporter*’ les envió en formas de coloridas láminas de artistas de cine, entre los que figuraban desde el popularísimo y aguerrido ‘Pato Pascual’, hasta el no menos popular y aguerrido Jorge Negrete...Al enterarse de que esas figuras tan sugestivas eran susceptibles de movimiento y que tenían el don de la palabra, como ellos mismos, se despertó en sus mentes infantiles una explicable curiosidad. Los pies

de grabado -escritos con misteriosos signos para ellos-, les llamaron poderosamente la atención y desde luego advertí el esfuerzo interpretativo, el gigantesco poder de intuición de estos pequeños parias de la cultura, que deseaban a toda costa descifrarlos. La raza nuestra es naturalmente inteligente: le hacen falta escuelas; pero no la vieja escuela donde 'la letra con sangre entra', sino la gentil y eficiente escuela moderna que, convenientemente iniciada en el cine, puede llevar a los iniciados tardíamente en el analfabeto, un multiforme, ameno, policromado y constructivo plan de enseñanza que les hable y, como ellos, se mueva". (*Cinema Reporter*, 10 de noviembre, 1944, pág. 8).

Como es evidente, en su texto, Campo integra elementos tradicionales y modernos haciendo referencia a la tierra, la raza y a la pedagogía con miras a establecer el cine como herramienta estratégica en la búsqueda del progreso nacional. En ese sentido, el cine educativo que el Estado mexicano produjo se refirió, principalmente, a los temas de higiene. Es de la mano de Nelson Rockefeller, a la cabeza de la OCAIA (Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos), que se fortaleció el aspecto institucional del cine higienista, buen ejemplo de ello es cuando "la Oficina proveyó de proyectores de 16 milímetros y de dinero para pagar los sueldos de quienes los manejaban. En septiembre de 1943 se habían distribuido 22 aparatos en Brasil, 15 en México, 9 en Chile y Cuba y 7 en Colombia" (Gudiño, 2009: 191). Dos grandes temas se abordaron en este proyecto panamericanista de salud:

"Uno era el estrictamente médico-científico y las películas que lo incluyeron fueron distribuidas mayoritariamente en las escuelas de medicina y entre el gremio de médicos. El segundo tuvo por prioridad promover consejos sobre hábitos higiénicos, una buena alimentación y prevención contra enfermedades transmisibles. (...) Sin duda, el proyecto filmográfico de OCAIA contó con la participación de un atractivo cineasta que garantizaba coloridos dibujos animados. Me refiero a Walt Disney quien dirigió una serie de trece cortometrajes con dibujos animados, sonoros y musicalizados. México fue uno de

los principales países receptores de estos cortos y sus campesinos inspiraron a los dibujantes de la agencia Disney en buena parte de las representaciones que hicieron de ellos” (2009: 191, 192).

Entre los títulos que produjo Walt Disney en el año de 1943 se encuentran: *Defense against invasión; Water friend or enemy*; y en 1945 *Cleanliness brings health* y *How disease travels*. Resulta improbable que estas películas hayan circulado en Cartagena según la instancia gubernamental, máxime cuando para el año en mención había desaparecido del presupuesto de educación departamental el rubro asignado para el sueldo del proyeccionista de cine, su ayudante y los viáticos correspondientes (Gaceta Departamental, N° 10.068, Ordenanza 23/1945, 19 de junio de 1945). No obstante el 16 de junio de 1946 apareció en el periódico **El Figaro**, la publicidad correspondiente a la película *Los tres caballeros*, la cual fue presentada en el teatro Rialto del barrio Getsemaní y está referida en el anterior capítulo en su propósito panamericanista. Como se viene señalando la perspectiva higienista en Colombia es acogida y direccionada por Luis López de Mesa, quien, para cumplir su implementación se apoyó en el proyecto de *Cultura Aldeana*:

“El ministro del ramo, profesor Luis López de Mesa, difería de sus antecesores en cuanto a los aspectos prioritarios de la reforma. Más que los cambios cualitativos en la enseñanza, que los nuevos métodos y los planes de estudio, le preocupaban las condiciones biológicas de la población escolar, sus precarias condiciones de salud y sus bajos niveles nutricionales. Sin descuidar el aumento de las construcciones y la preparación de maestros, se propuso como programa inmediato mejorar las condiciones materiales de las escuelas y los servicios higiénicos para los escolares. (...) puso en marcha su programa de la cultura aldeana. El plan contemplaba la creación en todos los departamentos de una comisión permanente compuesta de un médico, un pedagogo, un arquitecto y un sociólogo (...) Atendiendo a su convicción de que sin el mejoramiento biológico de la población resultaría inútil cualquier esfuerzo educativo (...) La campaña de cultura aldeana tuvo muchas alternativas, no pocas

críticas y logros relativamente fugaces. Los encargados de adelantarla dieron a su actividad una interpretación más política que educativa, y el resultado fueron conflictos con la Iglesia y las autoridades locales en muchos lugares del país”(Jaramillo Uribe, 1989: 95, 96).

Por su parte, el 20 de mayo de 1939 apareció publicado en la revista *Muros* el informe que el Director de Educación del Departamento de Bolívar, Manuel Zenón Pareja, rinde ante el gobernador Manuel F. Obregón. El informe se divide en las siguientes partes: Universidad de Cartagena, Escuela Normal de Señoritas, presupuestos, internado agrícola, becas, escuela de artes y oficios, restaurantes escolares, curso de vacaciones, centro de cultura para obreros y deportes. Son escasas las cifras que aparecen en el informe y, más bien, se trata de un recuento muy alejado de aspectos técnicos o estadísticos, y desde una perspectiva benevolente con el quehacer institucional, no alcanza a dimensionar el problema educativo y su relación con la realidad social.

El aspecto de presupuesto, por ejemplo, está desarrollado en un párrafo que de manera muy escueta señala la novedad de una partida destinada a la construcción de escuelas hasta donde las rentas del departamento lo permiten (Revista *Muros*, mayo, 1939, pág. 7). En el aparte de los restaurantes escolares se da cuenta del funcionamiento de veinticinco de estos en todo el departamento de Bolívar, se reconoce que en Cartagena funcionan cuatro restaurantes escolares del total. Se aspira a ampliarlos a diez restaurantes en la capital, al terminar 1939. A su vez, el director justifica la ampliación del número de restaurantes, reconociendo el problema nutricional en la población escolar y que menciona en su informe. En lo que respecta al centro de cultura para obreros, resulta destacable el siguiente comentario:

“Se trata de vulgarizar la cultura de ponerla al alcance de quienes no tienen la culpa de haber nacido humildes, ni la de ser paupérrimos, elementos de voluntad vacilante y de criterio poco exigente, que tienen derecho a ser útiles a la sociedad, para que así tengan aplicación los principios democráticos que nos rigen...” (pág.9).

Aquí resulta evidente la mirada condescendiente del director sobre una población de escaso o nulo nivel educativo, estamos hablando de los analfabetos de ambos sexos que se encontraban recibiendo instrucción en el mencionado centro. Una mirada condescendiente y compasiva que, además, subestima las capacidades cognitivas de los seres humanos considerándolos según su nivel de inferioridad, respecto a personas de otra condición social. Algunos datos estadísticos que nos sugieren un panorama social y educativo en Cartagena y Bolívar en 1938, los podemos encontrar en el censo que se realizó en aquel año.

La población rural era mayoritaria respecto a la urbana. Así, en el departamento de Bolívar, la población era de 320.000 en su área rural y 44.281 en su área urbana donde los centros urbanos más importantes, sin contar Cartagena, eran: Arjona, Ayapel, Calamar, Corozal, Lórica, Magangué, María la Baja, Momil, Sampués, Santa Rosa, Sincé y Sincelejo. Cartagena, en su área urbana contaba con 76.547 habitantes y en su área rural eran 8480, para un total de 84.937 personas; de estas, los analfabetos de menos de siete años de edad eran: 15.968 personas. Por su parte, los analfabetos mayores de siete años hasta treinta años de edad y más, sumaban 17.125 individuos; es decir, el 20.1% de la población total. Si sumamos ambos rangos etarios, este porcentaje se incrementa al 38.5% del total de la población.

El cine mexicano en su época de oro fue visto en su mayoría por toda la población cartagenera, sin embargo, el analfabetismo constituyó una condición destacable en la recepción del cine, pues, el contenido hablado en castellano facilitó la apropiación social de una perspectiva melodramática que fungió en virtud de un código popular mediante el cual se comunicaron ciertos aspectos de la modernidad, en especial, aquellos temas que tenían que ver con el mundo urbano y sus distintas problemáticas, conflictos, interrogantes y significados. En ese sentido, los analfabetas en Cartagena fueron un público privilegiado a quienes iba destinado el cine mexicano en su época de oro, el cual, se insertó fácilmente en la cultura popular de todo el continente. De otra parte, en ese año, en la sección de usos de edificios del mencionado documento, se establece que en Cartagena habían 65 edificios para uso de escuelas o colegios, tanto públicos como privados; frente a un total

de 6694 edificios, donde 6260 eran casas de habitación (pág. 291). Esta es una pista que nos sugiere una idea de la limitación en la oferta educativa que había entonces. Sin embargo, en la Gaceta Departamental de mayo de 1938 (Año LXXIX, N° 8019, pág. 2, Decreto N°18 de 1938) aparece una relación de escuelas públicas en Cartagena, en número de 32 instituciones, incluyendo un kínder; en ese mismo decreto resulta evidente que Cartagena era la única zona escolar del departamento de Bolívar que contaba con un proyccionista, su ayudante y viáticos correspondientes, lo que se asume en este trabajo como un aspecto propio de lo que se venía implementando desde el Ministerio de Educación en Bogotá, Cundinamarca y Boyacá en el marco del proyecto *Cultura Aldeana*, el de Extensión Cultural y que de alguna forma se continuó con el proyecto de *Patronato Escolar*, con el ministro Jorge Eliécer Gaitán en 1940.

El 27 de abril de 1946 en la revista *Cinema Reporter* número 406 el periodista colombiano Raúl Urueta hace mención a las llamadas Filmotecas Oficiales, las cuales, estaban a cargo del Ministerio Nacional de Educación con 450 películas referenciadas:

“El Ministerio de Educación Nacional tiene una filmoteca de 450 películas, de las cuales 343 se encuentran en la bodega del ‘Teatro Cultural’ y el remanente en las diferentes escuelas y centros de cultura. De este acervo solamente 250 películas -de 35 y 16 milímetros-, pueden utilizarse. Estas películas se facilitan para su exhibición en las escuelas y otros centros de enseñanza. Las exhibiciones deben ser gratuitas y el Ministerio Nacional de Educación, de ser necesario, no solo pone el equipo completo para la proyección sino hasta los operadores” (pág. 22).

En la corta nota periodística que Urueta remite a la revista mexicana, ofrece pistas que dan cuenta del fardo centralista respecto a las regiones, con que se distribuyen y exhiben estas películas en el territorio nacional. Es poco el material disponible que, en su mayoría, se concentra en la capital del país. Como se viene sugiriendo, el servicio de exhibición de películas educativas en Cartagena, fue una actividad que se practicaba en una frecuencia muy irregular.

Sin embargo, en México como en Colombia, para la época estudiada, no había suficientes salas distribuidas en el territorio, de tal manera que el acceso al cine era limitado especialmente en las zonas rurales. La llegada del cine, pues, contribuyó a la escenificación de una atmósfera moderna, pero, en los centros urbanos, no siendo así, en las zonas rurales. En la revista *Cinema Reporter* N° 483 del 18 de octubre de 1947, por ejemplo, se da cuenta de las dificultades de acceso al cine en las zonas rurales de México y las actividades del gobierno de aquel país para organizar una red permanente de películas por el territorio nacional, a través de la recién creada empresa estatal PELMEX.

“Los cines de 16 mm., que ‘Películas Nacionales’ enviará a toda la República en número de mil, vendrán a solucionar casi en forma total el problema de la escasez de un medio de difusión tan amplio y generoso como es el cine. Con bastantes copias y con un control eficaz a base de estadísticas, dividida la República en zonas debidamente supervisadas, los cines de 16 mm., que pueden proyectar hasta en pantallas de 35 mm., darán un poderoso impulso a la economía del productor, estimularán los trabajos del distribuidor y serán una magnífica fuente de ingreso para el exhibidor y de trabajo para centenares de personas. Si ‘Películas Nacionales’, repetimos, logra ejecutar sus planes como lo ha proyectado, habrá ganado en un plazo mínimo que por lo que usted quiera y mande no se había podido ganar. Apoyemos pues con todas nuestras fuerzas el nacimiento y crecimiento de los cines de 16 mm., en todo el país, sobre todo en las zonas que no saben siquiera qué es la cinematografía, aun a cincuenta años de haber sido inventada”(*Cinema Reporter*, N° 483, 18 de octubre de 1947).

Resulta evidente, de acuerdo con lo expuesto en la nota, que la intención apuntaba a ampliar el mercado cultural del cine a las zonas rurales de la nación mexicana. En otra nota, podemos ver el enfoque educativo, culturalista e higienista que el gobierno de aquel país, tenía sobre los contenidos cinematográficos que debían circular entre la población:

“EL CINE COMO FUENTE DE ENSEÑANZA. La Dirección de Educación Higiénica, dependencia de la Secretaría de Salubridad y Asistencia, al cuidado del doctor Luis de la Rosa, está llevando una titánica labor de divulgación sobre higiene humana. El cine, la más amplia fuente de enseñanza y cultura de todos los tiempos, el vehículo propiamente dicho, más eficaz, porque mediante ejecución y proyección de imágenes vivas, se reproducen los cuadros familiares más auténticos, que originan tanto en México como en los países latinoamericanos, en la más absoluta excención de higienización y cultura, las tragedias que culminan en pobreza de la raza, a través de generaciones y generaciones, dejadas, más por la mano de Dios, por la mano del hombre mismo. Con el objeto de desarrollar la propulsión de propaganda higiénica en todos los rincones de México, la citada dependencia (...) está editando, en el popular sistema de 16 mm., unos documentales en forma de cortos en los cuales se muestran cuadros extraídos de la realidad cotidiana de nuestro pueblo (...)” (*Cinema Reporter* N° 509, 17 de abril de 1948).

Igual fenómeno acaeció en Colombia, en tanto la difusión de los temas de higiene y cultura a través del cine. De hecho en 1953 el gobierno colombiano compró material fílmico educativo a varios gobiernos entre ellos el mexicano (*Cinema Reporter* N° 796 del 24 de octubre de 1953).

“EL GOBIERNO COMPRA PELÍCULAS. En charla particular con el Director Nacional de Extensión Cultural y Bellas Artes, este corresponsal se enteró de que el gobierno colombiano está dispuesto a comprar algunas películas de 16 mm., para uso en colegios, escuelas y universidades, principalmente las habladas, traducidas o explicadas en castellano (...)” (*Cinema Reporter* N° 796).

Para 1951 la población en Cartagena era de 128.877 personas según el censo de ese mismo año, de las cuales, 28.280 eran analfabetas mayores de siete años (pág. 134), es decir, aproximadamente el 22% del total de la población. Se trata de un porcentaje mayor en

comparación al censo 1938, no obstante el incremento poblacional fue de 43.940 habitantes o 34% aproximadamente; en otros términos, el porcentaje de población analfabeta en Cartagena no solo se mantuvo por espacio de trece años, sino que se elevó ligeramente. Por su parte, había en la ciudad 694 docentes, de los cuales, 193 eran hombres y 501 eran mujeres; lo que da cuenta del lugar laboral que tenía el género femenino que era común en América Latina en aquella época. En el censo de 1951 no aparece la relación del número de edificios destinados al servicio escolar, pero, de acuerdo con La Gaceta Municipal del 4 de diciembre de ese mismo año, se relacionan 52 escuelas públicas en Cartagena (Año XCII N° 11.101 págs. 3, 4). No hay datos de las escuelas privadas entre las que se destacaban los colegios religiosos como El Biffi, La Salle o El Eucarístico; o, los pertenecientes a educadores tradicionales como el colegio de La Esperanza de Antonio Irisarri o el colegio Fernández Baena, de esta misma familia, entre los más importantes. Respecto a la situación sobre el alto número de analfabetas en el departamento de Bolívar, apareció en la sección editorial de **El Diario de la Costa** en septiembre de 1944, el siguiente comentario:

“El cable anuncia que Méjico desarrolla otra de sus efectivas campañas en pro de la educación pública. Todo ciudadano mayor de 18 años que sepa leer, está obligado a enseñar a otro de sus nacionales que no lo sepa. Para facilitar la tarea impuesta, Méjico acaba de editar diez millones de cartillas con el alfabeto impreso, y desde luego, muy adecuadas a los fines propuestos. Fue el ministro Gaitán, quien como ministro de educación, intentó aminorar las características analfabetas que presente ese país de letrados... Algo se quiso hacer entonces en Bolívar. Ya no se oye hablar de comités de desanalfabetización, ni de otras iniciativas culturales de tono menor. Y es natural que las gentes desprevenidas se pregunten si ya Bolívar no ostenta el mayor porcentaje de analfabetismo, que aterradora estadística le mostrara hace poco, o si es que ese puesto quiere conservarlo con curioso orgullo” (**El Diario de la Costa**, 16 de septiembre de 1944, pág. 4).

Las estadísticas sobre analfabetismo en el departamento de Bolívar, según el censo de 1938, lo ubican en un 62.8% sobre el total de la población mayor de siete años de edad (pág. 85); aunque, se debe recordar que para entonces, el mencionado territorio integraba los actuales departamentos de Sucre y Córdoba. Nótese, además, la referencia concreta al gobierno mexicano, puesto como ejemplo y punto de comparación frente a la acción del gobierno local respecto al analfabetismo. Hacer referencia a México es una interpelación importante al lugar de sentido que este ocupaba en el imaginario colectivo de entonces, ya que, desde el punto de vista del desarrollo de las instituciones y su relación con la sociedad, este país, suponía estándares alcanzables de progreso; por supuesto, también es de suponer la crucial contribución del repertorio fílmico mexicano en la construcción de dicho imaginario.

De otra parte, y en apoyo a la idea de la precariedad del sector público educativo en Cartagena, se muestra a continuación la escala de sueldos de los maestros de escuela, según el decreto 44 de 1938 aparecido en la Gaceta Departamental el 22 de marzo de ese mismo año. Primera categoría: 150 pesos; Segunda categoría: 50 pesos; Tercera categoría: 45 pesos; y, Cuarta categoría: 40 pesos. Si tenemos en cuenta que para ese mismo año el arriendo de una modesta casa en el popular barrio de La Quinta, costaba ochenta pesos (**El Diario de la Costa**, 25 de Marzo de 1938), sabremos que los sueldos de los educadores contribuían con muy poco al presupuesto familiar; lo cual, concuerda con la baja paga que tradicionalmente se les daba a las mujeres en el campo laboral.

Teniendo en cuenta que la perspectiva dominante era el higienismo en los contenidos educativos y culturales, conviene hacer referencia al informe que rinde en 1939 Arístides Paz Viera, Director Técnico de Higiene Municipal en Cartagena, para dar cuenta de aspectos que justifican dicha perspectiva, en un informe corto pero significativo describe un panorama lleno de amenazas a la salud pública y, entre la más importante, se encuentra la falta de educación de la gente frente al funcionamiento institucional de la salud, los cuidados preventivos y la educación sexual; de otra parte, señala la ineficacia del gobierno en la gestión de salubridad pública y destaca, especialmente, el mal manejo de estadísticas, la suspensión

de ciertos servicios como el de protección infantil, el de laboratorios y el exiguo presupuesto asignado para su funcionamiento.

“Lucha antivenérea. Adolece del mismo mal que en todo el país, es unilateral. Se puede utilizar la expresión gráfica, ya muy común, para significar el error contra la blenorragia en Colombia: ‘Se lava la olleta pero no el molinillo’. Por lo demás, a nadie se le escapa que la lucha antivenérea es incompleta por varios factores: por la índole de nuestro pueblo, por la falta de educación sexual; por la incompreensión de nuestros legisladores para dotar esta campaña de suficiente dinero, etc. (...) A este servicio podría adicionársele la sección de propaganda. El público no sabe siquiera que existen los servicios de protección social, protección infantil, puestos profilácticos, etc.,... ni cuales son sus fines. Hay que instruir al pueblo en este sentido, hay que educarlo para que no le tema a las disposiciones de higiene; hay que enseñarlo a tratar a los Oficiales de Higiene no como a un enemigo, sino como a un benefactor, y todo esto no se puede conseguir sino con una propaganda intensa por radio, por prensa, por conferencias, etc.” (Anales del Concejo. Diciembre de 1939, Año III, N° 100, pág. 23).

Se puede destacar que, uno de los criterios que usa el funcionario para referirse a las gentes y su relación con la sexualidad es la de “índole de nuestro pueblo”, haciendo referencia a las conductas licenciosas y lascivas, las cuales, a su vez, pertenecen a un estereotipo eugenésico instalado en las creencias de la élite local y andina frente a negros e indígenas.

Un criterio, pues, característico y generalizado en la época respecto a los asuntos públicos se refiere. La importancia de los medios de comunicación en la difusión de los servicios de salubridad, también ocupa un lugar destacado en el informe y marca un indicio claro sobre el desinterés del gobierno local por construir mensajes y contenidos inscritos en las directrices dadas desde Bogotá, en cuanto a la relación higiene y cultura. Gonzalo G. Jánica era el dentista escolar del municipio en el mismo año y, en el mismo documento, rinde su informe en el que hace referencia

directa a la ineficacia de las películas y otros medios para educar a la gente en materia de salud dental:

“En realidad produce dolor y lástima ver llegar a la clínica a esos niños, con el aliento fétido, nauseabundo, con los dientes llenos de sarro y de alimentos fermentados, como consecuencia de que jamás no solo no han usado, sino que ni siquiera han visto un cepillo de dientes (...) Este problema escolar de incalculable trascendencia para **El Porvenir** de los educandos, como lo es sin duda el que se relaciona con la dentadura, me hace pensar que en vez de conferencias, exhibición de películas y demás medidas educativas que se emplean para inculcar a los escolares el aseo de la boca, debiera el Municipio, en vista de la ineficiencia de tales medios de persuasión, adquirir toda cantidad necesaria de cepillos para ser repartidos entre los estudiantes, a fin de que sea de una manera práctica como se les enseñe a velar por la buena conservación de cosa tan importante como lo es, indudablemente, la boca, la cual sin una higiene completa y permanente acarrea no pocos males en la vida” (Anales del Concejo. Dic. 1939, Año III, N° 100, pág. 25).

La ineficacia que señalaba Gonzalo Jánica en su informe, sobre los efectos que los medios de comunicación pudieran tener en cambios de conducta de las gentes, frente a las prácticas de higiene, da cuenta de ciertos aspectos sobre el particular. De una parte, es posible, que desde las instituciones se haya apostado de manera muy enfática por un enfoque que se instala en la teoría de la *aguja hipodérmica*, muy en boga por aquellos años y promulgada por el teórico social estadounidense Harold Lasswell en 1927, sobre la eficacia de los medios en las adhesiones en que la masa incurría frente a la propaganda, sus contenidos y sus estrategias de manipulación, en el marco de la Primera Guerra Mundial; en otros términos esta teoría supuso que la información podía “inyectarse” en los receptores. El caso práctico dado en una ciudad del Caribe e informado por Gonzalo Jánica, a fines de los años treinta, no solo desvirtúa los supuestos teóricos de Lasswell sino que, además, señala un aspecto previo a las condiciones de recepción como

lo es el bajo nivel de calidad de vida de la población, donde la ausencia de cepillos de dientes es un fuerte indicio. Jánica en su criterio, desconfía de la eficacia de la relación unidireccional en materia comunicativa entre el Estado y las masas. Sin embargo, años después, el 16 de marzo de 1945 aparece en **El Diario de la Costa** una noticia que da cuenta de la proyección cinematográfica de documentales educativos sobre aspectos de higiene.

La noticia se tituló: “*Cine científico gratis en el barrio de Torices*” donde se da cuenta también de otra proyección acaecida en el barrio de Bruselas sobre temas que tienen que ver con la transmisión de enfermedades y epidemias como el paludismo y la viruela. Las proyecciones se hicieron en los parques de los barrios. Por su parte, en octubre de 1952, aparece en **El Universal**, otra noticia, referida a la proyección de cine educativo: “*Programación de cine cultural popular, comenzará el día 8*”. Se hace referencia a cines como El Claver, que quedaba en Getsemani; El Alcibia, en el barrio del mismo nombre; y, El América, en el barrio El Bosque. Las películas proyectadas fueron cortometrajes cuyos contenidos versaban sobre “inventos científicos, eventos deportivos, informaciones sobre diversos países y otros temas similares” (**El Universal**, 3 de octubre, 1952, pág.5). También, en el mismo periódico, en mayo de 1953, aparece la programación de La Semana del Niño, organizada por El Club Rotario de Cartagena, encabezado por el dirigente político, Napoleón Franco Pareja entre otros y sus esposas, distinguidas damas de la élite local.

En la programación se dota de elementos al hospital Casa del Niño, se reparten alimentos, medicinas y utensilios entre la población más necesitada y se programa una jornada masiva y gratuita de cine en una misma tarde, a las seis y treinta, para la asistencia de catorce mil niños, menores de catorce años. Se trató de una convocatoria que geográficamente cubría toda la ciudad, en virtud de la ubicación de los cines; entre los barrios de los sectores populares, tenemos: Teatro Colonial, barrio La Quinta; Teatros América y Myriam, barrio El Bosque; Teatros Variedades y Caribe, barrio Torices; Teatro Granada, barrio Camino del Medio; y, Teatro Laurina, barrio Lo Amador. Entre los sectores medios de la sociedad tenemos el Circo Teatro y en el sector alto el Teatro Manga, en el barrio de su mismo nombre. (**El Universal**, 13 de

mayo de 1953, pág. 8) No era, pues, una iniciativa propiamente del gobierno, aunque, sus organizadores o formaban parte de él o tenían gran ascendencia e influencia en su administración. En la revisión general del archivo de prensa, no hay una presencia constante, rutinaria o recurrente de avisos o noticias sobre la programación de cine educativo, más bien, son contenidos de aparición esporádica. Lo anterior, no sugiere necesariamente que no haya existido regularidad en la programación de este tipo de actividades, pues, es posible que su promoción se haya hecho en el marco de la vida escolar y de manera verbal. Lamentablemente, tampoco se encontró referencia directa sobre el particular en los archivos institucionales revisados.



CIRCO TEATRO, el Templo del Arte, donde se exhiben las mejores películas venidas a la ciudad.

Interior Circo Teatro, Barrio San Diego, tomado de la Revista Muros, 1940.

Retomando el caso del señor Jánica, C.M. Esquivia Cortina, médico de la Sección de Protección y Previsión Social, recomendaba

al Concejo del Municipio, para el año 1939, el uso de los medios de comunicación para los propósitos higienistas. Esquivia Cortina como médico jefe, rindió informe que da cuenta de la población infantil más desamparada a cargo de la mencionada sección que, para entonces, no tenía médico asignado por el gobierno municipal, ni por el concejo:

“Sección de protección infantil. Es esta una sección que merece preferente atención. En relación con los años anteriores a pesar de haber mermado en alto porcentaje, es alarmante aún en el Municipio la mortalidad infantil (...) Según mi manera de pensar, el honorable Concejo debiera votar la partida necesaria para dotar a esta Sección, aun cuando sea, de una modesta clínica provista de drogas que facilite los medios para prestar a los niños indigentes un servicio médico eficaz, así como también para hacer una difusa y permanente propaganda por la radio, la prensa y demás medios de información con el fin de ilustrar al pueblo en las reglas y preceptos de la higiene (...) Solo así se podría obtener el objetivo principal de la higiene con relación a la protección infantil un máximun de profilaxia y un mínimun de medicación” (Anales del Concejo. Dic. 1939 Año III, N° 100, pág. 27).

Quizás las pistas más significativas sobre el panorama educativo en Cartagena y la situación de los analfabetas las encontramos en la revista *Muros*, en su editorial dedicada a la segunda feria del libro realizada en la ciudad. Allí se establece el limitado alcance de la institucionalidad en su propósito de educar a la sociedad, así como también, el fomento a la lectura y la autodidáctica como estrategia para compensar tal debilidad institucional y contrarrestar la supuesta indiferencia colectiva a leer; también, se da cuenta de la importancia del aspecto difusionista de la oficina de la Extensión Cultural en el departamento, pero, señala sus precariedades en su función desanalfabetizadora, para usar un término de la época.

“En Bolívar donde hay una gran deficiencia de instituciones escolares, por defecto de proporción o cantidad frente a nuestra población escolar, el fomento a la autodidáctica vendría a aminorar el problema que no pueden resolver

nuestras capacidades fiscales ni la iniciativa privada. En ese respecto podríamos deducir nuestra situación a base de estadística, para sacar en conclusión lo mucho que beneficia al pueblo bolivarenses el fomento de estas Ferias del Libro anuales. En efecto, según datos que extraemos del 'Informe Financiero' último del contralor don Neftalí Gómez Casseres tenemos que nuestra población de edad escolar asciende a 31.830 niños de ambos sexos en los centros urbanos; y 87.997 en los centros rurales. Esto es cargamos una tara de ciento diecinueve mil ochocientos veintisiete niños de ambos sexos sin cultura siquiera elemental alguna. Para asistir a estos niños, solo contamos en la fecha con cuarenta maestros graduados. Cuarenta ciudadanos idóneos, cuando se requieren, según todos los cálculos, siquiera unos mil maestros de escuela elemental. La ayuda, pues, del Estado para divulgar el afán e interés de la ciudadanía en ilustrarse como único medio de cambiar conocimientos con la población escolar, intensificando en cada hogar la desanalfabetización, es una cuestión de vida o muerte para nuestro porvenir. Sobre todo, si se tiene en cuenta que, según estos mismos datos, el porcentaje de analfabetos en Bolívar está fijado en el crecido guarismo de 72.26 y nuestra población general aumenta en crecimiento geométrico anual de 26.2. En esta Feria del Libro que comentamos, pudimos apreciar que su éxito se debió a la determinación oficial de abaratar esos productos del talento universal. Ojalá se rebajen más todavía en las próximas Ferias, pues ha podido observarse que mucha parte de la indiferencia pública no es sino un problema económico de la ciudadanía leyente, por lo que hay que golpear sobre él como una cáscara dura bajo la cual se esconde la preciosa perla de la cultura general” (Muros, N° 14, año II, junio de 1941, pág. 1).

Lo primero que hay que destacar es la importante diferencia en cuanto a la estadística de analfabetos se refiere, en el departamento de Bolívar, entre el Censo de 1938 y el Informe Financiero de la Contraloría de 1941. El censo estableció el analfabetismo en un 62.8% y la Contraloría señala, tres años después, una cifra de

72.26%, una diferencia de, aproximadamente, diez puntos. Esta inconsistencia sugiere la mediación de los intereses políticos en la construcción de las estadísticas públicas; de otra parte, resulta destacable el número de maestros graduados que deben atender la demanda educativa de la época, una sugerencia que apunta a la existencia predominante de docentes empíricos quienes ejercían el quehacer educativo con resultados de bajo nivel. De manera que ante tales elementos, además de la consabida incapacidad del Estado, el editorialista hace una apuesta dramática por la autoformación de las gentes; quizás, no sea casualidad que en la tapa posterior de la mencionada revista aparezca una publicidad destacada anunciando las actividades de Extensión Cultural en el departamento.

-Cultura

-Popular

La Escuela Ambulante de Bolívar lleva hasta los rincones más apartados del Departamento, cine educativo, cortas conferencias, bibliotecas y discoteca.

Realiza la democratización de la cultura.

Apóyela Usted.

En la ciudad, de 3 a 5 de la tarde, se llevan a cabo en el Teatro Cultural situado en la Calle Larga, conciertos musicales, cortas conferencias y cine educativo.

Asista usted y coadyuvará

A la obra educativa del gobierno (Muros, N° 14, año II, junio de 1941, contraportada)

Pero es desde el año de 1940, que se encuentran datos de la actividad de la Extensión Cultural en Bolívar y su relación directa con la proyección de cine educativo, lo que ya habíamos anticipado, con la presencia en el presupuesto de educación departamental, de un rubro para pagar sueldo de un proyeccionista de cine. En la revista *Muros*, de ese año, se hace publicidad a este tipo de actividad cultural y educativa:

La Dirección de Educación Pública de Bolívar

AVISA:

Que diariamente de 3 a 4 de la tarde, se proyectan de manera gratuita en las Escuelas Públicas, películas de

carácter educativo, y así mismo se dictan conferencias explicativas de las proyecciones.

En breve este mismo servicio educacional se extenderá a todos los pueblos del Departamento, cumpliéndose así la finalidad culturizante del Ministerio de Educación Nacional (Muros, N°12, año II, mayo, 1940, pág. 54).

Podría creerse que el cine educativo producido por la Sección de Cinematografía, tenía un contenido instructivo con miras a la adquisición de ciertas habilidades y competencias en diversos campos del trabajo, la higiene o la academia. No fue así, a juzgar por los títulos de las películas que por entonces se produjeron apoyados en el personal de la compañía Colombia Films y la de los Hermanos Acevedo, muy reconocidos por la realización de un importante noticiario fílmico, Noticiero Nacional. Títulos como *Antioquia monumental*; *Antioquia minera*; *Antioquia industrial*; *Antioquia religiosa*; *Sombras de una civilización* (Sobre las ruinas de San Agustín); *Bucaramanga, su ciudad y su paisaje*; *Ceremonias conmemorativas de la muerte del General Santander* (noticiario); *La fiesta de la juventud colombiana* (noticiario); *Cúcuta ciudad señorial* (Salcedo, 1970; Uribe Sánchez, 2004), eran filmes que promocionaban, mostraban y contaban una imagen que pretendía la modernidad del país en cabeza de las élites que se postulaban como sus más avanzados representantes, frente a un pueblo que se presentaba como lo contrario, como un obstáculo al progreso. Así mismo las investigadoras Marcela Uribe Sánchez y Doris Castellanos Prieto, destacan frente a este contenido fílmico la siguiente consideración:

“No eran imágenes que mostraran y explicaran dichas técnicas, más bien, con una intención más documental que didáctica, sus imágenes dejan ver oficios y un orden social que habría que mantener, a la vez, en este caso de la exhibición del lugar de cada quien: ‘Los temas agrícolas que existen en el archivo fílmico son de carácter documental, exposiciones de ganado, por ejemplo (...) En los primeros minutos de esta cinta, se muestra a los campesinos trabajando la tierra, parecería que en breve se vería una cadena de imágenes que explicaran el proceso del arado, pero en cambio, la cámara recorre el paisaje hasta encontrar las reses que después aparecerán junto a

sus dueños en la exposición” (Castellanos, 2000:12; Uribe Sánchez, 2004:33).

Los exiguos límites que esta empresa cinematográfica estatal alcanzó en sus propósitos de “culturizar” y “colombianizar” a las gentes, se manifiestan en un corto balance que hace el comentarista antioqueño Camilo Correa, quien firma con el seudónimo de Olimac en el periódico **El Colombiano** de Medellín en 1947.

“Hace ocho años fundó Jorge Eliecer Gaitán el Departamento de Extensión Cultural y Bellas Artes con su sección de cinematografía. (...) Se entregó este departamento a don Gonzalo Acevedo. El país quedó en espera de maravillosas películas que nunca salieron. Se cambió varias veces de jefe de departamento y nada. Durante siete años de ‘actividades’ no alcanzaron a producirse siete rollos de película utilizable. Los cómputos de costos dieron un promedio de CIEN PESOS para cada metro allí elaborado. Jorge Luis Arango pidió a la contraloría el cierre de este departamento del cual desaparecieron un equipo de filmación de 16 mm., una cámara Bell and Howell, parte de la copiadora, un proyector alemán y reflectores” (El Colombiano, abril 11, 1947, p. 5; citado por Salcedo, 1970: 84).

Retomamos la revista *Muros* de mayo de 1940, donde se hace referencia a las escuelas o centros de desanalfabetización ofreciendo este tipo de servicios a las personas que lo necesitasen, aunque, hay que reconocer que la mencionada revista no estaba destinada precisamente a los sectores populares, más bien, su público giraba alrededor de los círculos políticos, intelectuales, periodísticos, culturales y académicos de la ciudad en la coyuntura de las décadas de los treinta y los cuarenta.

De manera que la aparición de este tipo de publicidad puede deberse a una forma de financiarse de la revista y, quizás principalmente, dirigirse a ciertos lectores que podían liderar la asistencia de los sectores populares y analfabetos a este tipo de oferta educativa y cultural.

La Dirección de Educación Pública de Bolívar

Que están abiertas las matrículas de los Centros Escolares de Desanalfabetización. Las clases se dictan regularmente todos los domingos y días feriados de 8 a 11 de la mañana y de 3 a 5 de la tarde. Estos centros están destinados exclusivamente a obreros de oficios domésticos y aquellos que por razón de sus ocupaciones semanales no pueden asistir a la Escuela, especialmente cocineras, sirvientes, conductores de carretas y, en general, quienes tengan ocupaciones similares.

SE RECIBEN ALUMNOS DE TODAS LAS EDADES
(Muros, N°12, año II, mayo, 1940, pág. 38).

No obstante las intenciones y los esfuerzos declarados desde la institucionalidad, ciertos líderes de opinión manifestaban su desconfianza en el pueblo frente al desafío de superar su situación de pobreza, a través de la educación, la cultura y la lectura. Un ejemplo claro son las expresiones despectivas y sarcásticas que aparecieron frente a la aparición de la primera feria del libro que se celebró en el departamento en el año de 1940. Expresiones que, además, miraban con escepticismo el proceso de la modernización del país colombiano y el direccionamiento que pretendía el gobierno. “La feria del libro” así tituló su artículo en la revista *Muros* Luis Hernández Posada un conocido periodista cuyo seudónimo era Ludovico:

“¿Hay clientela para esta mercancía? La respuesta es difícil. Sin embargo (y esto no lo pienso yo solo) no hay duda de que sería un exitazo si en ella se ofrecieran cancioneros, folletines del tipo ‘Benitín y Eneas’; ‘El secretario de los amantes’, esa especie de Kempis perfumado que tiene su puesto de honor debajo de la almohada de las generaciones mozas; ‘El lenguaje del abanico’; ‘El lenguaje de las flores’; ‘Drácula’ y toda esa esplendorosa catarata de superficialidades que solo sirven para matar el tedio o estimular las pasiones y la digestión. Si fuera ese el material de lectura que llenara los pabellones de la feria, tal vez habría que cerrar la taquilla por exceso de

conurrencia; pero, no es eso lo que persigue el Ministerio de Educación, al contrario, lo que se busca es que no se continúe con los ojos cerrados; que se abran o comiencen a abrirse los ventanales de la inteligencia popular a todos los vientos de la cultura mundial” (Muros, N°12, año II, mayo, 1940, pág. 27).

Con su pregunta Ludovico apostó por el pesimismo dentro del marco del binomio cultura alta y cultura baja, lo que refuerza con una serie de argumentos que tienen que ver con la calidad de los libros y autores que se exhiben en la feria, así como, la actualidad de los temas y el desdén por la escasa capacidad adquisitiva que tendrían los lectores cartageneros a la hora de comprar libros. Subyace en el mensaje de Ludovico la modernidad representada en la élite, los ilustrados y los letrados y, por otra parte, el pueblo, que representa todo lo contrario a la mencionada modernidad. No obstante, la feria, al parecer tuvo un éxito importante, luego de cuatro días de actividades en los bajos del Palacio de la Proclamación, sede de la Gobernación del departamento. La misma fue organizada por Camila Walters quien, a su vez, fungía como directora de la biblioteca Fernández de Madrid, adscrita a la Universidad de Cartagena.

“Si se hubiera pensado que podrían realizarse ciertos pronósticos pesimistas que la prensa local hizo sobre el éxito de la Feria cuando se dieron los primeros pasos para su organización, probablemente hasta se hubiera desistido de seguir pensando en dicho certamen. Y no se crea que no fuéramos del grupo de los pesimistas. Había indicios para serlo. Nuestro público presentaba características de ser muy poco adicto al libro. ¡Feliz error! La primera Feria del Libro habla muy alto del anhelo cultural que bulle en todo corazón cartagenero. La feria fue un éxito”. (Muros, N°12, año II, mayo, 1940, pág. 25).

En aquella ocasión, Camila Walters reportó la venta de 3214 libros, lo que se constituyó en una cifra insospechada para la época, según se reconoce en una serie de telegramas publicados en la revista *Muros* y firmados por Darío Achury Valenzuela, Jorge Eliécer Gaitán y el Director de Educación del Departamento, Galo

Alfonso López. Para los años cincuenta las actividades del cine educativo en Cartagena pueden seguirse, en especial, si tenemos en cuenta lo acaecido en el Teatro Heredia y, esporádicamente, en cines como El Naval, el cual, quedaba al interior de la Base Naval A.R.C. Bolívar y donde el Director de Extensión Cultural de entonces, Lácides Moreno Blanco, exhibía películas europeas basadas en obras literarias como evidencia de un cine culto “que estudia temas diferentes relacionados con problemas que atañen al progreso de la humanidad” (**El Universal**, 3 de abril. 1957, pág. 3).

Frente al cine popular y masivo puede apostarse por un cine de pretendida diferenciación simbólica que se exhibía en espacios institucionales como los ya mencionados Teatro Heredia y Cine Naval, pero, que no necesariamente tenía un propósito instructivo, sino más bien, obedecía a un propósito de distinción social a través de los usos de la cultura.

Inaugurado el 8 de noviembre de 1911 el Teatro Municipal se va a convertir en el esfuerzo más importante de la élite local, desde fines del siglo XIX con Rafael Nuñez a la cabeza, para disponer de un espacio cultural que le confiera distinción y privilegio social y, más allá, de un espacio equiparable a los que disponían centros urbanos importantes, al menos, a nivel nacional o a nivel de la cuenca del Caribe. El Teatro Municipal, pues, se concibe siguiendo el mismo estilo y diseño arquitectónico del Teatro El Tancón que se encuentra en La Habana, al decir de la tradición oral cartagenera. El concejo, hacia junio de 1929 cambia el nombre a Teatro Heredia y pasa a depender del Departamento de Educación Pública según acuerdo N° 43 del 14 de junio de 1929. Allí se establece el perfil del director del teatro quien debía ser un sujeto intelectual e idóneo en la promoción de la cultura, en términos de *lo alto*:

“Artículo 3° Para ser Director del Teatro Heredia es indispensable haber hecho estudios superiores de Literatura y Filosofía; haber participado en campañas culturales, y ser conocido como intelectual.

Artículo 4° El Director del Teatro Heredia tendrá, además, de las que señalaba el Acuerdo N° 20 de 1929 al Administrador -cuyo cargo queda eliminado- las siguientes atribuciones: trabajar intensamente por la cultura de la

ciudad, organizando conferencias, conciertos, veladas artísticas, fomentando el cultivo del arte teatral y de la música, especialmente nacionales; apoyando la labor de todas las sociedades culturales que existan en la ciudad, con las cuales debe procurar el desarrollo de un plan cultural armónico”.

Su primer director fue Álvaro de Alas (Álvarez, 1993: 37), pero, las intenciones de culturizar el pueblo y elevar su moral a través de la *alta cultura* se vieron frustradas porque ese mismo año los recursos económicos se hicieron escasos, pues, solo alcanzaban para pagar el celador del edificio. El año de 1935 es señalado por el Director de Educación en su respectivo informe, como de escasa actividad artística y teatral “en atención a la devoción popular por las funciones de cine, que le restan espectadores” (79). Es hacia julio 31 de 1936 que por acuerdo del Concejo Municipal, que se autoriza al mencionado teatro la instalación de un equipo de proyección cinematográfica (122); lo que, al parecer se motivó por los argumentos expuestos por el director de educación y, lo que posibilitó, la exhibición de películas durante el día, pues, los cines disponibles entonces solo proyectaban las mismas a partir de las seis de la tarde, cuando el sol se ocultaba, pues, eran sin techo. El 9 de enero de 1937, acaece su primera función de cine con la película *Flor de arrabal* (1936): un melodrama de Hollywood que no era propiamente cine educativo. No obstante en agosto 26 de 1948 se presenta lo que, al parecer es un corto cinematográfico titulado: *Colombia en colores* (¿1947?), el cual, es auspiciado por la Extensión Cultural del departamento de Bolívar. Por problemas de administración la presentación regular de películas se suspende comenzando la década de los cuarenta.

Un atajo, mediante el cual se intentó sostener y restaurar el teatro de su gran deterioro físico, fue el contrato directo entre el gobierno departamental y el gobierno municipal, donde, el primero, a través de la Extensión Cultural cumpliría tal cometido; pero, el mencionado contrato tuvo una duración de menos de un año entre 1943 y 1944. Quizás sea la aparición en 1945 de la Sociedad Pro Arte Musical (123), la iniciativa cultural más importante en el marco del Teatro Heredia con miras a regularizar espectáculos de música clásica, teatro y danza con representantes nacionales

y extranjeros. Dicha iniciativa siempre contó con el apoyo de la Extensión Cultural y de los recursos del municipio; no obstante, hacia finales de la década de los años cincuenta, la mencionada sociedad deja de operar y es cuando el teatro comienza a ser prestado para las sesiones solemnes de los colegios, en especial, los privados. Ocurrieron episodios insólitos, de la mano de la oficina de Extensión Cultural, como cuando el 22 de febrero de 1952 presentaron al mentalista Fassman “un hipnotizador de multitudes y el único hombre que posee el sexto sentido que ha desconcertado a la ciencia...” (**El Universal**, 16 de febrero. 1952). Al decir del archivero de la ciudad Moisés Álvarez Marín, “El teatro sirvió para todo: desde conferencias científicas, hasta reinados populares” (1993). Otro momento sintomático de la situación, ocurrió en ese mismo año, cuando se celebró en el teatro una audiencia pública en la que se juzgó a una mujer por el homicidio de su esposo, en el barrio Bruselas.

Unos pocos meses después las alumnas del colegio Biffi coronaron a la reina de la alegría Faneth Primera, para recoger fondos para construir el coliseo. Y, en 1958, Belisario Betancur llevó a cabo un mitin del Partido Conservador. El teatro cerró sus puertas comenzando el año de 1970 y así duró por casi treinta años (1993: 99, 100). Mientras tanto, en la década de los cincuenta, el número de habitantes y de barrios en Cartagena seguía creciendo de forma desordenada e incesante y, al mismo tiempo, los cines y la radio consolidaban una presencia cada vez más crucial en la vida cotidiana de las gentes, cuyas posibilidades de acceso a la escuela seguían siendo escasas, a juzgar por los numerosos y reiterativos editoriales de prensa, principalmente en **El Universal** y **El Diario de la Costa**, que se quejaban por la carestía de las matrículas en colegios particulares, por la gran cantidad de analfabetas cuyo número no bajaba, por la escasa oferta cultural “de calidad”, por el insuficiente número de escuelas públicas, por las condiciones de vida y de miseria de los sectores populares como principal obstáculo de progreso y, en general, por la ineficacia del Estado para resolver el problema educativo en virtud de su desidia y su crónico presupuesto insuficiente.

Allí es cuando aparece una iniciativa particular como la de la Sociedad Amor a Cartagena (SAC) -emulando a la Sociedad

Amor a Bogotá- en cabeza de un conjunto de prestantes damas cartageneras lideradas por Judith Porto de González, con el propósito de crear escuelas en los sectores más pobres de la ciudad. De acuerdo con editoriales y noticias de prensa a partir de 1949 y durante todo el período de nuestro estudio se le confiere a la SAC un lugar de prestigio social según su labor humanitaria frente a las escuelas de caridad que se van creando en los barrios marginales de Cartagena. Una labor que resultó insuficiente tanto en la calidad de la educación impartida, como en las condiciones materiales en que se desarrollaban las actividades educativas; no obstante, la SAC logró aglutinar instituciones del sector público y privado para llevar a cabo beneficios sociales relacionados con la promoción de las bellas artes como la danza y el teatro; la atención médica y odontológica; la formación de maestras; el suministro de alimentos, ropa y calzado entre otras. El gobierno local, al parecer, encontró en la SAC una forma parcial de alcanzar su objetivo misional, así se sugiere -por lo menos- en los presupuestos publicados en la gaceta municipal sobre las partidas correspondientes al auxilio de la mencionada sociedad por doscientos cincuenta pesos en 1954 (**Anales del municipio** N° Extra, 14 julio 1954, pág. 6); pero, al siguiente año, a mayo de 1955 vemos como este auxilio aumenta a quince mil pesos con miras a la construcción de escuelas (**Anales del municipio** N° 17, 2 mayo 1955, págs. 6,7).

Por su parte, en 1956, el personero municipal Antonio Merlano Ucrós se queja del agudo déficit de edificios destinados para escuelas, lo que sugiere que no obstante la iniciativa de la SAC, no se alcanzaba a cubrir la cobertura de cupos escolares (**Anales del municipio**, N° 86, 23 febero. 1956, pags. 1, 2). De otra parte, una pista sobre la calidad docente en los años cincuenta en dicha sociedad, la encontramos en la referencia a las maestras en comisión para la SAC, las cuales, no tenían categoría en el escalafón docente (Gaceta Departamental, Decreto 349 BIS/57, N°12.475, pág. 4, 15 julio de 1957). Maestras que fueron asignadas a diez escuelas de la SAC las cuales estaban ubicadas en los barrios de Torices, Canapote, Chambacú, Olaya Herrera, El Bosque, Alcibia, La Esperanza, Bruselas, San Isidro y Escallón Villa.

Mientras tanto, en la última semana del mes de mayo del año 1948, se programa la película *El origen de la vida* en el populoso

cine Padilla, ubicado en el barrio Getsemaní, a escasas dos cuadras del mercado público de la ciudad. En su publicidad, aparecida en el periódico **El Universal**, se llama la atención al público con la siguiente leyenda: “No es una película antimoral, es una película científica”. Así mismo, el mencionado filme, se presentaba en dos funciones. La primera a las seis de la tarde, era una proyección exclusivamente para mujeres: “Proyecciones solo para madres y sus hijas”; mientras que la proyección de las ocho de la noche, estaba destinada al público masculino “Solo para padres y sus hijos” (**El Universal**, octubre 14, 1948, pág. 8). No aparecen datos de la ficha técnica de la película, pero, se presume que se trata de un documental que trata aspectos de la vida y la sexualidad humana. Así mismo, la decisión de separar el público en géneros masculino y femenino, da cuenta de una práctica que se ajustaba a los preceptos de la censura vigente y a la mentalidad colectiva frente a ciertos enfoques tradicionales de la sexualidad.

Por su parte, el departamento de Bolívar, crea los Centros y Patronatos Escolares en los distintos municipios, según el decreto 277 de 1951 que en su artículo tres señala la dotación de una radio, una discoteca con música popular nacional y extranjera, una biblioteca; no se menciona la proyección de cine a lo largo de todo el decreto; en ese sentido hay que recordar que en la ordenanza 23 de 1945 se había eliminado el rubro económico correspondiente al proyeccionista de cine y su asistente. Más adelante, en febrero de 1955, la Dirección de Educación Pública del departamento adquiere los cinco primeros receptores de Radio Sutatenza con el propósito de implementar el programa de educación campesina. Aparece, también en ese año, una película educativa filmada en Cartagena por Laboratorios Abbot sobre las Terceras Jornadas Pediátricas; la misma fue filmada por el médico Vittorio de Franco, empleado del mencionado laboratorio y su contenido registró el procedimiento de ciertas operaciones, así como, aspectos de reuniones y paseos por los lugares turísticos de la ciudad. Una copia quedó en la Universidad de Cartagena (**El Universal**, 4 de agosto de 1955, pág. 3). Entre los eventos acaecidos en materia educativa, en el marco de la vida institucional y sus prácticas, encontramos un episodio de racismo documentado en la prensa el 13 de enero de 1955.

“DISCRIMINACIÓN RACIAL? Tiene que ser con sorpresa que los habitantes de Cartagena se enteren del contenido de un aviso fijado en la pared principal de uno de los colegios privados de la ciudad, en el cual se puede advertir que ‘para clases de día solo se reciben alumnos de presentación y color aceptables’. Con la observación, además, de que si ni lo uno ni lo otro -ni la presentación, ni el color- está a satisfacción de los directores del plantel, al aspirante le resulta ‘inútil solicitar matrícula’” (**El Universal**, 13, de enero, 1955, pág. 3).

El director de educación Lácides Moreno Blanco comisionó a los funcionarios Alberto Shorboght y a Octaviana de León para que hicieran las averiguaciones pertinentes, en tal diligencia, el rector del colegio argumentó que “se trataba de una medida transitoria encaminada a producir cierto efecto en una persona extraña al colegio, pero que en ningún modo de una determinación para implementarla” (**El Universal**, 15 de enero de 1955, págs. 1, 3). En esa misma edición Carlos Maciá Restrepo, rector de la Academia Colombiana de Comercio acusa al periódico **El Universal** de incurrir en un malentendido y en una ocurrencia frente al mencionado cartel. El 26 de febrero de ese mismo año apareció publicado un editorial en ese mismo diario, titulado: *Motivos educacionales* firmado por Manuel Rodríguez Q. donde se da cuenta de la actitud institucional y social frente a la situación de miseria de las clases populares, su acceso a la educación y sus condiciones referidas a la nutrición, la salud y el analfabetismo; se hace referencia también a gran cantidad -no da un dato cuantitativo- de maestras empíricas y sin categoría quienes atienden las escuelas en Cartagena y el departamento, de manera que plantea una perspectiva escéptica frente a los ambiciosos planes del gobierno militar a cargo de las entidades territoriales. Frente a ciertas actitudes sociales que miran peyorativamente a los sectores populares y su derecho a la educación, señala lo siguiente:

“Andan equivocados quienes siquiera suponen que las clases populares de Cartagena, sean refractarias a instruirse siquiera medianamente; están en un error, lo que falta por parte del gobierno es brindarle mejores facilidades para ellos (...) Las escuelas costeadas por

el gobierno son para todos los que quieran ingresar en ellas, ahora, si algunos padres de familia no quieren que sus niños se rocen con escolares de color moreno y de cabellos crespos, desfavorecidos físicamente, que matriculen sus querubines en escuelas privadas en donde encajan mejor tan absurdos, como antidemocráticos prejuicios discriminatorios” (**El Universal**, 26 de febrero. 1955, pág. 4).

El historiador Marco Palacios señala la incidencia de las políticas educativas de los gobiernos liberales en la devaluación simbólica del elitismo en la primaria y el bachillerato, lo que ocurría especialmente en los colegios administrados por los religiosos, y que se trasladó hacia el ámbito universitario; no obstante, el historiador señala también que habría que indagar los efectos prácticos de dichas políticas:

“Los planteles de la Iglesia, al exigir la legitimidad de los hijos, ponían una barrera a los estudiantes de las regiones de clima cálido y de predominio negro y mulato, donde las uniones libres eran la regla. La disposición que eliminaba tales barreras fue, sin duda, un paso en dirección de la equidad y la igualdad democrática” (Palacios, 1995; 154).

Por su parte, la experiencia de Radio Sutatenza fue un esfuerzo de iniciativa destacable, con miras a erradicar el analfabetismo en Colombia y en Cartagena y que mereció el apoyo estatal, de la mano del padre José Joaquín Salcedo, a mediados de los años cincuenta. Según cuenta el periódico **El Universal**, el mismo Salcedo estuvo montando los equipos de producción y transmisión para poner en marcha su proyecto en la ciudad. También se capacitaron maestros en la nueva práctica pedagógica mediada por un recurso como el de la radio. El 2 de junio de 1956, en su primera página, **El Universal** destacó a un grupo de ciento veinte profesores que tomaron un curso de pedagogía radiofónica, por seis meses. En la misma noticia se destaca el apoyo estatal que brindaron la Dirección de Educación Pública del Departamento de Bolívar y las alcaldías municipales donde, para entonces, habían instaladas treinta de estas emisoras educativas. No obstante, en los años cincuenta del siglo XX en Cartagena predominaba una perspectiva

tradicionalista sobre la educación y se desconfiaba de la creciente oferta de contenidos en cine, radio, discos y prensa; contenidos que se consideraban perjudiciales para la formación de los niños y que iban contra la moral colectiva en todos sus niveles y lugares sociales tal y como aparece en repetidas ocasiones en la prensa a lo largo de toda la década.

Así mismo la ineficacia del Estado para proveer educación pública amplia y de calidad era una característica sobresaliente, que se sumó a otras características que marcaron la baja calidad de vida de los sectores populares tal y como lo indica la ausencia de alcantarillado, la falta de empleo, la deficiente atención en salud pública y la proliferación de epidemias, la malnutrición, los crecientes problemas ambientales y, por supuesto, el analfabetismo.

Al respecto señala el historiador Marco Palacios: “El escolar promedio colombiano, mal vestido, descalzo, desnutrido, asistía con esfuerzo a escuelas antihigiénicas y recibía lecciones de maestros mal preparados y mal pagados” (Palacios, 1995; 154). No obstante, el Reinado Nacional de Belleza recibió en 1957 una partida por veinticinco mil pesos por parte del Departamento de Educación Pública, quizás esta eventualidad, sea la más sintomática acerca del manejo administrativo de los asuntos institucionales de la educación y la cultura en Bolívar y Cartagena. (**Anales del municipio**, año IV, Edición extra, Acuerdo N°3, 6 de enero 1957).

CAPÍTULO 5.

**Tradicción y modernidad en el cine
mexicano de la época de oro y la
formación de imaginarios sociales en
Cartagena**

La relación entre modernidad y tradición en el cine mexicano en su época de oro puede verse en el plano de sus contenidos y en el del consumo que el público cartagenero hizo de ellos, que es el terreno de formación de imaginarios sociales. No es que la modernidad elimine a la tradición, sino que, ocurre un desplazamiento, un cambio en su lugar social para dar paso a la emergencia de nuevas imágenes, nuevas costumbres, actualización de los mitos y, al mismo tiempo, la reafirmación de un modelo social, económico y cultural que es el que habita una coyuntura marcada por la aparición de los nacionalismos, en el marco de la Segunda Guerra Mundial y sus profundas implicaciones en el mencionado modelo. Se trata, entonces, de un período coyuntural y transicional donde los cines se constituyen, al decir de Carlos Monsiváis, según su vastedad hoy incomprensible, en las parroquias de los sentidos, recintos del ejercicio de ciudad o de pueblo, donde ocurren los cambios:

“Gracias al cine la vida moderna y la vida tradicional modifican y mezclan sus señales. Así sea de modo superficial, habitúa a los cambios, que se inician desde la sensación de estar frente a la verdad de las imágenes, algo distinto al realismo o la mentira de los relatos. El cine atenúa e intensifica las sensaciones que provienen de lo irremediable: la destrucción y el abandono de la vida agraria, las opresiones y las ventajas relativas de la industrialización y, de manera destacadísima, las modificaciones graduales de la moral a través del vuelco de las costumbres. En la oscuridad se engendra ‘la relativización de la ética’ o como se le diga al distanciamiento de los criterios fundamentalistas” (Monsiváis, 1994: 62).

De otra parte ocurre un re-arraigo de la tradición frente a un discurso moderno emanado de las élites y plenamente instalado en la circulación de mensajes confeccionados por la industria cultural dados en los contenidos del cine mexicano en su época de oro. *Río Escondido* es una película que aparece en 1948 dirigida por Emilio Fernández y protagonizada por María Félix quien hace el papel de Rosaura, una joven maestra rural.

La película comienza con una Rosaura ataviada con la típica vestimenta mexicana, donde predomina el rebozo. Un vestuario

que puede señalarse como transicional entre lo rural y lo urbano. Rosaura camina rápido entre la arquitectura moderna de la gran ciudad de México, entre sus calles, avenidas, autobuses, semáforos, gente que ostenta vestuario urbano y policías de tránsito. Llega Rosaura al Palacio Presidencial en el Zócalo y, en su interior, una *voz en off* va narrando su recorrido por el inmenso mural de Diego Rivera que ocupa los dos pisos del edificio y, el cual, muestra la historia de México desde los tiempos prehispánicos. Ya en el despacho presidencial, Rosaura atiende con lágrimas en los ojos, el mandato presidencial sobre la misión de modernizar el país a través de la educación. Durante la secuencia fílmica jamás se muestra la cara del presidente. Solo su voz recia y connotada de sabiduría, llena todos los espacios del inmenso salón. En su omnisciencia el presidente hace un llamado a seres abnegados y heroicos, al gran sacrificio para el engrandecimiento de la nación mexicana. Al llegar al pueblo, después de un viaje penoso y lleno de obstáculos, Rosaura encuentra la representación de la tradición en pleno: la tiránica voluntad de Don Regino, interpretado por Carlos López Moctezuma. Un abusivo alcalde quien controla el agua del pueblo y mantiene sumido a este en la más condenable ignorancia. El pueblo está conformado mayoritariamente por indígenas llenos de temor a Don Regino y a la Iglesia. Ante una implacable sequía el pueblo lleva a cabo un conmovedor ritual al sacar la escultura del Cristo crucificado para pasearlo en procesión por las calles e implorar agua al Dios de los cielos. Mientras tanto, Rosaura, desata una solitaria lucha contra la arbitrariedad de Don Regino, solo cuenta con la excepcional ayuda de un estudiante de medicina en su año rural que, además, pertenece a un lejano pueblo vecino. Antes de la llegada de Rosaura, la escuela era el establo de los caballos del alcalde Regino. Resulta de un gran énfasis significativo la secuencia de la primera clase que Rosaura imparte a los niños del pueblo, dedicada a Don Benito Juárez donde destaca su origen indígena y su resistencia a las pretensiones extranjeras.

La situación empeora cuando Regino se enamora de Rosaura y esta jamás acepta sus solicitudes. Enferma y débil, una noche, Rosaura mata a Regino ya que este quiso abusarla en su lecho sacro de maestra. Esa misma noche comienza una rebelión popular con antorchas en mano con miras a acceder a los aljibes y depósitos del agua en poder de Regino. Desde un principio, cuando Rosaura fue

convocada por el presidente de México, esta presentó un cuadro de enfermedad que se fue agravando en la medida del progreso de la narración. Al final, Rosaura muere, pero *Río Escondido* queda liberado. Es muy destacable el papel del cura del pueblo, interpretado por Domingo Soler, el cual consiste en una pasividad frente al poder abusivo de Regino, en la falta de iniciativa para liderar los destinos del pueblo y en la promoción de la abnegación frente al dolor a que está sometido.

En *Río Escondido*, la tradición es equiparable al gamonalismo propio de los esquemas feudales y que representa el origen del atraso, cuyos síntomas más evidentes son la falta de higiene -por la falta de agua- y el analfabetismo -por la ausencia de escuela-, es decir, los dos grandes campos de acción social de todos los gobiernos de América Latina en aquella época. La maestra anterior a Rosaura fue capturada, mancillada y encerrada por Regino en su hacienda que se asemeja a un castillo inexpugnable. Cuando Regino enloquece y se obsesiona de amor por Rosaura, libera a la maestra cautiva quien, finalmente, termina suicidándose con un tiro de pistola en mitad del ardiente desierto.



Río Escondido, 1948.

La modernidad en el marco de esta historia tiene manifestaciones dramáticamente fuertes sobre la secularización de la sociedad, a partir de la voluntad presidencial, en cuyo discurso se destacan problemas, arriba señalados, como la falta de higiene y el analfabetismo del pueblo como obstáculos para que madure un México grande y fuerte ante las naciones del mundo. Un discurso oficial que mantiene conexión directa con las políticas educativas para modernizar a Colombia durante la llamada República Liberal que, no obstante su fracaso, su mensaje caló profundo en el público de cine mexicano en Cartagena. Mientras, la élite de Bogotá, desde la segunda década del siglo XX leía al mexicano Justo Sierra quien quiere impulsar la inmigración masiva de europeos y el mestizaje de los indios, y desarrollar una política de educación integral de estos últimos. Un discurso que de manera muy clara define los límites entre campo y ciudad, barbarie y civilización.

En *Río Escondido* Don Rufino es blanco igual que el presidente mexicano, la maestra es mestiza y el pueblo es indígena. El poder político y económico es blanco pero necesita actualizarse acorde con los tiempos que corren y en eso consiste la misión de la maestra Rosaura respecto a la indeseable ignorancia que caracteriza al pueblo y la barbarie de los gamonales y terratenientes. La historiadora Aline Helg, destaca la ausencia de oposición intelectual en Colombia sobre los temas de la raza y su relación con la tensión entre civilización y barbarie entre los pensadores liberales y conservadores (1989: 50), lo que manifiesta una conveniente convergencia entre los intereses políticos y del melodrama como mecanismo difusor de una pretendida modernidad. Una convergencia que, en América Latina, viene a favorecer el populismo tan en boga en aquella época en los sexenios de los presidentes mexicanos o en los períodos presidenciales de Juan Domingo Perón en la Argentina; hay, pues, una correspondencia entre la época de oro del cine mexicano y argentino y una época de oro del populismo latinoamericano que en Colombia tuvo clara expresión durante la dictadura de Rojas Pinilla. El historiador brasileño Antonio Paranaguá comenta tal convergencia ideológica y las industrias culturales de esta manera, haciendo directa referencia a la exitosa película argentina en todo el continente, *Dios se lo pague* (1948):

“Para los productores, lograr la conjunción de intereses ideológicos y comerciales dispares permitía mostrar la adecuación de la iniciativa privada a la nueva política y evitar por lo tanto el peligro de una estatización. *Dios se lo pague* resuelve la contradicción creando un nuevo imaginario, que no recurre al folclore o al costumbrismo pero tampoco se aparta de la vivencia del espectador predominantemente urbano. El proceso de urbanización acelerada que conoce América Latina en general y la Argentina peronista en particular exige otras referencias: la pantalla será pues la ciudad y no la tribu. El populismo encuentra así un espacio simbólico a la vez desterritorializado y acorde con la iconografía o el discurso del momento. La metamorfosis operada desde el melodrama permite reconciliar los valores conservadores y populistas, la religión y la tensión clasista, la pulsión nacionalista y la experiencia cosmopolita, la tradición y la modernidad, en una hibridación característica de la modernización conservadora que ha prevalecido en América Latina” (2003:157).



Dios se lo pague, 1948.

Dios se los pague estuvo dirigida por Luis César Amadori y protagonizada por el, entonces, consagrado actor mexicano e ídolo de las masas Arturo de Córdova, con el acompañamiento femenino de la argentina Zully Moreno. A su vez esta película se basó en la obra de teatro *Deus the pague*, pieza original del brasileño Joracy Camargo, estrenada en Sao Paulo en 1932 y que se representó más de tres mil veces en Brasil y fuera de él.

Al respecto hay que señalar que el cine no inventó la circulación de las obras, sino que le dio una nueva dimensión gracias a las técnicas de reproducción industrial y difusión comercial (Paranaguá, 2003; 125), lo que nos da otra pista del proceso de modernización en la sociedad latinoamericana, en virtud de la dinámica y la industrialización de los medios. Por su parte, la principal metamorfosis operada por *Dios se lo pague* al pasar de las tablas a la pantalla fue el cambio radical de género, de la comedia al melodrama.

A partir de los años treinta, y de la década siguiente, surgirían las primeras grandes productoras de cine en México: **Clasa Films, Filmes Mundiales, Grovas y Cía., Producciones Raúl de Anda, Rodríguez Hermanos**, entre otras, que filmaban sus propias películas, tenían sus propias oficinas de distribución y publicidad, e incluso sus propios estudios; esto se constituyó en un fuerte indicio de modernidad que se irradió desde México hacia toda América Latina: “Fuera de Europa y Estados Unidos, al margen de la integración vertical que favoreció su consolidación industrial, el cine ha sido a menudo el símbolo de una postergada y ansiada modernidad”(Paranaguá, 2003; 98).

El cine para las masas era ya una realidad, igual que el *star system* nacional que se consolidó en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, cuando la producción de Hollywood entra en cierto letargo. Si a mediados de los años treinta el cine mexicano se populariza con los temas de la comedia ranchera, hacia la segunda mitad de los cuarenta aparecen los dramas familiares, la pujante urbanización en los temas del cine y los brotes de arrabal. A fines de los años cincuenta empieza una larga y aparente decadencia. No obstante, por espacio de veinticinco años que duró la época de oro, aproximadamente, México representa en volumen total de producción cinematográfica a lo largo del siglo algo equivalente a la suma de todos los demás

países latinoamericanos. El cine mexicano de la llamada época de oro fue el único con una estrategia de exportación que incluyó la formación de distribuidoras internacionales y la creación de una red de salas de exhibición en el exterior. Fue la única cinematografía latinoamericana que compitió con Hollywood en su mismo terreno y con sus mismas armas, aunque la desproporción era inmensa, insoslayable (Paranaguá, 2003:24).

Sin embargo, no pueden tener el mismo significado las nociones de tradición y modernidad, clasismo y renovación, en países con tantas diferencias en cuanto al volumen, continuidad y recepción de la producción local. La tradición mexicana tuvo indudable vigencia en otros países. La modernidad, a su vez, tiene un sentido distinto a principios de siglo y en la década de los sesenta, cuando era sinónimo de renovación formal. Hay que tener en cuenta que las condiciones sociales y culturales de recepción del público de cine son diferentes en las grandes ciudades y capitales, respecto a poblaciones menores y las zonas rurales. Aquí postularemos a los sectores populares de Cartagena, de la época, como un público periférico y marginal, no obstante la condición de puerto, que mantuvo conectada a la ciudad con los avances tecnológicos que venían de Europa además de las modas y nuevas sensibilidades; pero, al mismo tiempo arrastraba un marcado fardo colonialista en su configuración social donde la jerarquización por clase y por raza son determinantes. De manera que la demografía, el grado de urbanización, la mayor o menor estabilidad de la exhibición condicionan una relación distinta con las películas. No todos los títulos estrenados en las otras ciudades llegan a proyectarse en las plazas de tercera categoría.

“Aunque data de un periodo desprovisto de control de taquilla y por lo tanto de estadísticas fiables, se dice que en la ‘época de oro’ de los estudios de México y Buenos Aires la producción nacional llegaba a un tercio del público de la capital mexicana, mientras las películas estadounidenses mantenían una hegemonía equivalente a los otros dos tercios de espectadores. En cambio, en el interior, la relación era la inversa, dos tercios para las películas mexicanas y argentinas, apenas un tercio para las norteamericanas. El mayor índice de analfabetismo en la

provincia debía favorecer la producción en español. Pero en este esquema, resulta difícil trazar la frontera entre el mercado del primer tipo (capitalino o fuertemente urbano) y el del segundo (suburbano, provinciano o rural)” (27).

Abí está el detalle es una película filmada en 1940 y que lanza al estrellato internacional a Mario Moreno “Cantinflas”, la película llega a las salas de Bogotá en ese mismo año, mientras que a Cartagena, no llega sino hasta 1943, según la cartelera publicada en **El Fígaro**. Así mismo, la mencionada película aparece con recurrencia en la publicidad de los periódicos locales hasta el año de 1950; esta película rotaba entre los cines de los barrios de la ciudad donde habitaba el grueso de una población casi siempre analfabeta o con bajo nivel educativo. Lo mismo ocurre con otros títulos de los años treinta y principios de los cuarenta como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941) o *La Zandunga* (1938) las cuales se programan de manera recurrente en los cines barriales durante más de cinco años. Lo anterior refleja la condición periférica de Cartagena en materia de distribución y llegada de las películas respecto a Bogotá. De otra parte, es solo hasta 1944 que llega PELMEX S.A. -Películas Mexicanas- a la capital colombiana como distribuidora del material filmico de aquel país y es cuando se tiende a regularizar la circulación de estas películas en los cines de la nación colombiana; no obstante, Bogotá siempre fue el epicentro de los estrenos mexicanos. La llegada de PELMEX también posibilitó las giras artísticas de las más connotadas estrellas de aquella industria filmica y, también, la inclusión de Cartagena en aquellos circuitos de entretenimiento.

Tal y como aparece en el periódico **El Universal**, el 25 de agosto de 1955 la actriz mexicana María Félix hizo dos presentaciones en Cartagena, una en el Teatro Padilla en el barrio de Getsemaní y otra en el Circo Teatro en el barrio de San Diego. La entrada costó dos pesos, siendo el costo regular de un boleto para el cine de un peso. La actriz presentó un sketch de comedia ligera y el lleno fue total en aquellos escenarios, pues, había una devoción popular que idolatraba a la diva mexicana. Al día siguiente, el 26 de agosto, María Félix se reunió con algunos periodistas en el Hotel Caribe y entre ellos estaba el médico Juan Zapata Olivella quien destacó entre el gentío a muchos miembros de la alta sociedad cartagenera quienes

esperaban a la actriz y sus acompañantes para obtener autógrafos, pues, se trataba de un mito viviente.

“María Félix es la estrella más importante surgida en América Latina y el principal mito creado por el cine mexicano. Un mito paradójico, puesto que aparece en contradicción flagrante con la sociedad de la época (...) ¿Cómo explicar a María Félix? En un país, en un continente, que han atribuido su sentido a la palabra ‘machismo’, ¿qué significación darle a la consagración de una estrella cuya personalidad está tan alejada de la sumisión tradicional de la mujer? Descartemos la tentación sociológica: el final de *Enamorada* basta para recordar, al que lo hubiera olvidado, el papel subordinado reservado por la Revolución a las ‘soldaderas’. México no está sometido a la lógica cartesiana de la contradicción: en el país podían coexistir entonces un gobierno desafortadamente laico, a menudo extremista, y una sociedad devota hasta la gazmoñería (...) De cierta manera, María Félix simboliza la ambivalente fascinación ejercida por una modernidad urbana y cosmopolita que empieza a cuestionar los parámetros de la tradición rural, aun vigentes en el país y en las pantallas” (Paranaguá 107, 109, 110).

Para comprender mejor la emergencia de temas recurrentes en la época de oro del cine mexicano resultó útil una entrevista sostenida con el crítico de cine Carlos Bonfil quien, junto con Carlos Monsiváis, es autor de la obra “A través del espejo: el cine mexicano y su público” (2003). Bonfil organiza una relación entre contenidos del cine mexicano y los períodos presidenciales en aquel país. Esta relación tiene un propósito estratégico en la periodización, más no necesariamente político. Como se puede observar en la tabla hay un predominio inicial del cine rural, pasando por la añoranza porfiriana, después aparece el cine urbano y finalmente la rebeldía juvenil. No se trata de segmentaciones precisas en el tiempo, pues, los temas del cine mexicano se ofrecieron por espacio de veinticinco años que abarcó la época de oro; así, la relación que hace Bonfil, sirve para presentar un canon temático del mencionado cine, el cual, es susceptible de ser caracterizado a la luz de la formación social

latinoamericana. De tal manera que los elementos de la tradición resultan mejor cuidados y respetados en los discursos fílmicos del cine rural y la comedia ranchera, así, como en la llamada añoranza porfiriana. No pasa lo mismo con el melodrama de corte urbano, popular y familiar cuyo escenario privilegiado son las vecindades de los sectores obreros de la ciudad de México, así como la vida nocturna y licenciosa de las rumberas de los grandes salones de baile y cabarets; ni con la subversión ocasional y relativa contra la tradición del cine juvenil, al final del período. La tabla se presenta como sigue:

PAGINA OCTAVA EL UNIVERSAL Jueves, Agosto 25 de 1955

TEATRO PADILLA

HOY

6:15 y 9:15 P.M.
PRECIO \$ 2.00



MARIA FELIX

NICOLAS UBCELAY, ALICIA CARO, ROBERTO FORT, GLORIA LIEVANO, JUAN DE LOS REYES, ENRIQUE JORDAN, JAIMÉ IBARRA, ERMINDA LIMA y MUCHOS OTROS.

★

UNICO DIA EN CARTAGENA

LO ESPERADO POR TODO CARTAGENA! LA SENSACIONAL PRESENTACION DE LA DONA MARIA FELIX CON SU CARAVANA DE ESTRELLAS. — PRECIOS PARA AMBOS TEATROS \$ 2.00



CIRCO TEATRO

HOY

8:30 UNICAMENTE
PRECIO \$ 2.00



ANDRES SOLER

MARIA FELIX, ANDRES SOLER Y OTROS ARTISTAS, INTERPRETARAN EL PICARO SKETCH TITULADO: "PROHIBIDO PARA MENORES" PRECIOS PARA AMBOS TEATROS \$ 2.00

★

NO SE PIERDA DE ESTE ESPECTACULO. . .!

TEATRO CARTAGENA el Único en la ciudad con aire acondicionado... continúa presentando las mejores cintas del momento... Ahora por primera vez en Cartagena una grandiosa cinta rusa... Admire usted el maravilloso espectáculo del imponente circo de Moscú en:



En las Arenas Del Circo

TEATRO RIALTO presenta en las funciones de Vespertina a las 6 y 30 a 0.60 y 0.50 todos. La gran cinta mexicana LA VISITA QUE NO TOCO EL TIMBRE con Abel Salazar...

En Noche a las 8 y 15 a 0.80 y 0.60 Todos. Abel Salazar y la bella Miroslava en la gran comedia de risa LA VISITA QUE NO TOCO EL TIMBRE. Además la gran cinta de acción y aventuras FRA DE VIOLENCIA. Gran doble.

TEATRO GRANADA a las 8 y 15 a 0.50 todos. Presentamos a Boris Jones en las más espeluznantes aventuras de Scotland Yard en ULTIMATUM una cinta que lo mantendrá en suspenso. Además por última vez definitivamente adiós a Cartagena. Luis Aguilar y Raúl Martínez en la cinta que ha batido verdaderos records AL DIABLO LAS MUJERES. No se pierda este doble.

TEATRO CARIBE presenta en la función de Nocturna a las 8 y 30 a 0.50 Todos. La bellísima Silvana Pampanini en LA PECADORA DE LA ISLA. Una cinta de gran...

Anuncio de presentación de María Félix en Cartagena, El Universal de 25 agosto 1955.

Tabla No. 4

Período/Sexenio Presidencial	Relación con el cine mexicano en su época de oro
1934 - 1940	Predomina el cine rural. Se hace propaganda a la reforma agraria. Aparece la comicidad y el folclor. El honor lo portan las mujeres. Se estrena “ <i>Allá en el rancho grande</i> ” en 1936.
Lázaro Cárdenas	
1940 - 1946	Se enfatiza en la añoranza porfiriana desde una perspectiva católica. Aparecen las grandes figuras entre actores, actrices y directores. Se estrena “ <i>Ay qué tiempos señor Don Simón</i> ” en 1941.
Manuel Ávila Camacho	
1946 - 1952	Aparece el ideal de modernidad contemporánea en el cine urbano. Se promueve la imagen de la pujanza industrial. La vida nocturna se escenifica con frecuencia. La disparidad social es tema recurrente. Cantinflas cambia al ámbito urbano. Los temas giran alrededor de los oficios ciudadanos. Personajes claves son las cabareteras y el “pachuquismo”, con <i>Tin Tan</i> se postula como una seductora forma o estilo de vida.
Miguel Alemán	
1952 - 1958	Cine copiado de los Estados Unidos según la temática dominante, se hacen versiones locales de la rebeldía juvenil. Aparecen comedias moralizantes como “ <i>La edad de la tentación</i> ” de Alejandro Galindo. Se señala la pérdida de valores a través del regaño moral a la modernidad. Hay decadencia de la industria en especial, después de la muerte de Pedro Infante y la aparición de la industria de la televisión.
Adolfo Ruíz Cortines	

Fuente: Entrevista con Carlos Bonfil, México DF, Julio de 2011.

El cine rural se manifiesta en concreto con la comedia ranchera. Se trata de una temática que da rienda suelta a un patriotismo festivo y explosivo cuyos héroes son eje dramático principal. La comedia ranchera se convirtió en el género que mejor retrata el júbilo de unas eternas fiestas patrias cinematográficas.

“Luego de la proliferación de relatos con temas revolucionarios como *El compadre Mendoza* (1933), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), *El tesoro de Pancho Villa* (1935) o *El prisionero* (1933), el éxito taquillero y el reconocimiento

internacional de *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes hicieron prosperar un nuevo género cinematográfico cuyas curiosas convenciones lo hacen genuinamente nacional. Su ingenua e inofensiva manera de mitificar la provincia y la vida rural lo hicieron crecer hasta desbordar en el franco ridículo a fines de los cincuenta y la década siguiente, cuando el género feneció” (Aviña, 2004:151).

De la zarzuela española y el sainete madrileño, la comedia ranchera retoma los enredos y los malentendidos que sostienen sus tramas, las complicaciones en tono amable y jocoso, la música alegre y los intermedios cantados, que forman o no parte de la acción misma. Entre este tipo de películas que fueron programas y rotadas durante más de cinco años en la cartelera de cine vista en Cartagena hay películas como: *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), *Jalisco nunca pierde* (1937), *Bajo el cielo de Sonora* (1947), *Sólo Veracruz es bello* (1948) *¡Ay qué rechulo es Puebla!* (1945), *¡Qué lindo es Michoacán!* (1942) o *Los tres huastecos* (1948).

En la comedia ranchera crece el culto al macho, una misoginia destacable que, según críticos como Rafael Aviña, alcanza ribetes de homosexualismo latente. La evolución del género estuvo marcada por la aparición de la película *Dos tipos de cuidado* (1952) del director Ismael Rodríguez. La trama de enredos, sexuales sobre todo, es una burla al matrimonio, la iglesia y las autoridades civiles. “Clásico resulta ya el enfrentamiento verbal a partir de diálogos y coplas de ‘retache’ y doble sentido entre Jorge ‘el bueno’ y Pedro ‘el malo’” (2004:155). En el marco del mercado fílmico mexicano la comedia ranchera iba en descenso, sobre todo por la popularidad del cine urbano. Para entonces los compositores eran las estrellas cuyas canciones superaban los argumentos mismos de varias tramas, como en el caso de José Alfredo Jiménez.

“José Alfredo Jiménez era el compositor de moda que confeccionaba sus temas para cimentar aún más la filosofía machista de personalidades fílmicas como Pedro Infante, Badú o Pedro Armendáriz, quien filmó *Ella y yo* (Miguel M. Delgado, 1951) en referencia a los dos exitosos primeros temas de José Alfredo. Muy pronto, ese mismo

año, José Alfredo aparece en una breve intervención musical interpretando ‘Un día nublado’ en las cintas *Abi viene Martín Corona* y *El enamorado*, al lado de Pedro Infante, ambas realizadas por Miguel Zacarías” (2004:157).



¡Ay qué tiempos señor Don Simón! 1941

La añoranza porfiriana es la otra gran área temática que sugiere Bonfil y que forma parte del canon fílmico de historiadores y críticos del cine mexicano. Había un público cansado de la crítica social propia de las películas dedicadas a la Revolución Mexicana, con enorme nostalgia y veía al viejo régimen del Porfiriato como una estructura mucho más sólida y estable que la de los agitados años cardenistas. Estamos hablando de una temática fílmica que aparece en México a fines de la década de los años treinta con la obra de teatro *En tiempos de Don Porfirio* (1938) escrita por Carlos

Ortega y Pablo Prida y que se fundamenta en las reglas dramáticas para este tipo de películas. Así, en 1939, se perfila este subgénero como una comedia de enredos en el marco del Porfiriato como escenario autónomo, ajeno a contaminaciones políticas (ausencia de actitudes proyanquis o izquierdistas), donde la cotidianidad era materia de un México irrecuperable: “un México de baños turcos, rondas infantiles, tertulia, bohemia, zarzuela y opereta como espacios entrañables; de equívocos amorosos; del catrín hilarante que encarnaría para siempre el actor Joaquín Pardavé...” (García, 1997: 16).

En efecto es en 1941 que aparece la película *¡Ay qué tiempos señor Don Simón!* Ópera prima del director Julio Bracho, donde un experimentado Joaquín Pardavé protagoniza una serie de entuertos según el papel de Don Simón, un viudo ya mayor, enamorado pérdidamente de la joven Inés, interpretada por la puertorriqueña Mapi Cortéz. El viejo viudo, a su vez, es el presidente de la liga de la decencia de aquella porfiriana ciudad de México de fines del XIX. Liga de la decencia que vela por la correcta moral y las buenas costumbres, no obstante, sus miembros masculinos se escabullen en los palcos del teatro Los Héroes para ver complacidos el baile Can-Can ejecutado por sensuales y voluptuosas bailarinas. Si bien, las películas de la llamada añoranza porfiriana no fueron tan populares, ni tan programadas como las del cine rural y sus comedias, se encuentra en ellas el poderoso referente positivista de orden y progreso escenificado en las llamadas ligas de la decencia.

En Cartagena, para el período estudiado, no se encontró una liga como tal, pero, si se detectaron las actividades de la Junta de Espectáculos, la cual, tenía inspectores de acuerdo con áreas urbanas donde hubiera cines. Estos inspectores eran *ad honorem* y procuraban vigilar la práctica de las buenas costumbres entre el público y, así mismo, cerciorarse que los porteros de los cines cumplieran el ingreso del público de acuerdo con la clasificación de censura de las películas. No obstante, debido al alto flujo y asistencia masiva al cine, era dudosa la eficacia moralizadora de la mencionada Junta pues nunca los inspectores eran suficientes o estaban todo el tiempo disponibles.



Cecilia de Landa, Revista Filmográfico. Diciembre, 1934.

La Junta en Cartagena fue creada en 1946 durante la administración del alcalde Ismael Porto Moreno. La misma estaba compuesta por cuatro miembros designados por el Alcalde y el Arzobispo. En aquella primera ocasión fungieron Emma Villa de Escallón, Teresa Isabel viuda de Gómez, Margarita Calvo de Porto y la presidía Antonio González de Langlard, quien, además firmaba con el seudónimo *Fulminante* su columna editorial *Secreto a voces* en el periódico **El Universal** (**El Universal**, 23 de marzo de 1956, pág. 4). De manera que es en la prensa que ciertos miembros de la Junta manifiestan públicamente su inconformidad al acusar, por ejemplo, a las películas del actor mexicano Jorge Negrete como propiciador de la perdición y el consumo de marihuana entre la juventud; o sugerir la prohibición del consumo de cine para niños menores de cinco años, en especial, las películas donde actúa la “vulgar” actriz cubana María Antonieta Pons. En Bogotá funcionaba una Junta Nacional de Censura para Espectáculos, que en 1956, estaba

conformada por el Ministerio de Educación Nacional, la Curia Primada y la Asociación de Nacional de Escritores y Artistas.

El talentoso pintor Adolfo Best Maugard está dirigiendo para la Beneficencia Pública la película "Humanidad", que camariza el gran artista Agustín Jiménez. Esta cinta que está siendo llevada a la pantalla en forma maestra por lo entendida, dado el asunto tan árido que trata, ya está por terminarse y sólo faltan unas cuantas escenas para que pronto el público de la República entera se convenza de los grandes beneficios que rinde a la clase desvalida la institución nacional antes aludida.

...sueños sobre la producción que nos ocupa, porque quienes la hacen se han encerrado en un silencio hermético, ignorándose por qué. Lo único que hemos podido averiguar, es que el actor de carácter David Valles González es uno de los protagonistas.

*
y para terminar esta serie de verdaderas novedades en nuestro pequeño mundo cinematográfico, diremos que el viejo cinematografista Bernardo Valtierra ha dedicado a su película histórica "Net-

YO CONOZCO ALGO SOBRE JABONES

...y aquí están las razones por las QUE USO EL **Palmolive!**

Yo no sé como decir claramente lo que me dije por el uso de belleza, sobre las cualidades con...
Es magnifico encontrar un jabón hecho de aceites vegetales puros! Yo sé que Palmolive está elabo...

Conchita López Zar, cuyos movimientos gráciles serán plasmados en el cinema. (Foto César)

Conchita López, Revista Filmográfico. Diciembre 1934.

Una Junta que al decir del periodista Cavarico Briceño era temida y deseada y de la cual dependía cualquier presentación de película en Colombia (Revista *Cinema Reporter* N° 954, pág: 33) y que pretendió tener gran incidencia en las Juntas de Espectáculos a nivel municipal. De otra parte, al revisar los archivos de las revistas mexicanas *Filmográfico* (1932 - 1938) y *Cinema Reporter* (1938 - 1957) ambas dirigidas por Roberto Cantú Robert, encontramos un contenido liberal y abiertamente sexual en su primera etapa, es decir, hasta 1938. Allí aparecen diversas fotografías catalogadas como *desnudos artísticos* de diversas actrices como Cecilia de Landa y Conchita López (Diciembre de 1934). Se destaca en la misma revista, el desnudo artístico de Maruja Gómez ya que integra en la pose fotográfica un sombrero charro, elemento clave en la simbología

de la cinematografía mexicana y que proyecta internacionalmente la imagen de la nación. También se trata el tema del nudismo en el cine, tomando como referencia ciertas actrices norteamericanas como Sally Roland, exclusiva de los estudios Paramount, donde ganaba mil dólares semanales hacia 1933, lo que es rápidamente imitado en México por la actriz Julieta Caballero Real, cuya foto de desnudo aparece en la mencionada revista en la versión del mes de julio de 1935 (pag.32).



Maruja Gómez, Revista Filmográfico septiembre 1935

Es la iglesia, junto con la poderosa liga de la decencia mexicana y el apoyo decidido de un conjunto de directores de cine quienes van a reaccionar contra este tipo de contenidos en los medios mexicanos e inciden en la aparición de las películas que extrañan la moral del Porfiriato. Un Porfiriato seguido de cerca por la élite colombiana, desde tiempos de Rafael Núñez, cuando:

“los liberales latinoamericanos encontraron consuelo en las enseñanzas de Auguste Comte, según las cuales la humanidad avanza inexorablemente hacia una era de bienestar generalizado, caracterizada por un manejo racional ‘científico’, de la política y la sociedad. Bien sea a través de acuerdos institucionales o mediante la imposición de una dictadura benévola (...) En México, Porfirio Díaz y su camarilla de tecnócratas, los ‘científicos’, supervisaban la industrialización del país” (Henderson, 2001: 20).



Julieta Caballero Leal, Revista Filmográfico, Julio de 1935.

Años después Porfirio Díaz es visitado por el político colombiano Rafael Reyes en 1903 lleno de admiración por los logros que había conseguido en dicho país. En el México del sexenio de Miguel Ávila Camacho aconteció la exaltación fílmica del dictador mediante películas como: *En tiempos de Don Porfirio* (1940), *México de mis recuerdos* (1943), *Lo que va de ayer a hoy* (1945) y *Los maderos de San Juan* (1946) la cual es protagonizada por la actriz bogotana Sofía Álvarez, quien, dicho sea de paso, alcanzó a formar parte de películas muy importantes de la llamada época de oro del cine mexicano como son: *Santa* (1932), *Abí está el detalle* (1940) con Mario Moreno ‘Cantinflas’ y *Si me han de matar mañana* (1946) con Pedro Infante. No obstante como dice el historiador y crítico de cine, el mexicano Gustavo García, en una entrevista realizada para este trabajo: “...los gustos de México habían cambiado, la añoranza porfiriana fue un subgénero frente a las grandes temáticas del cine en aquella época y, más bien, apareció en México una generación que pensaba en otra cosa: no por nada, en 1951 se filmó *Del can can al mambo*.” (Entrevista julio de 2011, ciudad de México). En una ampliación de esta entrevista el Maestro García se refirió así al fenómeno:

“Es todo un tema. Cuando Lázaro Cárdenas se inclina por Manuel Ávila Camacho como futuro presidente para el sexenio 1940-1946, imprime un giro de timón diametral, de una política abiertamente de izquierda, a una abiertamente conservadora. Ávila Camacho inicia su campaña electoral con la frase ‘Soy creyente’ y eso desató a los demonios clericales. No solo fue la década de la añoranza porfiriana, sino del cine piadoso: *‘La virgen que forjó una patria’*, *‘La virgen Morena’*, *‘San Felipe de Jesús’*, *‘Jesús de Nazaret’*, *‘María Magdalena’*. *The horror, the horror*, como diría el coronel Kurtz. A eso habría que agregar una voluntad muy pequeño burguesa del propio cine mexicano por adecentarse, por abandonar los delirios vanguardistas de la década anterior y hacerse más académico, más familiarista. El contrapeso, sin embargo, lo daban algunos cineastas liberales como Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón y el Indio Fernández, los republicanos españoles y, sobre todo, el cine de rumberas,

cuya moraleja final era:”bailarás rumba hasta que un buen muchacho te saque de trabajar” que no cancelaba esa explosión de carnes femeninas zangoloteándose en la pantalla”(México DF, abril de 2012).

Así mismo, en otra entrevista realizada al investigador mexicano Leopoldo Gaytán Apáez de la Cineteca Nacional de México, se obtuvieron otros aspectos políticos, que dieron lugar a la intención propagandística que ejercieron los gobiernos en el cine; primero, la apertura temática que propició el cardenismo y, después, la aparición del tema de la añoranza porfirista de acuerdo con la reacción de la derecha, de los terratenientes del Bajío y de la Iglesia católica. Se trató de distintos enfoques políticos sobre cómo debía entenderse y asumirse la modernización de la sociedad, en tensión con la tradición instalada en elementos como la tierra, la lengua, la raza y la religión entre otros que conformaron la oferta identitaria que los medios de comunicación hacían en México y América Latina.

“En 1927 se inicia en México, una guerra del Estado contra la Iglesia, llamada la Guerra Cristera bajo los ordenes del gobernante en turno, el general Plutarco Elías Calles (1924-1928); solo que, su influencia política y militar, llegó hasta el grado de imponer a tres presidentes más (Emilio Portes Gil, 1928-1930; Pascual Ortiz Rubio 1930-1932; Abelardo L. Rodríguez 1932-1934). También quiso hacer lo mismo con Lázaro Cárdenas, solo que no pudo. La iglesia junto a los grandes terratenientes armó a los feligreses del Bajío (Jalisco, Guanajuato, Michoacán, Colima, región de grandes territorios agrícolas que se oponían al reparto agrario para los campesinos, además un logro de la revolución mexicana). Con Cárdenas (1934-1940) la lucha continúa aunque un poco más matizada, pero con bastante tiento político y tratando que tanto los terratenientes, como la iglesia dejaran de luchar y se integraran al desarrollo nacional. Cárdenas trató por todos los medios de allegarse a esos sectores, inclusive por medio del cine. Ahí es donde yo sostengo que el nacimiento de la comedia ranchera mexicana, en el cine, es producto de esa política, dado que el Estado a través del cine trató de integrar a todo el Bajío al desarrollo del país.

No es gratuito que el Charro y el Mariachi, originarios ambos de esa región, son los grandes protagonistas de la construcción de lo mexicano (*Allá en el rancho grande*, Fernando de Fuentes, 1936). Y dada la línea política del cardenismo, de cierta tendencia socialista (Seguro social a los obreros, expropiación petrolera, el mayor reparto agrario de que se tenga historia, etc.) tanto la iglesia como los terratenientes, para luchar contra esa política fundan (1939) el partido conservador: Partido Acción Nacional (PAN). Así que, desde 1927 hasta diciembre de 1940 existe gran apertura en los medios, tanto impresos como electrónicos (radio y cine), pero con la llegada a la presidencia del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946) quien se declara ferviente católico, frena el reparto agrario y se reconcilia con la Iglesia otorgándoles bastantes concesiones; de esa manera la Iglesia mantiene cierta influencia en el cine, a través de la Liga de la Decencia que influye poderosamente en las temáticas cinematográficas y en la crítica y difusión del cine. Esta nueva política, también incide en los contenidos del cine y, como lo viste en el archivo de *Filmográfico* y *Cinema Reporter* desaparecen manifestaciones liberales como los desnudos o los temas sexuales, para darle paso a la mojigatería propia del cine escenificado en el Porfiriato” (Entrevista a Leopoldo Gaytán, México DF, julio de 2011).

Para hablar del cine urbano en el marco de la época de oro, hay que señalar que la familia y sus crisis adquieren una importancia central, así, como también, la comedia escenificada en los cabarets y la vida nocturna del Distrito Federal; este último aspecto es el que pone en peligro la sacrosanta unidad familiar ya que se trata de una gran fuente de pecado, el cual, se representa con toda claridad en el papel de la prostituta.

“Destapemos la cloaca del cine mexicano. La cinematografía sonora nacional comienza relatando la biografía de una prostituta y desde entonces no ha podido liberarse de la tutela de ese personaje. Todas sus producciones lo incluyen o lo implican. Matrona burguesa o prostituta: no hay otra alternativa en el horizonte femenino. Polo opuesto a la

madre y a las mujeres maternas, la prostituta restablece el equilibrio familiar, fundamenta la búsqueda mexicana de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena las pasiones melodramáticas; tras haber amenazado el *status*, terminará sirviéndolo” (Ayala Blanco, 1968: 130).

Es en el sexenio de Miguel Alemán en que se viene a consolidar tanto el tema como el género, pero, antes hay dos vertientes previas que van alimentar este elemento central en la dramaturgia del cine urbano. Se trata del cine de las devoradoras y el cine de las ladronzuelas. El aclamado crítico mexicano, Jorge Ayala Blanco, en su libro *La aventura del cine mexicano*, se refiere magistralmente al respecto de la siguiente manera y a quien citamos *in extenso*:

“La afluyente de devoradoras se integra con personajes muy disímbolos. Allí están Gloria Marín, la adúltera de *Crepúsculo* y de *El socio*; Dolores del Río, la manicurista fratricida de *La otra*; Emilia Guiú, la celosa amargada de *Nosotros* y la amante que aplasta las manos de la legítima en *Amar es vivir*; María Antonieta Pons, la rumbera cubana, fascinadora poliándrica (*La insaciable*, *Ángel o demonio*) y heroína de relatos infrasubliterarios de ‘El caballero audaz’ (*La bien pagada*, *La sin ventura*), y, por encima de todas ellas, María Félix, *Doña Bárbara*, *La mujer sin alma*, *La devoradora* y *Doña Diabla*. Herederas aprovechadas y materialistas de *La mujer del puerto*, las devoradoras son vampiresas despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina; esclavistas, bellas e insensibles; supremos objetos de lujo, hienas queridas; hetairas que exigen departamento confortable y cuenta en el banco para mejor desvirilizar al macho. En las ladronzuelas, por el contrario, lo único activo es la ternura. Son las Santas que no fueron desfloradas a su debido tiempo. Estamos a la sombra de las muchachas en flor y del angelismo hirsuto y con harapos. Somos los papeleritos de barriada a quienes Blanca Estela Pavón protege y cobija (*Ladronzuela*). Somos los compositores sin empleo que arrancamos a la crecidity pequeña Marga López de las garras del alcohólico Manuel Dondé

(Callejera). Admiramos a la adolescente Susana Guízar, incólume ante las acechanzas del sexo (*La virgen desnuda*). Rindamos culto de hiperdulía a la impoluta María Elena Márquez, la pasmada Marisela de *Doña Bárbara*, el mechudo *Capullito de albelí* con *Carita de cielo*, de *Las Colegiales*; *Yo quiero ser mala* es un título inconfundiblemente irónico. Vivimos en la fiel casa de huéspedes en que se refugia la *Inmaculada* Charito Granados para dilucidar virtuosamente si es *Esposa o amante* después de sufrir el nunca perdurable engaño. Acojamos el cálido corazón que palpita debajo del apretado suéter de Lilia Michel, *Una virgen moderna?* (135, 136)

No es que el alemanismo impone los modos de la modernidad y desplaza de plano a la tradición, más bien, como lo señala el historiador brasileño y crítico de cine Antonio Paranaguá se trata de un re-arraigo de la tradición. En ese sentido, el crítico mexicano Gustavo García, consideró en entrevista, que:

“Las películas urbanas del alemanismo tienen un espíritu conservador pero no son reaccionarias. Así, lo que ocurre, más bien, es una negociación entre el ámbito privado celosamente cuidado por los conservadores y el ámbito público advertido y agitado por los liberales. De manera que: Pedro Infante termina siendo el esposo de la Virgen de Guadalupe. O desde el punto de vista racial, respecto a la raza negra, va a aparecer el mito de la sabiduría de los negros a partir del sufrimiento y la vida en la calle. Es certero el lugar que ocupa la bolerista Toña ‘La Negra’ en ese sentido, porque es ella, es decir su rol dramático, lo que va a traer alivio con su sabiduría en los cabarets y antros a las prostitutas” (Entrevista en julio de 2011 en México DF).

Un antecedente importante del cine urbano alemanista, respecto al eje transversal dramático, representado en la prostituta lo constituyen las películas *La mujer del puerto* (1932), la cual, fue dirigida por el ruso Arcady Boytler y *Santa* (1931) dirigida por Antonio Moreno; son películas con que se inaugura el cine sonoro en México y, con el tiempo se convierten en clásicos cuyos

arquetipos y esquemas narrativos se van a repetir hasta la saturación en la oferta cinematográfica. Al respecto el crítico mexicano Rafael Aviña considera:

“Ya sea por rechazo social, gustoso sometimiento, vanidad, deseo de dominio, frigidez, ninfomanía, problemas económicos, o por un simple mal paso, las prostitutas de nuestro cine, llámese ficheras, rumberas, pecadoras, perdidas o aventureras, se convierten en las diosas del deseo que encarnan el mal necesario, el paño de lágrimas, el narcisismo despiadado o el himeneo gozoso de una cinematografía en permanente crisis como la nuestra, que alcanzó, sin embargo, altas dosis de delirio y genialidad con el tema cabaretil.” (2004:171).

En 1948 Emilio *El Indio* Fernández filma la película *Salón México*, la cual, ocurre en un cabaret del mismo nombre y narra la historia de Mercedes (Marga López), una cabaretera abusada por Paco (Rodolfo Acosta) quien le arrebató el dinero ganado en bailes y concursos. Mercedes soporta el sufrimiento, la humillación y el dolor con resignación, con miras a sostener a su hermana Beatriz (Silvia Derbez), quien estudia en un refinado internado de señoritas, sin siquiera imaginar aquella amarga situación. Al final todo tiene su recompensa, Beatriz se casa con el hijo de la directora del internado, Roberto (Roberto Cañedo), quien es piloto del escuadrón 201 de la Fuerza Aérea Mexicana, que participó en la Segunda Guerra Mundial.

El cabaret resulta una suerte de atmósfera dramática que actúa como un personaje más en este tipo de filmes, el cual, es testigo del acontecer cotidiano de arrabal. El cantante y compositor veracruzano Agustín Lara, en ese universo, se constituye en un agente cultural que promueve elementos como la ubicación Caribe, como geografía y como cultura, la vida de muelle, la vida del trópico -lo cual- se manifiesta cuando en las películas y sus bandas sonoras se presenta el acercamiento entre México y Cuba. Más adelante trataremos el asunto de los artistas populares cubanos que migran a México e inciden con su música y su dramaturgia en la aparición de estereotipos en el cine, los cuales, se van a exponer con más

fuerza en el cine urbano alemanista. El mismo Agustín Lara, Toña La Negra, Dámaso Pérez Prado, Benny Moré, Daniel Santos, Celia Cruz, Kiko Mendive, Silvestre Méndez, Rita Montaner, El negro peregrino (Pablo Peregrino), Consejo Valiente Roberts (Acerian), entre muchos otros se convertirán en un Olimpo de ídolos populares no solo a través de la radio o la discografía, sino que son mediados principalmente por el cine, en virtud de la experiencia cultural que los espectadores tienen con el lenguaje en movimiento del sonido y la imagen. Respecto a la plástica fílmica sonora y su efecto en el público, Carlos Monsiváis señala:

“Con el paso del cine mudo al cine sonoro se solidifica la certidumbre: lo que sucede en pantalla es la realidad más real. No nos rechaza, nos permite la identificación instantánea, se dirige en primera instancia a nosotros, nos hace compartir su noción de nación, familia y sociedad. Y de la fusión de industria y público, la indistinción entre producto tecnológico y vida intensamente percibida surge la confusión de personaje y persona.” (1994: 69).

Una plástica, una estética fílmica, un código que vincula el mundo dramático con el mundo popular y cuya apropiación social supuso una dinámica de interacciones y circularidades cuyas huellas, pistas y marcas se veían tanto en la pantalla como en la calle; manifestaciones que constituyeron la actualización de mitos y tra

“El cine, el fenómeno cultural que afecta más profundamente la vida de América Latina entre los años veinte y los años cincuenta, mistifica y destruye por dentro muchísimas de las tradiciones que se creían inamovibles, implanta modelos de conducta, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares, decreta hablas que de inmediato se consideran genuinas y, sobre todo, determina una zona de idealidades por encima de la mezquindad y la circularidad de sus vidas” (Monsiváis: 73).

El sexenio de Ávila Camacho coincide, pues, con la coyuntura geopolítica de la Segunda Guerra Mundial y, es ahí cuando aparece el panamericanismo como un elemento que caracteriza el discurso propagandístico del cine mexicano, a favor de los países Aliados en América Latina y contra los países del Eje, en razón de la

declaratoria de guerra de México a este último bloque de países en 1942. Un panamericanismo pactado entre los gobiernos de los Estados Unidos y México y cuyo discurso propendía por el hermanamiento de este último país con Centro y Suramérica en virtud de apelaciones hipotéticas a la identidad racial (mestiza), la unidad religiosa (católica), la relativa unidad lingüística (por el habla hispana), la identidad cultural y la unidad territorial. (Peredo Castro, 2007; 2).



Salón México, 1948.

La existencia formal del panamericanismo data desde la Primera Conferencia Internacional Americana de Washington, en 1889 lo que deviene en la Primera Reunión de Consulta de los Ministros de Relaciones Exteriores de las Repúblicas Americanas en Panamá, 1939, donde se promueve un Comité Consultivo Económico y Financiero Interamericano. A continuación, en agosto de 1940, en Estados Unidos se crea la Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos (OCAIA), dirigida por Nelson Rockefeller, donde Roosevelt buscaba convencer a Latinoamérica que las naciones del área serían socias en igualdad de condiciones contra

la fuerza del fascismo y cuyos esfuerzos se centraron en mejorar las relaciones económicas, políticas y culturales en el continente. Para esto Roosevelt buscaba fortalecer a la Unión Panamericana, una institución existente desde 1910, con sede en Washington, cuya cabeza era el Secretario de Estado Norteamericano. Por su parte, el franquismo había creado en 1940 el Consejo de la Hispanidad, como una ofensiva que daba sustento a la Falange española, donde “España alegó su condición de eje espiritual del mundo hispánico” (Peredo Castro, 5); pero esta iniciativa político-diplomática no tuvo el éxito que experimentó la iniciativa discursiva de los Estados Unidos.

El director y productor de cine estadounidense Walt Disney es vinculado al proceso y en 1943 es condecorado con la cruz del águila azteca por el gobierno mexicano por su contribución a la causa panamericanista (*Cinema Reporter*, septiembre 4, 1943), de acuerdo con películas de dibujos animados como *Saludos amigos* y *Los tres caballeros*, ambas proyectadas ese mismo año ante la audiencia de todo el continente y correspondida con una masiva asistencia.

La primera de ellas fue vista en Cartagena en el cine Rialto del barrio Getsemaní en octubre de 1944, según lo publicado en el periódico **El Fígaro** de esta ciudad (octubre 19 de 1944). Antes del lanzamiento de las mencionadas cintas, el 11 de diciembre de 1941, Disney había sido agasajado por los industriales mexicanos del cine, en un coctel en la emisora RKO Radio Pictures y registrado por la revista *Cinema Reporter* donde el caricaturista aparece junto al muralista Diego Rivera (*Cinema Reporter*, 18 de diciembre de 1941). Los personajes principales en las películas arriba relacionadas, son el pato *Donald* quien conoce a sus amigos *Pepe Carioca* el papagayo brasileño y a *Panchito* el gallo mexicano, cuyas aventuras recorren bailes, costumbres, vestidos y usanzas que caracterizan las culturas de cada país en el mapa del continente. Al respecto el comunicólogo e investigador mexicano Francisco Peredo Castro, comenta:

La cinta fue un éxito continental y en las personificaciones de Donald, Pepe Carioca y Panchito, los tres amigos hemisféricos fueron representativos de Estados Unidos, Brasil y México, en circunstancias de aparente igualdad los tres, cuando menos en los dibujos animados. Argentina,

el otro gigante de la región sudamericana, había quedado fuera precisamente porque su renuencia a declararle la guerra al Eje había enemistado al país con los Aliados, con Estados Unidos en concreto y no demasiado con Gran Bretaña, en tanto ambos aliados tenían posiciones antitéticas ante la ‘cuestión’ argentina” (2007: 9, 10).



Los tres caballeros 1943.

La ofensiva fílmica-discursiva mexicana para promover el panamericanismo se configuró en cuatro grandes temáticas como fueron: La amistad de los pueblos; la independencia y el pasado común; la religión católica; y, las adaptaciones literarias de Latinoamérica. En su orden, ciertos títulos representativos de esta temática son: *Los tres caballeros* (1943); *Simón Bolívar* (1941); *La virgen que forjó una patria* (1942); y, *Doña Bárbara* (1943). Vale también mencionar que esta temática cinematográfica incidió en la configuración de la agenda noticiosa a favor de los Aliados en la prensa de todo el continente.

“Se sufre pero se aprende” es una frase de corte popular que aparece escrita en el parachoques del camión que maneja Pepe “El Toro”, personaje principal de la película *Nosotros los pobres* (1947) del director Ismael Rodríguez. Pepe “El Toro” es, a su vez, representado por el ídolo de las masas Pedro Infante. La mencionada frase nos sirve para metaforizar y condensar todo lo que ahí está implicado, el aprendizaje, en primera instancia.

Un aprendizaje que se imbrica en el folclor aluvial dado en la ciudad, del que habla José Luis Romero en su obra clásica. También nos sirve la frase para connotar a la cultura popular como el lugar urbano desde donde las masas enfrentan la modernidad latinoamericana y desde donde ocurre el espectáculo cotidiano del juego de las máscaras que nos sugiere Jesús Martín - Barbero. Un juego donde se simula la modernidad, pero, al mismo tiempo, se lucha tenazmente por concretar todo lo que allí se promete; o, de manera resignada, se padece la derrota y la marginalidad. La mencionada frase también manifiesta un modo de ser melodramático donde las lágrimas y las risas son sustanciales a la visión de mundo que allí habita. Tragedia y comedia; burla, chiste y chanza de un lado; abnegación, sufrimiento y amargura, por otro lado.

De manera que la fatalidad explica buena parte de las desdichas que acaecen en la vecindad de la película *Nosotros los Pobres*. “Porque así lo quiso Dios” es una de las grandes moralejas que subyace en buena parte del repertorio de películas que de México llegan a la caribeña Cartagena, a partir de mediados los años treinta del siglo XX.



Nosotros los pobres, 1947.

“Se sufre pero se aprende” es una frase de carácter sinóptico donde convergen en un mismo devenir lo tradicional y lo moderno. Confluencia llena de ambigüedades, desigualdades y contradicciones que son unidas como un bricolaje a través de un pegante social como son los imaginarios sociales que se formaron en las ciudades. En “*Nosotros los pobres*” se ofrece al público una atmósfera dramática cargada de elementos barriales, donde, la vecindad se convierte en el escenario privilegiado de las vicisitudes del Pepe “El Toro” (Pedro Infante), su novia Celia apodada “La Chorreada” (Blanca Estela Pavón) y su hija “Cachita” (Evita Muñoz) que, al decir de Monsiváis, se fabrica una pobreza: “Con alegría llorosa, las masas se dejan persuadir y aceptan que se les inventen el vestuario, las costumbres, el gozo de vivir sin privacidad, el tono de voz canturreado, y el habla carente de refinamiento, alejada de cualquier pretensión” (1994: 148). El público conecta con un código actuado en la vida de los marginados que consiste en practicar la resistencia diaria en el rebusque de los oficios populares como el de carpintero y chofer de acarreo como Pepe, o el de aquella “que se levanta tarde” (Katy Jurado). Pedro Infante, además, comienza a asociarse con el ascenso social como una nueva emoción, una nueva sensibilidad que aparece con el cine urbano del alemanismo.

“Más allá de la vida nocturna y a la modernidad planteada por el sexenio alemanista, México parecía ir en verdadero ascenso; el cine nacional, de forma simultánea, reflejó esa impresión; es decir, la provincia era abandonada para descubrir una ciudad en constante movimiento. El cine retrató ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud: de hecho el alemanismo, tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y ante todo, el ideal de un ascenso social. (...) Eran tiempos de comprar en Sears, de integrarse a esa modernidad del pago a plazos y los portentos de los aparatos electrodomésticos. Incluso la mujer de esa nueva clase media tuvo la oportunidad, en apariencia, de competir en aquella sociedad moderna y tolerante. Así, nuevos personajes femeninos se sumaron al progreso social: las *Mujeres que trabajan* (Bracho, 1952) que venían a suplir a las hembras - objeto del cabaret, las *Mujeres sin mañana* (Davison, 1951) y las *Mujeres sacrificadas* (Gout, 1951) (...) Tocó a Pedro Infante, el máximo ídolo del cine nacional, mostrar la faceta masculina de esa incesante búsqueda -en tonos que oscilaban entre el humor y la tragedia- de un ascenso a ultranza en la escala de valores filmicos y sociales. (Aviña, 1997:50, 51).

Los títulos que filmó Infante y que caracterizan esta sensibilidad del ascenso social en la modernidad son principalmente *Necesito dinero* (Zacarías, 1951) y *El inocente* (A. González, 1955). A su vez, Infante siguió proyectando su imagen en la perspectiva urbana-arrabalera en la ciudad de México con cintas como *Un rincón cerca del cielo* (1952) y su secuela *Ahora soy rico* (1952) que al decir del crítico Rafael Aviña “son títulos que hablan por sí solos de ese intento por dejar no solo la miseria y un cuartito de azotea, sino que el melodrama arrabalero salte al universo del melodrama mundano, en el que los personajes llegan maltrechos, incluso cojos, a la meta” (51). Vale la pena señalar la película *Una familia de tantas* (Galindo, 1948) como una pieza que invierte los elementos del melodrama familiar para subvertir la tradición, en el relato de una familia que se ve sitiada por la modernidad:

“...sin embargo, Galindo no se conduce con ello, por el contrario, advierte que esa familia no debe continuar unida debido al autoritarismo del jefe de familia y sus costumbres porfirianas. A su vez, percibe los cambios sociales, impuestos por la efervescente alemanismo representado en el dinámico vendedor de ‘modernidad’ que encarna magistralmente David Silva” (Aviña, 2004:139)“...sin embargo, Galindo no se conduce con ello, por el contrario, advierte que esa familia no debe continuar unida debido al autoritarismo del jefe de familia y sus costumbres porfirianas. A su vez, percibe los cambios sociales, impuestos por la efervescente alemanismo representado en el dinámico vendedor de ‘modernidad’ que encarna magistralmente David Silva” (Aviña, 2004:139).

El argumento es simple, la tranquilidad y el orden de la familia Cataño se ve irrumpido por un vendedor de aspiradoras eléctricas. El padre, Don Rodrigo (Fernando Soler) tenía terminantemente prohibido la presencia de hombres en la casa, en su ausencia, o en su defecto, la de su primogénito. Maru (Martha Roth), la penúltima de sus hijas, con quince años recién cumplidos, es quien recibe una mañana llena de oficios caseros al vendedor Roberto del Hierro (David Silva), quien, decide dejar el aparato en casa para su prueba. Aquí, la clandestina historia de amor entre Maru y Roberto, deviene en el escenario propicio donde se hablan discursos, sentidos y mensajes refrescantes frente al ambiente asfixiante e intolerante de la familia Cataño; no es tanto el refrigerador o la aspiradora que Fernando logra vender al padre de Maru; es el nuevo lugar que ocupan hombres y mujeres en el contexto corporativo, a que tanto interpela Roberto, donde se ofrecen nuevas prácticas del intercambio no solo mercantil, sino en lo que tiene que ver con el ascenso y el prestigio social prometido y que se debe alcanzar en un mundo moderno y urbano y lleno de facilidades tecnológicas.

La última semana de marzo del año 1957 se proyecta en el cine Cartagena la película *Al compás del reloj* (*Rock around the clock*, 1956) con llenos totales en las tres funciones de matiné, vespertina y noche. El día treinta y uno de ese mes, *Fulminante* en su habitual

columna editorial del periódico **El Universal** se expresó de aquel film, de la siguiente manera:

“Vamos a ver si en los centros sociales se entroniza el rock and roll. Sería muy interesante presenciar el espectáculo de nuestras chicas quinceañeras y estudiantes desaplicados, danzando con los gestos y movimientos que vieron en la pantalla. Pero, dónde se encuentran músicos que ejecuten como lo hacen los yankis? El merecumbé, de Pachó Galán, es una inocentada comparada con las pantomimas que desarrollan los músicos americanos” (**El Universal**, 31 de marzo de 1957, pág. 4).



Al compás del reloj, 1957.

En su comentario *Fulminante* advierte el proceso de apropiación a que se ve expuesto un público dispuesto a consumir otro tipo de ofertas identitarias y de contenidos, distintos a los que venían de México y su cinematografía. El cine mexicano venía en decadencia, entre otras razones, porque Hollywood desató una arremetida mercantil destinada a conquistar los públicos del planeta entero, o por lo menos de occidente en una geopolítica bipolar.

Poco a poco durante la segunda mitad de los años cincuenta la juventud urbana de Colombia fue tornándose hacia un cambio de valores dados en la fugacidad de las modas, en la trivialidad del consumo y en la transferencia de referentes de la sociedad norteamericana a través de los medios de comunicación. La radio en Bogotá por ejemplo, ya emitía contenido musical norteamericano en formatos novedosos para 1956, es cuando aparece el primer disc jokey en Colombia: Carlos Pinzón (Uribe Celis, 1992: 94). La llegada de la televisión a todo el continente, que en Colombia aparece el 13 de junio de 1954, también contribuye al final de la mencionada época de oro del cine mexicano. Los primeros técnicos de la televisión nacional fueron cubanos y, en los días del General Rojas Pinilla, aparecía en las pocas pantallas desperdigadas en Bogotá, la efigie presidencial y luego el escudo nacional los cuales se dejaban expuestos durante un largo rato mientras se hacían los ajustes requeridos.

“Entre los primeros programas de esa época heroica se cuentan el telenoticiero ‘El mundo al vuelo’; ‘El Telecirco’; la comedia de clase media ‘Yo y tu’ con sus populares personajes Alicita, Carlitos, Don Eloy, Estercita, Don Cándido Lechugo, etc.; programas humorísticos con el grupo Los Tolimenses y con Montecristo; el programa infantil de ‘El Tío Alejandro’; las transmisiones de las carreras hípicas durante el fin de semana con el nombre de ‘Telehipódromo’ y la transmisión de la lucha libre desde el escenario de la misma, en forma directa. Entre las películas o series importadas se hallaban Lassie, Rintin-tin, El investigador Submarino, El llanero Solitario, El Show de Lucy, Perry Mason, Doctor Kildare. Es diciente que los presentadores de hace tres décadas y más eran los mismos del presente: Gloria Valencia, Fernando González Pacheco, Hernán Castrillón, Saúl García, Sofía Morales” (Uribe Celis, 1992: 98).

Ya para entonces todo estaba dado para que la modernidad impregnara las masas en Colombia que, en razón de la fuerte migración del campo a la ciudad, estaba pasando a ser un país mayoritariamente urbano, lo que se observa con más claridad en los

años sesenta. Es a mediados de los años cincuenta, también que, en un esfuerzo por resistir la competencia de Hollywood, en México aparece el estereotipo del joven que viene a conformar el repertorio de perfiles como el de la prostituta, los charros, la china poblana, los explotadores de mujeres y las madres abnegadas. “Ahora el cine descubría a los jóvenes en su peor variedad: el rebelde sin causa, el paria descarriado que descendía a los infiernos de la droga, la prostitución y el rock, para salir de ahí arrepentido y aleccionado en busca del redil paterno” (Aviña, 1997:66). Títulos significativos de esta faceta temática del cine mexicano son: *Paso a la juventud* (1957) *La locura del rock and roll* (1956) *Al compás del rock and roll* (1956) *Los chiflados del rock and roll* (1956) las cuales eran, irónicamente protagonizada por actores ya maduros como Agustín Lara, Luis Aguilar y Pedro Vargas. Es el director Alejandro Galindo quien ofrece una mirada con alto sentido cívico con *La edad de la tentación* (1958) y su preocupación por la virginidad de las adolescentes en *Y mañana serán mujeres* (1954). Otros títulos propios de la época son *¿Con quién andan nuestras hijas?* (1955) *El caso de una adolescente* (1957), *Quinceañera* (1958), *Los hijos del divorcio* (1957), *Ellas también son rebeldes* (1959). Tal y como connotan los títulos subyace allí una intención ambigua entre el deseo y el pecado, entre el morbo y el regaño donde, al decir del crítico de cine Rafael Aviña: “las jovencitas, en una sociedad corrupta y materialista, requerían no solo de padres atentos sino de un psiquiatra” (67).

Títulos todos que fueron programados en Cartagena. En otro aparte de la columna de opinión *Secreto a voces* escrita por *Fulminante* aquel año de 1957, se menciona el siguiente aspecto:

“Algunos aplausos, y algo que debe citarse: las canciones cantadas por un quinteto de negros, que deben ser oriundos del sur de los Estados Unidos, y que me gustaron mucho por su aire dulce y melancólico, y las voces tan perfectas y bien acopladas también merecieron las palmas de numerosos espectadores. Lo que si puedo anotar, es que los que efectivamente bailan el rock and roll, son los músicos que ejecutan aquellos sonos desarticulados y extravagantes. Son auténticas payasadas pero en la época de actual frivolidad colectiva, provocan hilaridad y el entusiasmo de los espectadores” (1957: 4).

Aquí el autor destacó al grupo afroamericano *The Platters* que, en la película *Al compás del reloj* cantan la mundial y famosa balada *Only you* que luego sería traducida y cantada en castellano en muchas ocasiones y versiones. Pero, de otra parte, *Fulminante* deja ver su rechazo, incompreensión y desconcierto frente a una estética urbana y juvenil que en Colombia se conoció como el *cocacolisimo* o los *cocacolos* y en esa apreciación no estaba solo, se denota, así, una clara tensión intergeneracional. Alirio Gómez Picón firma una pequeña nota en **El Universal**, el 5 de abril de 1957, sobre la aparición del mencionado fenómeno juvenil.

“El cocacolisimo está de moda. Hablan las coca colas y responden los coca colos. Unas dicen que lo están haciendo divinamente y que representan una nueva modalidad, producto de la libertad en el hogar. Otros sostienen -Qué insensatos!- que están viejos y que se encuentran envejecidos...De qué?Cuál es la razón de ese aniquilamiento tan precoz? Qué han hecho en la vida? Qué jornadas han realizado? Qué empresas han acometido? De qué se muestran fatigados? Esta generación seguramente ha contado con mayores oportunidades para estudiar que cualquiera otra del pasado (...) se dispone de un profesorado mucho más capacitado, de bibliotecas de consulta, de un medio mucho más propicio para toda suerte de investigaciones. Es decir, el coca colo de ahora debería ser el estudiante modelo encaminado no a perder tiempo en bares y dancings y en los sitios elegantes, sino a estudiar las fuentes de la historia, a procurarse una cultura lo más completa posible, a familiarizarse con los problemas nacionales, a conocer el país con sus interrogantes sobre la calidad de sus tierras, los secretos de su botánica, sus posibilidades para el futuro, esa sí es una labor que al cabo de ser intentada podría fatigar a estos atorrantes” (**El Universal**, 5 de abril de 1957: 4).

En su escrito Gómez interroga a los jóvenes desde la orilla de la institucionalidad educativa, con miras a participar en la construcción de un proyecto de país y su fortalecimiento. Rechaza la práctica de un estilo de vida y de una sensibilidad colectiva que la atribuye

gran importancia al entretenimiento, la diversión, el tiempo libre y el ocio; aspectos que, en el texto periodístico de Gómez, solo están implicados como elementos soberbios, relajados y que no son merecidos por una generación que sabe el valor del tiempo libre y lo que se puede hacer con él. Para Gómez el sentido del tiempo es valioso en virtud del trabajo y la productividad frente a la riqueza de los recursos naturales que ofrece el país.

Ambas posturas son manifestaciones de la modernidad y la relación entre ocio y trabajo que aparecen con la llegada del capitalismo, pero, a esto se suma, la aparición de la tensión generacional, arriba mencionada. Tanto Gómez como *Fulminante* optan por el regaño a los jóvenes de Cartagena en sus escritos. Un regaño social que venía dándose a nivel de prensa, a través de notas periodísticas sin firma y que señalaban de manera peyorativa y desconfiada su actitud hacia las nuevas manifestaciones juveniles, que sin duda provenían de poderosos centros culturales como eran México y Hollywood, y cuyos mensajes en código de rock and roll incidían -una vez más- en la reconfiguración de las relaciones sociales y en la subjetividad popular. Ello se puede apreciar en este editorial, aparecido en **El Universal**, a comienzos de 1957, donde se connota la relación entre lo alto y lo bajo, entre lo culto y lo popular, entre lo perdurable y lo efímero. Formas y visiones distintas de asimilar el proceso modernizador y sus tensiones:

“Mambo y Rock and Roll son dos monstruos concebidos por mentes calenturientas como la del científico de cuyos ensayos de laboratorio surgió la fórmula de la cual fue su propio experimentador. E igual que la aleación del químico, aquellos ritmos despiertan furores efímeros que se aplacan con el cansancio y se desvanecen lenta, gradualmente, hasta volverse inocuo. Nada es más perdurable en las psiquis de los pueblos, que las verdaderas manifestaciones del arte, con sus secuencias de máximo esplendor, que llevan la placidez al espíritu. El Rock and Roll está para llegar a Cartagena. Nos veremos envueltos en ese torbellino de faldas y estremecimiento de caderas. Seremos testigos de la loca algarabía y al compás de estentóreas exhibiciones, recalcarán nuestro ánimo” (**El Universal**, 5 de febrero, 1957, pág. 4).

Un par de años antes, en agosto de 1955, Alfonso López Michelsen aparece reseñado en el periódico **El Universal** como uno de los productores de la película mexicana *Llamas contra el viento* (1955) dirigida por Emilio Gómez Muriel. En efecto, a Cartagena llegan actrices y actores del país azteca para representar la historia de tres azafatas que aprovechan sus vacaciones para viajar a Caracas donde vive un hombre que conoció, cada una de ellas, por separado y que a todas ofreció matrimonio y riquezas. Cuando las jóvenes se descubren burladas aparecen tres hombres bondadosos y honestos, que muy prontamente las consuelan. El tema está inspirado en el poema "*Canción de la vida profunda*" de Porfirio Barba Jacob (Tomado de: Portal del cine latinoamericano y caribeño <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=2819>).



Llamas contra el viento, 1955.

En la secuencia dedicada al carnaval, vemos que esta se desarrolla en distintas partes del centro histórico de la ciudad, como el Camellón de los Mártires, la Torre del Reloj, la Plaza de los Coches, la Plaza de la Proclamación, entre otros lugares. Así mismo esta secuencia nos da la oportunidad de ver aspectos modernos y tradicionales en un mismo texto fílmico y el lugar de sentido en que están ubicados socialmente.

La coreógrafa negra Delia Zapata Olivella fue la encargada de organizar las danzas folclóricas que aparecen en la película, las cuales, en su mayoría se caracterizan por ser mestizas, como la cumbiamba, la de los farotos o la de los goleros o gallinazos. La danza del garabato, la cual posee más rasgos negros o de origen africano se relaciona, en la dramaturgia de la película, con la amenaza de la muerte para uno de sus personajes. Delia Zapata hace una apuesta por lo mestizo en una época en que ciertos artistas e intelectuales costeños comenzaban a despuntar en medios periodísticos y culturales de Bogotá, donde los negros no eran aceptados en ciertos círculos sociales, lo que tensionaba a favor de hacer ciertas concesiones culturales; así, por ejemplo, las grandes orquestas costeñas que incursionaron en los clubes y salones de baile de la capital procuraban integrar músicos que no fueran tan oscuros de piel tal como lo eran Pacho Galán y Lucho Bermúdez (Wade, 2000) y de esta manera se practicaba una negociación cultural entre lo rural y lo urbano, entre lo regional y lo central, entre lo atrasado y lo actual, entre lo alto y lo bajo, entre lo mágico y lo racional, entre lo negro y lo blanco, entre lo tradicional y lo moderno.

Lo anterior, da cuenta también, de la dinámica del sistema socioracial, como un aspecto mediador en este tipo de negociaciones culturales. En la película, por ejemplo, vemos cuando las tres azafatas montadas en un coche a caballo, llegan al jolgorio del carnaval, al pie de la Torre del Reloj, en la ciudad antigua de Cartagena. “¡Negro! ¡Al hotel!” es el diálogo de una de las azafatas cuando se dirige al cochero, lo que hace patente las relaciones socioraciales que se trasponen entre película y contexto urbano de la época, haciendo relevante el lugar social que ocupan los distintos sujetos según el color de piel. Lo moderno se asocia a la raza, lo que resulta evidente en la profesión de azafatas, es

decir, no se concibe una azafata negra o indígena; lo que se expresa también en el desfile de las carrozas -que aparece en la película- donde van las reinas del Concurso Nacional de Belleza escoltadas por edecanes de la Armada Nacional: todos blancos y blancas que se exponen en cuanto atributos de belleza y perfección, lo que, a su vez, concuerda con los modelos y patrones que promueve el cine y que son apropiados por un pueblo negro y mestizo que las vitorea, esta es una situación dramática que sugiere una especie de desfile de la realeza. En cuanto a la banda sonora tenemos un repertorio de géneros musicales como la cumbia, el porro y el bullerengue.

Se trata de músicas que fueron muy despreciadas por la élite bogotana antes de ser prensadas y circuladas por la industria cultural de mediados de los años cuarenta; no obstante, aparecen en la película, y se proyectan internacionalmente; de hecho, la cantante cartagenera Carmencita Pernet, fue ampliamente conocida en México como la Reina del Porro a principios de los años cincuenta cuando hizo su aparición en películas y en orquestas como la de Dámaso Pérez Prado, por ejemplo. Se trata de músicas que se fueron “domesticando”, es decir, mestizando de tal forma que integraban el gusto de los sectores sociales altos y de los sectores populares, lo que no se logró con el bullerengue que quizás resultó demasiado negro, para el filtro de las industrias culturales y sus públicos y, por tanto, quedó en la sensibilidad tradicional y no en la sensibilidad moderna. En este proceso el interés de la industria cultural era ampliar al máximo su mercado en todo el continente americano.

De otra parte, en las imágenes de *Llamas al viento* se destacan ciertos elementos modernos en la escenografía, como es el trasfondo del anuncio publicitario en neón de la cerveza *Germania*, el cual, está sobre la azotea de un edificio ubicado en la recién inaugurada urbanización de La Matuna, que fue pensada como sector bancario y comercial de la ciudad. Estos edificios y mensajes publicitarios, contrastan con la arquitectura colonial del centro histórico de Cartagena, que en este caso representa el elemento tradicional.

Por su parte, en otro aspecto de la revista mexicana *Cinema Reporter*, aparece una tensión entre tradición y modernidad, en el marco de las manifestaciones culturales que se deseaban proyectar desde Colombia y las que se quisieron ocultar en el propósito de

construir una imagen nacional moderna. En dicha revista apareció con cierta frecuencia, a partir de 1943 y hasta 1957, un conjunto de noticias acerca de las actividades de producción, circulación y consumo del cine mexicano en Colombia. Dichos mensajes periodísticos fueron enviados a México por sus corresponsales en el país, establecidos en Bogotá. Raúl Urueta reportó desde 1943 hasta 1952. En ese período, también, aparece esporádicamente el nombre de Rafael Valencia Aguirre como firmante de algunas notas.



Jorge Cavarico Briceño

A partir de 1952 y hasta 1957 el reportero es Jorge Cavarico Briceño distinguido miembro de la alta sociedad bogotana, quien al mismo tiempo, era Jefe de la Oficina de Información y Propaganda de la Presidencia de la República de Colombia durante el período de Gustavo Rojas Pinilla (Cavarico, Sección Cine en Colombia en revista *Cinema Reporter*, México D.F. Enero 2 de 1954, pág. 14).

El material sociocultural de la tradición, en ciertas ocasiones, termina colándose por intersticios dados en la agenda noticiosa que manejan los reporteros colombianos de *Cinema Reporter*, pues, expresiones de la cultura popular de la región Caribe son mostradas desde un enfoque peyorativo y como elementos residuales de

salvajismo. Así, por ejemplo, aparece en un pie de foto de los Gaiteros de San Jacinto, reseñada por Jorge Cavarico Briceño de la siguiente manera:

“Conjunto de Gaiteros. A Bogotá, procedentes de la costa atlántica colombiana, llegan cuatro músicos, integrantes de un conjunto de gaiteros. Son traídos a esta ciudad por el médico de color Manuel Zapata Olivella. Es su plan el de mostrar a los del interior del país cuanto vale y significa el arte colombiano costeño. Como puede apreciarse en la ilustración, el conjunto, pobremente vestido, consta de un maraquista, el del tambor, un cantante y un gaitero. Este último instrumento, que en nada se parece al escocés del mismo nombre, está hecho de madera, a manera de clarinete y con una cabeza por la cual se sopla, en forma de culebra (...)” (Cavarico, Jorge. Sección Cine en Colombia, *Cinema Reporter*, mayo 24 de 1952 página 18).

El texto anterior supone tensión entre tradición y modernidad, por cómo se presentan los agentes culturales, los cuales no encajan en la imagen moderna de lo urbano y la sofisticación que ello supone. Los Gaiteros de San Jacinto son imagen del atraso en el marco de una tradición que es preferible olvidar u ocultar. Se destaca, por ejemplo, que la iniciativa de difusión parte de un hombre de color; quizás su condición profesional en medicina le confiere suficiente influencia social como para lograr irrumpir en el escenario capitalino con una propuesta folclórica de provincia, pero, se desconoce el vigor intelectual de los hermanos Zapata Olivella (Juan, Manuel, Delia) y su significativa incidencia en la cultura y la crítica social, desde el pensamiento negro.

Así mismo, los gaiteros son presentados como sujetos alejados del progreso, la higiene y la educación lo que se sugiere en la advertencia “conjunto pobremente vestido”. Y, de otra parte, se hace un contraste, en sentido despectivo, entre elementos musicales tradicionales de dos culturas, una negra y otra europea que, no obstante, se supone de avanzada.



Pie de página: “Señoritas Escallón Villa, damitas de la alta sociedad de Cartagena, Colombia, en pose especial para un noticiero cinematográfico nacional”. (Cavarico, Jorge. *Cinema Reporter* 27 de septiembre de 1953, página 18)

Por el contrario, una nota periodística que pretende proyectar una imagen moderna del país, con la exposición de otros agentes que connotan distinción social, aparece de la siguiente manera:

Las destacadas señoritas Escallón Villa exhiben marcas de un estilo de vida inscrito en el goce del tiempo libre, que supone una actitud despreocupada y se instala en poses apropiadas para ser admiradas como modelos a seguir. De ahí la importancia de la ropa, los ejes de las miradas, la composición fotográfica y el escenario marcado por un contexto turístico, otra señal moderna, lo que se reafirma con la presencia de un automóvil en el fondo.

Lo anterior, sin perder de vista la sugerencia implicada en el elemento étnico racial del mensaje, pues, la misma sería muy distinta si las mujeres en cuestión fueran negras; el reportero, de otra

parte, no ofrece argumentos periodísticos que vinculen a dichos miembros de la élite cartagenera con la actividad cinematográfica de México o Colombia, al parecer, se trata de un regodeo con una imagen local y moderna que aparece yuxtapuesta junto con el resto del material de la revista *Cinema Reporter*, cargada de íconos, figuras, artistas y actrices de la industria fílmica latinoamericana y caribeña. Buen ejemplo de ese regodeo con la clase social, que constituye en Cavarico Briceño un recurso periodístico y un aspecto ideológico muy importante en sus mensajes, se encuentra en la nota luctuosa respecto a la muerte de su esposa Margoth Restrepo de Cavarico Briceño, y que aparece en la mencionada revista. Allí se expresa lo siguiente: “Pertenece Doña Margoth a una de las familias más aristocráticas e ilustres de Colombia, entre cuyos ascendientes directos se contaban nobles personajes españoles venidos a estas regiones en la época del dominio peninsular” (*Cinema Reporter* N° 901, 26 octubre de 1955). Resulta destacable, pues, el marcado énfasis a la jerarquía social, la ascendencia étnico-racial y la referencia hispanófila. Veamos a continuación el ejemplo de Carmencita Pernet, artista del Caribe colombiano que tuvo un importante papel en la industria discográfica y del espectáculo en México durante los años cincuenta, conocida como “*La reina del porro*” y que fue reseñada por *Cinema Reporter* proyectando una imagen urbana y exitosa gracias a los elementos modernos que contextualizan su oferta de música tradicional.

Carmencita Pernet

El verdadero nombre de Carmencita Pernet es Sidney Pernet Trujillo y nació en Cartagena el 25 de octubre de 1925, pero, se crió en Barranquilla. Desde muy joven incursionó como bolerista en el ferry que comandaba su padre entre los puertos de Barranquilla y La Dorada en el río Magdalena. En los años treinta eran comunes los concursos de canto en la radio y fue en ellos donde Sidney encontró su nombre artístico: Carmencita. Sus primeras grabaciones las llevó a cabo con la Orquesta Emisora Atlántico Jazz Band, entre las que se incluyeron canciones de su inspiración como “Marbella” y “Barranquilla, la sincera”. De acuerdo con lo establecido por los investigadores Enrique Muñoz Vélez y Álvaro Suescún (Revista Lira, N° 39) en 1939 Carmencita había cantado con la Orquesta A N°1 de José Pianeta Pitalúa, junto a Lucho Bermúdez en Cartagena. En

virtud de lo anterior, aún se discute si Pernnet fue la primera mujer en Colombia en actuar en una orquesta de prestigio. De allí pasa a trabajar con la disquera de Toño Fuentes donde graba canciones como “Tus besos”, “Borrachera”, “La múcura”, “Prende la vela”, “Salsipuedes”, “Qué buena está la fiesta” y “Cállate corazón”. Hacia 1942 Carmencita Pernet es la sensación en los carnavales de Barranquilla, es allí, al parecer cuando la postulan como La Reina del Porro, en razón de un género musical que ampliaba su aceptación en todas las capas sociales. Pero, es desde La Habana cuando comienza su trayectoria internacional, estando casada con el argentino Fernando Arango, productor de televisión.



Aquí vemos a Carmencita Pernet en una presentación en el teatro al aire libre de La Media Torta, en Bogotá, hacia principios de los años cincuenta.

De La Habana pasa a México D.F. donde se integra y forma parte de la poderosa industria cultural, liderada por el cine y la industria discográfica. Son varios los registros que se hacen de ella en la

Revista *Cinema Reporter*, donde el periodista Raúl Urueta la respalda con notas y perfiles que destacan su éxito en México, Centro y Suramérica, Estados Unidos y Europa. Por su parte, el periodista Jorge Cavarico ataca a Carmencita Pernet, en razón de su postura peyorativa a la subjetividad popular y en especial, si se origina en la costa Caribe colombiana. De acuerdo con Urueta, Carmencita incursionó en la televisión en 1950 en las cadenas norteamericanas NBC y CBS actuando en los programas Broadway Open House y Uncle Jim Show. De Nueva York regresa a La Habana contratada por la CMQ, para una serie de programas con Goar Mestre, titulados “*De fiesta con Bacardi?*”. En La Habana también actúa en el Teatro Blanquita, exhibiendo varios elementos de la cultura popular colombiana, como son los trajes típicos, bailes y cantos. De allí pasó a Santiago de Cuba y Camagüey donde enloqueció al público con su repertorio musical, donde destacó la canción La Múcura. Es en Cuba donde Carmencita participa en la filmación de la película *Cuando las mujeres mandan* actuando en números musicales de samba y mambo, junto al mexicano Ricardo Montalbán. Se sabe, por el reportaje de Urueta realizado en el apartamento de Pernet en Bogotá y publicado el 24 de febrero de 1951 en *Cinema Reporter*, que Carmencita tenía dos contratos en Venezuela para participar en sendas películas con la productora Bolívar Films.



Aquí se puede apreciar a Carmencita Pernet en su apartamento en la Ciudad de México. La foto fue tomada por Raúl Urueta para ilustrar el texto que escribió sobre la artista. Nótese la relevancia del televisor como elemento que connota la presencia de la modernidad en el éxito de la carrera artística de Carmencita.

De otra parte el 28 de marzo de 1953 el mismo Raúl Urueta se traslada a Ciudad de México para entrevistar a Carmencita en su apartamento, el texto sale publicado en *Cinema Reporter* N° 767 de ese mismo año. En esta ocasión Urueta tituló el escrito como “Carmencita Pernet triunfa en México” y da cuenta de sus actuaciones en el legendario centro de espectáculos “El Patio”, para seguir con su rutilante carrera internacional por Brasil, Venezuela, España, Italia y Francia. En fuerte contraste de perspectiva periodística, Cavarico Briceño publica en la misma revista el 31 de octubre de 1953, una nota titulada: “*Con qué Reina de los Guajiros*”, cuyo texto reza:

“Ha llamado mucho la atención una noticia publicada por ‘*Cinema Reporter*’ según la cual Carmencita Pernet es reina de los guajiros motivo por el cual, para asistir a una de sus festividades especiales, ella tiene que regresar a Colombia. No está mal llamar la atención, pero, vamos, por lo menos si tan indígenamente se es importante, justo sería el que por lo menos lo supiéramos los colombianos” (*Cinema Reporter* N° 798, 24 de octubre de 1953).

Nótese la actitud peyorativa hacia el aspecto étnico racial, que en su nota relaciona el periodista, al referirse a la poca importancia social de lo indígena. Esta nota aparece cuando Carmencita había hecho presentaciones muy exitosas en Bogotá, revestida de un gran prestigio internacional, para luego instalarse en la capital mexicana. Sin embargo, meses antes, Jorge Cavarico había invitado a Pernet a una recepción social celebrada en su residencia. El evento salió registrado en la misma revista el 28 de junio de 1952, donde Cavarico y señora realizan un cocktail de gala donde se invitan personalidades de la vida política, social, cultural y periodística de Bogotá, entre las que se encuentra Carmencita Pernet.

Las categorías de público en Colombia

Por su parte, Jorge Cavarico Briceño, en uno de sus primeros envíos a *Cinema Reporter*, estableció su punto de vista acerca de las distintas categorías de público en Colombia, la cual, estaba mediada por la clase, el nivel educativo y el gusto cultural. Tales elementos son relacionados con las distintas cinematografías nacionales, las

cuales son asumidas como avanzadas, si vienen de Europa y Estados Unidos, o atrasadas si vienen de México y sus manifestaciones de cultura popular.

“En Bogotá y en general en el resto de Colombia el público está dividido en tres categorías: el selecto (intelectualizado), el mediocre (elementos casi en su mayoría parte de la clase media) y el bajo de las clases incultas. Cuando se trata de un cine como el mexicano que tiene señaladas características por razones que a nadie se ocultan es claro que el éxito es mayor entre las dos últimas clases de público que entre el cultivado; comparado con producciones de otras latitudes, EE.UU. de N.A. producen una serie de películas que materialmente jamás alcanzarán su grado de concepción artística de las obras filmadas en Europa. Argentina por su parte, probablemente poseída en todo sentido por su medio europeizado filma películas de cierta calidad que merecen el aplauso de las clases elevadas ¿Es esto, en el caso del cine mexicano, una deficiencia o sencillamente una resultante de cierto sentido marcadamente nacionalista de los hoy descendientes de los aztecas? Concluyendo, para no hacerme muy largo, debo decir que al cine mexicano le hace falta universalidad. El día que logre esto verá que el termómetro de su categoría alcanzará niveles iguales a los de cualquier otro país que cuente con industria cinematográfica”. (Cavarico, Jorge. Sección Cine en Colombia en revista *Cinema Reporter*, 13 de septiembre de 1952, página 6.).

En el marco de lo escrito por Cavarico y por Donaldo Bossa Herazo, *Ranger*, el pueblo se asociaba a la tradición, incapaz de apropiarse de la modernidad de una manera adecuada; mientras la élite se asociaba a lo moderno y su forma de adherirse a los patrones de la cultura letrada y europea. Sin embargo, es desde una perspectiva étnico-racial que encontramos estrategias de negociación cultural entre ciertos sujetos del pueblo, con miras a adherirse a las formas modernas que aparecían en el cine y en los medios en general.

Así tenemos que el papel que los negros tenían en las películas mexicanas, era el de “alegradores de la vida”, como aquí hemos decidido nominarlos en el marco del universo fílmico mexicano y su *Star System*. La proliferación de películas de rumberas, en un contexto urbano, promovió la circulación de ritmos afrocaribeños como el mambo, el cha-cha-cha, el danzón o el bolero entre otros géneros; es decir, una banda sonora que acompañaba el espectáculo central dado en los salones de baile mexicanos, por una actriz de tez clara y vestida de rumbera.

¿Cómo asimiló el público de la época el papel de los “alegradores de la vida”, cómo se resignificó dicho mensaje en los sectores populares de Cartagena? Al respecto, vale la pena referirse a la práctica de autocomprensión que lleva a cabo una joven panameña, proveniente del público de cine mexicano, al dirigirse al director de *Cinema Reporter*, Roberto Cantú Robert.



“Muy estimado señor Cantú: Me he enterado por la revista *Cinema Reporter* que usted se encarga de buscar nuevas figuras para el cine mexicano. Le diré que me ha impresionado mucho todo esto y le he escrito para ver si usted me puede ayudar. Soy morena clara, tengo ojos negros, mido 5 pies con 6 pulgadas, peso 115 libras,

tengo 17 años y también le diré que se cantar y bailar un poquito” (*Cinema Reporter*, 16 de enero de 1954 página 14).

En la fotografía anterior podemos ver una mujer de raza negra, sin embargo, se autoreconoce como “morena clara”; la sugerencia apunta a la práctica de la auto-exclusión social y del negacionismo, en este caso, desde el punto de vista racial. En un sentido estratégico, en el marco de un sistema socioracial, vale más postularse de un color cercano a la raza blanca, para así, obtener aceptación social y disfrutar de beneficios que ello supone. De otra parte, la mujer se postula para lo que se espera de ella: bailar y cantar. Las gentes negras, al parecer, nunca aparecieron como personajes estelares o protagónicos en las cintas mexicanas; más bien, como se viene señalando, los roles se remitían a los “alegradores de la vida” que participaban en el contexto de los libretos cinematográficos. Por ahora, vale la pena hacer una apuesta por una negociación de sentido que los sectores populares llevaban a cabo para aprovechar dichos mensajes y para reubicar en la memoria colectiva el rol de “alegradores” en el marco del disfrute en el tiempo libre y el ocio. En otros términos, el público barrial o no, estaba dispuesto, antes que nada, a gozar, fruirse o regodearse en la película o melodrama musical, si era el caso. El papel de “alegradores de la vida” es un asunto que se instala en apropiación social de “lo no dicho” del repertorio filmico de la época, lo que seguramente, actuaba en el plano inconsciente de las creencias, donde lo negro es visto como lo exótico.

Desde el punto de vista de la formación social de la modernidad en el marco de lo presentado por el cine y los medios, las pistas presentadas, apuntan a un relego social, a ciertos roles, poses u oficios de ciertos perfiles populares y sus características raciales o culturales, entre otras; lo cual, empalmó con la estrategia de exclusión social para validar y legitimar las características de un sector dominante en la sociedad y sus discursos de poder.

Una década antes de la filmación en Cartagena de *Llamas contra el viento*, el viernes 31 de agosto de 1944 se publicó en **El Diario de la Costa** una agria crítica al actor y cantante Jorge Negrete, en virtud de la presentación de la película *Así se quiere en Jalisco* (1942) en los cines barriales de Cartagena y su consecuente devoción popular. Se trata de la columna editorial “*Cuartillas de Ranger*” donde Donaldo

Bossa Herazo manifiesta su desprecio por la cultura popular y el cine mexicano, en especial, el que se refiere al tema rural y ranchero. Bossa Herazo señala este tipo de mensajes como elementos propios del atraso, de la baja cultura y, también, en asocio con una tradición popular que no merece ninguna difusión por sus efectos frívolos y triviales en las gentes del pueblo; o, en todo caso, un enfoque de modernidad -dada en el consumo del cine- que no es aceptable, ni deseable para la visión que tenían las élites. El texto se titula de forma irónica: *La respetable familia Negrete*. Aquí algunos apartes:

“Esta noche trabaja Él, se dicen las cocineras unas con otras y a correr a los teatros del circuito Pinzón, templos encantados del nuevo culto idolátrico. Descontando que esa entrada de las cocineras está asegurada desde por la mañana y procede del exiguo presupuesto doméstico, sabiamente recortada por las admiradoras del señor Negrete (...) Pero si con el cine mexicano no he podido, ni podré jamás. Convengo en que hay películas muy bien filmadas, con preciosas fotos del campo y de los pueblos típicos de México. Pero las tramas son horrendas y los actores son peores que las tramas. Ese lloriqueo, ese ambiente de folletón, de drama espeluznante, de novela de Carolina Invernizio, eso es lo que no puedo pasar. Es que es algo espantoso ese cortejo de corridos, mariachis, chamacos y el señor Negrete desvaneciéndose de amor como una dama de las camelias con pantalones de cuero”
(Julio de 1944: 3).

Pero es el día sábado 19 de agosto de ese mismo año y por el mismo periódico, Negrete va a ser defendido mediante la columna titulada *El caso de Negrete y las señoras*, la cual es firmada bajo el seudónimo de *Kuko*. Este autor adopta una estrategia burlona e irreverente en su escritura, en contraste con el regaño, la incomodidad y la solemnidad de *Ranger*. En su postura *Kuko* adelanta un juego mucho más compatible con la nueva situación social en cuanto a la sed de espectáculos de las masas. En principio pone en juego la aparente tensión entre la alta cultura y la baja cultura, para luego deslizarse hacia los encantos, preferencias y gustos de la élite local por las divas y melodramas de origen europeo y norteamericano y

sus cinematografías. *Kuko*, de esta forma, muestra su capacidad de entender mejor los múltiples significados que tiene la relación de la sociedad cartagenera con las distintas manifestaciones y ofertas mediáticas de la modernidad. Veamos:

“Mi querido Ranger: (...) Es apenas natural que un hombre como tú, orientado hacia la cultura europea, vea con horror que nuestras mujercitas sencillas se encanten con el divo de corridos y rancheras. El bien amado en cocinas, pasajes, modisterías y sastrerías seguirá siéndolo mientras le dure sobre sus labios ese bigote matador (...). Cómo no encantarse, nuestras mujercitas, todas ellas llenas de corazón y de ansias amorosas, con la bien timbrada voz de Negrete, con su apuesta figura, con sus espaldas anchas y su busto atlético? Por cuál razón debían permanecer indiferentes ante Él? Acaso no son ellas de carne y hueso como nosotros que suspiramos por una Mapy y tu sueñas con una caricia de la Garbo? Mi querido Ranger lo que te pasa es que no has visto una película de “envergadura” de Negrete (...) es necesario bajar del Olimpo donde siempre moran ustedes los de las altas letras. Mi querido Ranger los humildes son generalmente realistas y el amor tiene desde miles de años sus peldaños. Sancho no iba por las ramas sino que se tiraba al mazo, mientras el espiritualista de Alonso Quijano soñaba con Dulcinea” (**El Diario de la Costa**, 19 de agosto de 1944: pág. 3).

Hay, pues, una disputa simbólica entre dos posturas sobre lo que significan los nuevos tiempos que corren donde el cine, la radio, la discografía propusieron otras formas de relaciones sociales. En dicha disputa simbólica, hay una fuerte sugerencia sexual y su represión, lo que Carlos Monsiváis (1994) destaca en cómo lo íntimo se ve trastocado por lo público. Esta aparición pública de los usos amorosos y de los cambios en diversos aspectos sociales de la sexualidad, se constituye también, en evidencia de los cambios en las relaciones sociales en el marco de las negociaciones culturales entre tradición y modernidad dada en las masas barriales que asistían al cine. El siguiente testimonio da cuenta de ciertas

prácticas de la sexualidad que se dieron en el Cine Padilla, ubicado en la Calle Larga del Barrio Getsemaní:

“Yo me acuerdo del Big Bum Bang Sexy. Esa era una presentación de desnudistas. Se encueraban por completo en el cine Padilla. Era un espectáculo que ya uno sabía cuando lo iban a dar, porque no lo hacían los fines de semana. Nunca, porque eso era para el público familiar. El show de mujeres se presentaba cualquier día de la semana un martes o un miércoles. Eran muchachas que venían del interior, eran cachacas. Estaban acompañadas por una orquesta o les ponían un disco y había gente que les tiraba confites, ellas se los pasaban por sus partes y se los regresaban al público. Eso fue por allá a finales de los cincuenta, principios de los sesenta” (Entrevista con Alejandro Geliz, enero de 2012).

A continuación daremos cuenta de lo que significan los imaginarios sociales en el proceso de apropiación social de la modernidad. Para ello nos referiremos, principalmente, al libro: *Lo imaginario, entre las ciencias sociales* del historiador Juan Camilo Escobar (2000). Aquí destacaremos el asunto problemático que supone definir la noción de imaginario, ya que, se trata de una noción omnipresente pero no hay acuerdo interdisciplinario para definirla. En ese sentido se señalan cinco grandes vertientes que han definido lo imaginario.

Uno. Lo imaginario como creación de los artistas y escritores.

Dos. Lo imaginario o la imaginación.

Tres. Lo imaginario como los arquetipos inconscientes.

Cuatro. Lo imaginario y el funcionamiento de las sociedades.

Cinco. Lo imaginario en tanto que imaginarios sociales e históricos (Escobar, 2000: 47).

Destacaremos las vertientes cuatro y cinco. Así tenemos que, desde la sociología, el debate se da entre las representaciones colectivas y los imaginarios sociales: es a través de esta noción de representación como los sociólogos acogen la de imaginario. De manera tal que, lo imaginario cumple una función fundadora

en las sociedades. Es así como los fundamentos sociales ya no son las condiciones materiales de vida, sino la representación que los diferentes grupos sociales que la componen se hacen de ellas. Esta es la idea que desarrolló Cornelius Castoriadis. En ese sentido las condiciones de dominación de una clase social dependen fundamentalmente de lo imaginario. Este es un cimiento que funciona como un agente constructor o destructor de la vida social. De otra parte, la distancia con lo real, Castoriadis la aclara luego cuando dice que “el imaginario social es más real que lo ‘real’”, sobrepasando el sentido corriente de las dos nociones. En ese sentido los imaginarios pueden definirse como los conjuntos de ideas-imágenes que sirven de relevo y de apoyo a las otras formas ideológicas de las sociedades, ya que, cumplen una función instauradora (2000: 65, 66, 67). Desde el punto de vista de los historiadores, Escobar nos esboza una trayectoria teórica que va desde las mentalidades a la historia de los imaginarios.

“Las mentalidades -dice- están más del lado de la sensibilidad, los imaginarios están más del lado del pensamiento (...) Las imágenes mentales que componen un imaginario pueden cambiar más fácilmente que las actitudes mentales que componen una mentalidad. Aquí, imagen (...) puede racionalizarse más fácilmente y pasar así al mundo de las ideas (...) Por el contrario, una actitud mental se arraiga fuertemente en las sensibilidades y resiste más el cambio -y continúa- en 1978, Evelyne Patlagean, escribe: ...’el terreno de lo imaginario está constituido por el conjunto de representaciones que desbordan el límite planteado por las constataciones de la experiencia y los encadenamientos deductivos que estos autorizan. Es decir, que cada cultura, por lo tanto cada sociedad, hasta cada nivel de una sociedad compleja tiene su imaginario (...)’ Esta definición clásica (...) resume los elementos principales de la noción de imaginario entre los historiadores: conjunto de representaciones colectivas más o menos concientes y relativas a cada sociedad” (70 - 76).

Aprovechando lo aquí expuesto por el autor, tanto lo referido a las representaciones sociales como a los imaginarios, una pregunta recurrente es por los mitos instaurados en la sociedad cartagenera con respecto a sus clases populares, donde están ubicados las mayorías étnicas de origen afrodescendiente y que se constituyeron en parte sustancial del público que asistió a los contenidos melodramáticos de los medios. De acuerdo a lo anterior daremos cuenta de tres mitos los cuales aparecen postulados por primera vez en la obra de José Manuel Restrepo en 1827 titulada Historia de la Revolución de la República de Colombia y que han perdurado hasta la historiografía de hoy y con fuertes repercusiones sociales en virtud de su popularización a través de los medios de comunicación y, aún se encuentran consignados en los textos escolares vigentes o en el discurso de los guías turísticos de la ciudad; así como también, en los discursos cívicos y en la monumentaria urbana. Tres mitos que, de acuerdo con el historiador Alfonso Múnera, han sido aceptados como verdades indiscutibles.

El primero de ellos, predica que la Nueva Granada era, al momento de la independencia, una unidad política cuya autoridad central gobernaba el virreinato desde Santa Fe. El segundo consiste en la idea de que la élite criolla dirigente de la Nueva Granada se levantó el 20 de Julio de 1810 en contra del gobierno de España impulsada por los ideales de crear una nación independiente. Desgraciadamente “el genio del mal” introdujo la división entre los criollos federalistas y centralistas, lo cual llevó al fracaso la primera independencia, y la fortaleza militar y puerto comercial de Cartagena fue la mayor culpable de dicho fracaso al iniciar la división. El tercero sostiene que la independencia de la Nueva Granada fue obra exclusiva de los criollos. Los indios, los negros y las “castas” se aliaron con el imperio o jugaron un papel pasivo bajo el mando de la élite dirigente. Es decir, participaron en los ejércitos y murieron tan ignorantes como antes. Solo por excepción se registra la actuación destacada de un mulato o de un mestizo” (Múnera, 2005).

A los anteriores mitos, vale la pena comentar uno más. La autora Aline Helg señala que conviene destruir una leyenda:

“Tradicionalmente la educación se ha presentado en Colombia como uno de los principales puntos de divergencia entre liberales y conservadores. Válida para el siglo XIX, esta posición desaparece progresivamente a medida que los liberales se establecen en el poder. Además en el interior de cada uno de los partidos la cuestión educativa se encuentra lejos de ser vista con unanimidad. Ciertamente los conservadores conceden más importancia que los liberales a la orientación católica de la enseñanza. Pero desde los años de 1920 los conservadores con ayuda de algunos liberales moderados comienzan a socavar la independencia de las comunidades religiosas docentes. Durante el decenio siguiente con excepción de un pequeño grupo de jóvenes liberales bajo López ahogado rápidamente por el partido, ninguna persona pretendió con seriedad suprimir la religión en la escuela pública”(Helg, 1987).

Puede pensarse que este repertorio de mitos, de leyendas generó una aparente división ideológica. División aparente, que en el fondo está en función de un propósito hegemónico común y constante en la historia de Colombia; un propósito cuyo terreno de batalla es la mente de la población colombiana con el fin de mantenerla en su histórico estado de ignorancia. Lo que subyace en el fenómeno de este propósito es el conflicto de exclusiones (mutuas, quizás) en la construcción de la nacionalidad colombiana. Aline Helg lo establece en el prólogo de su libro “La educación en Colombia”:

“En realidad, si el Estado tiene tanta dificultad para imponerse, es también porque el problema de la nación y sobre todo de la nacionalidad colombiana, no se halla resuelto. Ciertamente, a diferencia de otros estados latinoamericanos en los cuales una importante población aborigen supervive sin mestizaje, Colombia no tiene prácticamente ningún problema lingüístico; la casi totalidad de sus habitantes hablan español. Pero el proceso de independencia por el que pasó perpetuó la

dominación de los criollos sobre el resto de la población. Hasta mediados del siglo XX los debates sobre la raza colombiana y la violencia muestran que los componentes étnicos no blancos y aún la inmensa mayoría constituida por los mestizos, son percibidos por las élites intelectuales y dirigentes como inferiores, incultos y peligrosos. En cuanto a los indios, siguen siendo salvajes que habrá que civilizar antes de pensar en integrarlos. Culturalmente, la Independencia no significa una rehabilitación del pasado precolonial sino un desplazamiento de las influencias extranjeras de España hacia Inglaterra, Francia y los Estados Unidos. Las élites no buscan pues construir una identidad nacional fundada en la afirmación de una cultura y de un modo de vida propios a los colombianos que la escuela contribuiría a difundir. Al contrario, no estimulan el nacionalismo sino negativamente la de desarrollar un complejo de inferioridad hacia los modelos extranjeros” (Helg, 1987).

Retomando el debate sobre lo que significan los imaginarios sociales tenemos que, de acuerdo con Bronislaw Baczko, “son inventados y elaborados con materiales sacados del fondo simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social” (Baczko, 1984 citado por Escobar, 2000: 67) De ahí que los imaginarios se articulen con gran facilidad con las lógicas del melodrama y se instalen de manera perdurable en las memorias colectivas. El imaginario social es lo que hace que el melodrama funcione como un pegante social, ya que su código implica a la gente en cuanto su vida cotidiana y su visión de mundo. En ese sentido Claude Lefort señala que el discurso, que impregna siempre las representaciones sociales y los imaginarios, es constituyente, “dirige la posibilidad de una articulación de lo social”: esta perspectiva le ha permitido a la comprensión de lo imaginario, referencias concretas a los contextos y las épocas en que tienen lugar (Escobar, 68). De otro lado Escobar elabora un concepto de imaginario que dice:

“Lo imaginario, o más precisamente, un imaginario, es un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que se sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido” (2000: 113).

Escobar, seguidamente, profundiza en ciertos elementos.

Unos imaginarios sociales significan algo más preciso, que pueden ser fechados y objeto de conocimiento en el curso de los tiempos históricos (...) debemos insertar a los individuos (...) descifrables por sus producciones, en el contexto general de su tiempo. Por esto el imaginario de un hombre concreto será una historia posible, pero será una buena historia a condición de que sea puesta en relación con los otros hombres de su sociedad. Un imaginario es también un conjunto de varios elementos que se ponen en relación. Relaciones recíprocas y pueden formar, en un momento dado, un sistema. Este conjunto también es real, como las cosas materiales y puede intervenir sobre los comportamientos y las sensibilidades (113, 114).

Hasta aquí, podemos referirnos al melodrama como una fuente importante para la formación de imaginarios sociales, en virtud que es un sistema narrativo que tiene elementos en relación, elementos como los narrativos mismos y los formales, tal y como aparecen en el cine (Bordwell, 1995). Finalmente, Escobar (2000: 119, 120) procede a precisar el sentido de algunos términos que están muy cercanos en cuanto al debate de los imaginarios se refiere.

“Lo imaginario como conjunto de imágenes visuales o iconográficas, debe llamarse imaginería”.

Lo que aquí se entiende como el Olimpo de estrellas del cine mexicano en su época de oro, así como también, el conjunto de deidades del catolicismo con santorales y vírgenes, las cuales forman parte del universo simbólico que aparece en los discursos filmicos en cuestión.

“Lo imaginario como discurso pragmático ligado a una institución -por ejemplo a un partido político o a un grupo religioso- debe ser llamado ideología”.

Que para nosotros se manifiesta en el sistema de valores, creencias y mitos del catolicismo el cual permea los discursos tanto de la escuela, como el del cine mexicano en el marco de la vida cotidiana en una sociedad que se urbaniza rápidamente. Vista la ideología como discurso pragmático, supone el imaginario de las formas del melodrama, pues, ello constituye una clave de lectura fuertemente instalada en las mentalidades del heterogéneo público de los medios de comunicación de la época, el cual, tenía un fuerte interés por verse y reflejarse en las historias de las radionovelas o de las películas. En otros términos el código del melodrama es paradigmático en cuanto las formas de negociación de sentido que acaecen entre el público.

“Lo imaginario como una manera de reaccionar en el mundo y en la sociedad dada, debe ser designado por el término mentalidad, noción que forma la encrucijada, la unión, el punto de encuentro de las maneras de pensar, de sentir y de actuar”.

Aquí tenemos que el melodrama, no solo puede entenderse como clave de lectura de los discursos de los medios, sino también como modo ser de las masas que iban al cine y escuchaban radionovelas y compraban discos de boleros, rancheras y demás géneros musicales populares y que se ofrecieron en aquella incipiente industria cultural colombiana: cumbias, vallenatos, merecumbés, porros, entre otros. Lo anterior supuso ciertos modos de ser melodramáticos y constituyó una mentalidad manifestada en los lugares de sentido que emergen en el tiempo y el espacio urbano a través de los chistes, la conversación, los rumores, los chismes etc. Se trata del uso social de los medios.

“Lo imaginario es tanto que conjunto de objetos y prácticas metafóricas y alegóricas debe llamarse simbólica”.

Aquí es necesario seguir la pista a las formaciones sociales y culturales que emergen en un momento dado en el marco de la ciudad y sus dinámicas urbanas. Se pueden identificar, por ejemplo, los estilos de vida que se ofertaban como elementos de identidad desde el cine mexicano y que se practicaron en la vida cotidiana de las gentes, lo que generó una disputa simbólica entre los distintos sectores sociales y cuyos referentes, patrones y modelos venían del cine y la industria cultural. Disputa simbólica que se manifestaba claramente en los estilos que connotaban estatus, en las modas, en las poses, en los modos de bailar, en los modos de peinarse y caminar, en los modos de actuar la identidad -juvenil, en especial- en los nuevos usos amorosos, en el glamour de los perfumes y de los cigarrillos, en la aparición de la vida nocturna etc.

“Lo imaginario en tanto que recuerda cosas pasadas, cuentos y narraciones, normalmente orales debe llamarse memoria colectiva”.

Al respecto, creemos que, dicha memoria debe indagarse y por lo tanto supone un método en cuanto la *fabulación* con miras a lograr un ejercicio de narratividad de la memoria y la identidad colectivas que caracterizó la época.

Después de estas distinciones, lo imaginario es lo que hemos llamado un conjunto de imágenes mentales que se insinúan y que cuando creen encarnar se llaman identidades, cuando se racionalizan se llaman ideologías, cuando se dibujan o se esculpen son imagerías, cuando se “metaforizan” se vuelven símbolos y cuando se reencuentran se convierten en memoria colectiva (Escobar: 120).

Hasta aquí suponemos y postulamos el melodrama del cine mexicano en su época de oro como difusor de la modernidad en Cartagena y que contribuyó a la formación de imaginarios sociales alrededor de lo que acontecía en el período estudiado. Ahí el cine formó parte del círculo de dispositivos transmisores de la modernidad, junto con elementos tan dispares como los nuevos cánones del gusto, estilos de sociabilidad y visiones de la naturaleza

humana, el desarrollo de los espacios culturales urbanos -como cafés, tabernas, sociedades eruditas, salones, clubes de debate, asambleas, teatros, galerías y salas de concierto-, el establecimiento de hospitales, prisiones, escuelas y fábricas, la difusión del periódico y la aceleración de las comunicaciones, el comportamiento de los consumidores y el marketing de nuevos productos y servicios culturales (...) son esos dispositivos los que producen el efecto de reorganizar el entramado de la vida con inevitables consecuencias sobre las perspectivas sociales y las agendas de realización personal. (Brunner, 2002: 175).

Aquí entendemos que la modernidad en Latinoamérica y el Caribe fue imaginada y proyectada por las élites socioeconómicas de cada país y que, en su aplicación, ocurrió un proceso de negociación de sentido, donde las gentes de cada territorio, ciudad o región adoptaron y adaptaron ciertas formas o estilos o prácticas, lo que devino en un gran proceso colectivo de autocomprensión. Emergió, pues, hacer y decir las cosas “de una cierta manera” como lo señala Antonio Benítez Rojo. En la práctica se quiso poner el ropaje de la modernidad al pueblo, un ropaje que no le quedaba, de manera que entre negociaciones, aceptaciones y rechazos, emergió un simulacro de la modernidad. Es allí donde el melodrama y su circulación a través de los medios de comunicación resultan claves, para estudiar qué aprendió la gente en su consumo, lo que se manifestó en los mencionados imaginarios sociales.

En virtud de lo anterior, pensar la recepción de la modernidad por parte de los sectores subalternos supone interrogarlos de esta forma: ¿Cómo se transmiten y difunden, desde un centro avanzado, las instituciones y la experiencia vital de la modernidad y cómo se reciben, adaptan y experimentan en las regiones intermedias y marginales? (Brunner: 177).

“Esta cuestión se ha vuelto crucial desde el momento en que la globalización está sirviendo de acelerador de la modernización alrededor del mundo. ¿En qué consiste, entonces, dicha versión latinoamericana estándar? Básicamente es una interpretación de la modernidad vista desde los dispositivos -la ciudad, el mercado, la escuela, la esfera privada, el consumo, los medios de

comunicación de masas, por tanto, desde las mediaciones (Martín-Barbero, 1999; 1987) como una experiencia de heterogeneidad cultural (Brunner, 1994; 1992) que se constituye por la vía de múltiples hibridaciones de significados (García Canclini, 1993; 1989). La particular recepción latinoamericana de la modernidad da lugar a ciertas experiencias típicas de relación con la modernidad central. En un extremo, esta se impone por ausencia, obligando a la periferia a asumirla como un simulacro: la historia se vuelve un baile de máscaras (Paz, 1992)”. (Brunner: 177).

Nuestra apuesta apunta a que en Cartagena, el proyecto de modernidad se quiso imponer de parte de las élites, en primera instancia, tomando decisiones sobre el espacio urbano y respondiendo al interrogante de quién vivía donde; o, en otros términos, se le dio continuidad a una estructura social y urbana que venía de la Colonia. Con el advenimiento de los medios de comunicación y con la generalización de la escuela, encontramos dispositivos que pretenden imponer el proyecto moderno de las élites no solo locales, sino, principalmente andinas. La circulación de mensajes que portaban el aire de los nuevos tiempos, entre una masa de gente mestiza, negra e indígena ubicada en una ciudad en plena transición, dio lugar a procesos de negociación de sentido que -en apariencia- son caóticos, pero, la propuesta es reconocer dicha negociación como fenómeno dinámico permanente y que se estabiliza como lo que Benítez Rojo llama como *“de una cierta manera”* es decir un estilo, un swing, una sensibilidad colectiva, compartida y comprendida. En otros términos en la negociación social de sentido entran en juego la redundancia (lo que se sabe, en este caso, podría ser la tradición) y la entropía (lo que está por saberse, en este caso, las expectativas que cada quien tiene sobre lo que ofrece la ciudad en transición). De manera, pues, que en Cartagena el ropaje de la modernidad no encaja en los sectores subalternos, pero, tampoco se rechaza del todo. Hay una adopción y una adaptación y, en ese proceso, la emergencia de imaginarios sociales a partir de lo que se vio en cine, o se escuchó en la radio resulta clave para entender las formaciones sociales en la época estudiada.

CAPÍTULO 6

El uso social del cine

6.1 Consideraciones previas

El uso social del cine está referido a ciertas prácticas en el marco de la vida cotidiana que el público llevaba a cabo frente al contenido de las películas. Se trata de un proceso comunicativo donde la cultura viene siendo el mediador principal entre el mundo cinematográfico y el mundo de la audiencia. La cultura contribuye a generar una “gramática” o código popular que aquí hemos postulado en el melodrama y que con sus dinámicas y referentes, incide en la reconfiguración de la subjetividad popular.

De manera que la sensibilidad colectiva que venimos mencionando, deviene de las señaladas prácticas sociales que no solo están dadas en el uso, sino también, en la apropiación social de los contenidos fílmicos, la cual, se entiende como un proceso de autocomprensión individual y colectiva frente a los acontecimientos del mundo en relación con sus estructuras política, social y económica. Dicho lo anterior, uso y apropiación, son prácticas sociales del cine que ponen en acto ciertas competencias culturales y comunicativas que se manifiestan, por ejemplo, en el rechazo o la adhesión hacia ciertas ofertas de contenido que se vieron en el cine, se leyeron en los textos periodísticos o se escucharon por la radio y a través de la discografía durante el período estudiado. Así mismo, dichas prácticas sociales, ponen en evidencia las relaciones de poder entre lo subalterno y lo hegemónico, entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, lo que sugiere tener en cuenta la negociación cultural entre ambas instancias, la cual, ocurre de acuerdo a concesiones, reelaboraciones, complicidades, resistencias, réplicas, reciclajes culturales entre otras actividades de la audiencia y sin desconocer la incidencia que tuvo la intencionalidad hegemónica de las élites, a través de los mensajes producidos por la industria cultural.

Todo lo anterior sugiere la aparición de una *comunidad hermenéutica* en Cartagena que respondió a nuevos modos de percibir y narrar la identidad, una más flexible y capaz de congregar a toda la sociedad en un universo cultural más diverso, no obstante el racismo, la discriminación, las censuras y las diferencias de clase y cuya expresión más importante fue el melodrama consumido a través del cine, las radionovelas, las canciones y las presentaciones en vivo (Torrice, 2004; Martín-Barbero, 2002, 1987; De Certeau, 1984).

Para pensar los usos hay que referirse a los *ámbitos de recepción* del cine en Cartagena, de manera, pues, que uno de los mediadores clave en dichos ámbitos es la clase social. Así, por ejemplo, no era lo mismo ver una película mexicana con “Cantinflas” en el cine Caribe de Torices, donde los muchachos, recurrentemente, se acostaban sin camisa en el piso de cemento; y otro sentido social muy distinto era ir al Teatro Cartagena, un domingo en vespertina, cuando asistía parte de la élite cartagenera a ver una película norteamericana o francesa, después de la misa de las cinco en la Catedral.

Los hábitos de clase atraviesan los usos (Martín-Barbero, 1987; 240) y también, estos son atravesados por otros mediadores como el significado social del tiempo, de tal manera que, cuando el Teatro Cartagena fue dotado en 1941 con aire acondicionado, permitió a la clase alta incorporar a su rutina de consumo fílmico las funciones de día o matiné, lo que no ocurría en la gran mayoría de los cines barriales los cuales no tenían techo, eran al aire libre y donde la programación comenzaba a las seis de la tarde; además, los significados del tiempo tienen que ver con lo que la audiencia estaba buscando en la oferta cinematográfica; ello demandaba tiempo sobre una serie de actividades previas a ver cine, la primera de las cuales era averiguar por las películas a presentarse, ya sea por la prensa o por las carteleras exhibidas en los cines; de ahí en adelante, la rutina continuaba pidiendo permiso en la casa, buscando compañía para ir a la función, convenir citas, conseguir la plata de la entrada, seleccionar el vestido y la presentación personal para entrar a la sala; estando en la fila para adquirir las boletas, dependiendo de la situación, había que negociar con los revendedores de boletas; también se establecía conversación con los vecinos del barrio o de la calle y se compraban las viandas, los fritos, los dulces y las bebidas que se consumirían en la sala, aunque, hay que tener en cuenta que al interior de los cines populares habitualmente se ofrecía un repertorio gastronómico.

Todo lo anterior constituyó una *competencia cultural* que no solo era mediada por la clase social, por la vía de la educación formal en sus distintas modalidades, sino también por los distintos mestizajes urbanos con base en aquellos. Esta competencia cultural vive de la memoria -narrativa, gestual, auditiva- y también de los imaginarios populares (Martín-Barbero, 1987; 241), lo que termina dando

sustancia a “lo aprendido” en el cine. Las competencias culturales daban cuenta de una sensibilidad colectiva que ya no era una sola, sino varias: “La sociedad no poseía ya un estilo de vida sino muchos modos de vida sin estilo” (Romero, 1976; 379). En ese sentido, el melodrama -visto como género fílmico- se constituyó en el eje central que facilitó la aparición de la competencia cultural que se formó en Cartagena según las audiencias que veían el cine mexicano en su época de oro:

“Entre la lógica del sistema productivo y las lógicas de los usos median *los géneros*. Son sus reglas las que básicamente configuran los formatos y es en ellos donde ancla el reconocimiento social de los grupos (...) En el sentido en que estamos trabajando un género no es algo que le pase al texto, sino algo que pasa por el texto, pues es menos cuestión de estructura y combinatorias que de competencia (...) Un género es ante todo una estrategia de comunicabilidad, y es como marcas de esa comunicabilidad que un género se hace presente y analizable en el texto” (Martín-Barbero, 1987; 241)

Atendiendo la sugerencia de Martín-Barbero, tenemos que el género del melodrama es un uso social del cine que funciona como interpelación que vincula contenidos y público; una interpelación que facilita el reconocimiento social a través de las formas, las sensibilidades, los estereotipos, las estructuras narrativas, los personajes y sus roles, la actualización de los mitos, entre otros aspectos, que constituyen los mestizajes: “porque como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos -machistas, fatalistas, supersticiosos- y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia” (1987, 243).

En su trama el melodrama mezcla, combina y revuelve un juego de reconocimientos y desconocimientos que es lo que le da fuerza y progresión a los conflictos dramáticos y que se constituyen en el gran espejo de la vida que los públicos vivieron en cada función. Ahí tenemos a la madre blanca que no reconoce a su hija negra en *Angelitos negros* (1946); o, el padre que no reconoce al hijo en *El derecho de nacer* (1951); o, el padre que reniega de su hija prostituta

en *El bruto* (1952); o, la pareja de padres desempleados que pierden a su primogénito por falta de un médico en *Un rincón cerca del cielo* (1952); o el reencuentro de un hijo borracho y vagabundo con su padre errante en *La vida no vale nada* (1955); o, la infinita capacidad de sacrificio de una mujer que se vuelve prostituta para salvar a su hermana menor pura y casta en *Salón México* (1948); o, la exhibición de la ética de la tenacidad de Pepe “El Toro” en *Nosotros los pobres* (1948). Se trata de una producción fílmica de algo más de tres mil películas entre 1936 y 1957 (García Riera, 1969; Ayala Blanco, 1967) y buena parte de ellas circularon en Colombia, en especial, las más taquilleras protagonizadas por las grandes divas o los seductores galanes que se convirtieron en patrones de comportamiento y referencia sociocultural en la sensibilidad cotidiana de las masas: “lo que da sentido a esos relatos no se halla solo en la ideología, sino en la cultura, en la dinámica profunda de la memoria y del imaginario” (1987; 245, 246).

A continuación se ofrecen distintos aspectos de los usos sociales del cine, teniendo como eje estructurante el melodrama, cuyas claves de narración, no solo se encuentran en las reglas de los libretos, sino también en los ámbitos de recepción y en el plano y en el devenir de la vida diaria. Estos aspectos son: las culturas populares y el melodrama en Cartagena y todo lo que tiene que ver con la programación de las películas en aquel entonces, así como también, las películas más vistas y las presentaciones en vivo que se hacían en los cines; también tenemos otros aspectos como los practicados desde la censura, la Iglesia y la normatividad; los comentarios de cine en prensa; la producción de películas en Cartagena, la puesta en marcha de los cineclubes y la aparición del Festival Internacional de Cine; y, por último, el espacio urbano del cine.

6.2 Las culturas populares y el melodrama

Las contradicciones que movilizan, en su origen moderno, la idea de cultura popular se hallan sintetizadas en la tensión contenida entre la noción ilustrada de pueblo como sujeto generador de la nueva soberanía política y la de lo popular en la cultura, que significa para los ilustrados todo lo que la razón viene a barrer: superstición, ignorancia y turbulencia, esto es, la identificación de lo popular con lo inculto. Lo popular se configura, así, como

la identidad refleja de lo constituido “por lo que le hace falta”. Pero, va a ser el movimiento romántico -en contraposición a los ilustrados- los que otorgarán por primera vez el estatuto de cultura a lo que viene del pueblo (Martín - Barbero, 2002: 49). Hasta aquí tenemos una claridad necesaria que sirve para comenzar a ubicar un aspecto importante de lo que aquí se denomina como “pueblo”, como lo es su rol de espectadores o público de lo ofrecido en los medios de comunicación, en una sociedad que experimentaba un juego de relaciones con la modernidad.

Interrogar al pueblo como público, o como sujetos que aprenden por su contacto con una realidad cultural cotidiana, supone que retomemos a Carlo Guinzburg cuando nos señala que más importante que el texto es la clave de lectura: un tamiz que pone de relieve ciertos pasajes y oculta otros. Al respecto Jesús Martín-Barbero considera: “La pista que abre la investigación de Guinzburg es clave: la originalidad del pensamiento popular emerge del conflicto, mezcla de choque y diálogo, entre lo oral y lo escrito, de la confrontación cultural que lo que lee produce en su tradición oral; y a la vez de la circularidad cultural que convierte su lectura en portadora de las palabras que le permitieron expresar lo que bullía en sus adentros” (2002: 51). Aquí la sugerencia apunta a que lo que aprendió el público cartagenero que veía cine mexicano en su época de oro, no ocurrió de manera directa y armónica, sino que, en primera instancia partió de elementos previos instalados en la cognición social de dicho público. Es por eso que aquí se va a hablar de culturas populares, en plural, pues desde los saberes del Caribe colombiano se va a ver cine mexicano, el cual, está instalado en una circularidad donde la cultura popular mexicana (urbana y rural) está muy presente en una dinámica de mediaciones, es decir, en un juego de estrategias de producción de sentidos, que se regodean en el código popular en que vienen los melodramas filmicos. De manera que, se trata de conocer la clave de lectura con que el público vio dichas películas e indagar por la incidencia social y cultural, lo que implicó cambios y continuidades en ciertas prácticas. Jorge Valdelamar, de 81 años de edad, y Juan Gutiérrez Magallanes, de 79 años, comentan ciertos acontecimientos de la vida en su adolescencia alrededor del barrio, la escuela y su asistencia al cine. Su testimonio ofrece pistas que dan cuenta de la circularidad de mensajes que da lugar a la producción social de sentido, en el

marco de la vida cotidiana, donde el consumo de cine mexicano resulta una experiencia y una práctica social relevante, en virtud de la clave de lectura con que se vio.

“Yo creo que todo el mundo espera el fin de semana para ir al cine, a matiné. Al ‘Padilla’ a ver películas mexicanas. Yo me acuerdo que para ir con una novia tenías que invitar a la hermanita y a veces eran dos” Recuerda Juan Gutiérrez. “Yo me acuerdo de Juan Orol, de *Tin Tan* y su carnal Marcelo; de Luis Sandrini del cine argentino. En el colegio los estudiantes imitaban el grito de Tarzán, las acrobacias y cantaban, cantaban mucho las canciones de las películas. Para mí el núcleo del cine en Cartagena eran el Rialto y el Padilla y dependía del rendimiento escolar que te dejaran ir o no. Por ahí vivían muchas familias de raigambre así que ahí se sabía quien era quien, nos vigilaban. Yo me acuerdo que había gente que se hacía la leva en matiné y se vestían a la moda. En el pelo se echaban brillantina con manteca negrita: se hacían unos peinados que se llamaban el borrego, el bucle, la cabronesca ¿te acuerdas?” Dice Valdelamar. “Sí, sí” corrobora Gutiérrez. “Yo me acuerdo de ‘Quinto Patio’ un bolero que cantaba Emiliano Tuero y Fernando Fernández eran mexicanos” Comenta Gutiérrez.

Ambos testimonios hacen referencia al mundo mexicano de arrabal que se manifestaba en el cine de la época, donde temas de cierta recurrencia, estaban referidos a los amores imposibles y a la diferencia de clases sociales como obstáculo a la expresión de los sentimientos. Ambos hicieron referencias a Toña ‘La Negra’, a Agustín Lara, a Tony Aguilar y su canción “Soy un tren sin pasajeros”.

“Cuando murió Jorge Negrete había mucha gente compungida en Chambacú, yo tenía como ocho años. Me acuerdo que las mujeres todas se querían parecer a María Félix. Nunca voy a olvidar a ‘*Dios se lo pague*’ con Arturo de Córdoba” Dice Gutiérrez “Y el médico de las locas ¿te acuerdas?” Comenta Valdelamar y continúa: “Cuando eran las seis y media de la tarde, en mi casa apenas estaban

rayando el coco y a esa hora daban por la radio ‘El derecho de nacer’” Remata Gutiérrez “Ah sí, yo me acuerdo que en Chambacú le hacían novena a Albertico Limonta...” Lo interrumpe Valdelamar e imposta la voz, como de locución “Una historia de amor y dolor que conmovió a América” Dijo. Ambos ríen. (Entrevista, junio 2007).

Otro gran hito teórico lo constituyen los trabajos de Walter Benjamin, cuando da la vuelta a la historia para pensarla desde las modificaciones de la percepción, desde los cambios en el sensorium, que “lo signan con un sentido para lo igual en el mundo que, incluso por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible” (1973:25; citado por Martín-Barbero, 2002: 52). Ahí están las claves para comprender la nueva cultura que emerge entre pueblo y masa. El pueblo es para Benjamin el lugar de los márgenes por antonomasia.

Con Benjamin, pues, encontramos un punto importante en el debate teórico sobre lo que significa ser público de cine en especial. Nos sirven estos referentes para pensar las nuevas formas de aprendizaje que el cine propició en la sociedad, en el marco de la aparición de un *sensorium* colectivo, y que fue despreciado por su aparente baja estatura intelectual. ¿Qué significa la disipación de la percepción en ámbitos urbano - modernos sino el advenimiento de un nuevo *sensorium* -como lo llama Benjamin- donde las gentes aprendían juntas, maduraban juntas frente a una pantalla de cine, frente al recorrido de una avenida en bus? Bien lo señala Martín-Barbero cuando dice: “Lo popular en Benjamin está en el cruce de la cultura de la taberna con la experiencia de la multitud: esa nueva facultad de sentir que ‘le sacaba encanto a lo deteriorado y a lo podrido’ pero cuya ebriedad no despojaba a la masa de su terrible realidad social” (52)

Lo importante para esta investigación que pretende conocer los imaginarios populares y el complejo proceso de apropiación social de la modernidad cultural, a partir de lo que se vio en el cine mexicano, es seguir la pista de los elementos masivos y populares que se mezclaban en el escenario urbano de la Cartagena de mediados de siglo XX. En ese sentido, Martín-Barbero, citando a Carlos Monsiváis da importancia a la perspectiva histórica para

dar cuenta del papel clave jugado por el cine en la gestación de una cultura nacional en México entre las décadas de 1930 y 1950.



María Félix en el Hotel Caribe en Cartagena, 1955, cortesía Juan Dáger Nieto.

“Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de la forma, el cine se conecta con el hambre de las masas de hacerse visibles socialmente. El cine va a inscribirse en ese movimiento poniendo imagen y voz a la identidad nacional. Ya que las gentes del pueblo descubren en el cine ‘una puerta de acceso no al arte o al entretenimiento sino a los moldes vitales’, a la posible variedad o uniformidad de los comportamientos. La gente va al cine a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos les entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores y tonos.” (55).

Resulta recurrente, entonces, la aparición de pistas y elementos prácticos que pretenden evidenciar qué significó el cine mexicano para un público caribeño, en cuanto la apropiación y la producción social de sentidos. El 26 de agosto de 1955 la actriz mexicana María Félix se presentó en el cine Padilla del barrio Getsemaní, junto

al actor, también mexicano, Andrés Soler y la colombiana Alicia Caro. El conjunto de artistas, músicos y actores presentaron un “pícaro sketch titulado: *Prohibido para menores*”, según como aparece en la publicidad del diario **El Universal** de aquella fecha. Esa misma noche, domingo, se presentó en el Teatro Heredia la obra “Monsieur Lamberthier o Celos” de la compañía teatral española de dramas y comedias de Carlos Lemos. Como era de esperarse, las dos funciones programadas para el cine Padilla tuvieron un lleno total, es decir, más de cinco mil personas en cada una. En contraste, en el Teatro Heredia solo asistieron 124 personas, número muy reducido, en especial, si tenemos en cuenta que el aforo del teatro es de 800 asientos. El día 31 de agosto de ese año, es decir, cuatro días después de la presentación de ambos espectáculos, apareció en el mencionado diario la columna *Secreto a voces*, firmada con el seudónimo de *Fulminante* donde expresa abierta queja sobre el contraste de asistencia pública acaecido aquella noche y el consabido desprecio por lo popular.

“Pero digo yo: es lógico, sensato explicable que de 150.000 habitantes que registran las estadísticas, tiene Cartagena, solamente se hayan abonado 124 personas?... La tarde que se presentó en el PADILLA María Félix, y el conjunto de artistas mejicanos, pagando \$ 2.00 por ver a la famosa estrella de cine en un diálogo grotesco e inmoral, con Andrés Soler, a nuestra compatriota Alicia Caro, con un Sketch cursi y anodino, y otros números de cinta y baile, más o menos aceptable, se colmó el teatro de la calle larga de una forma abrumadora. (...) Hemos visto desfilar en varios teatros locales a varios artistas mejicanos y ya no causan ni frío ni calor. Pero, en fin el público es caprichoso, raro, incomprensible y embelequero. ¡Qué le vamos hacer!” (**El Universal**, 31 de agosto de 1955, página 4).

La relación entre cultura popular y el cine, va más allá de la mediación social de las clases; se trata de una relación que supone un regodeo estratégico alrededor del código popular, en el cual, interactúan los intereses de las industrias culturales y el conocimiento subalterno de los sectores populares. En ese sentido,

el cine mexicano en su época de oro y el proceso de apropiación que se desató entre el público cartagenero, constituyó una suerte de reciclajes culturales, lo que supuso la participación muy activa de este último, sin importar sus orígenes sociales, sus condiciones de vida, sus privilegios o precariedades. El cine mexicano de entonces convocó, congregó e incidió en el gusto, en los modos de ser, en los estilos de vida y en el *sensorium* colectivo de la época. Había gentes de todas las procedencias y visiones entre los más de diez mil espectadores, en dos funciones, que fueron a ver a María Félix aquella tarde de domingo en El Padilla.



La Historia del teatro en México Diego Rivera, 1953

¿Qué busca el público en el melodrama? La gente busca acción, grandes pasiones y fuerte sabor emocional (Martín - Barbero, 1992). El teatro de los Insurgentes fue inaugurado en 1953, queda en la avenida de su mismo nombre de la Ciudad de México y su fachada está decorada por un mural realizado por el pintor mexicano Diego Rivera. Este mural, titulado *El teatro en México*, se divide en tres grandes partes.

Su parte izquierda está dedicada a diferentes aspectos de la cultura y folclor mexicanos, así como elementos de la independencia del siglo XIX como el cura Hidalgo, Morelos y Don Benito Juárez; entre escenificaciones del teatro clásico español y mexicano. En su parte derecha hay elementos de la revolución mexicana, donde destacan las figuras de Zapata y Villa y, también, la representación pictórica de un sacrificio humano azteca. En su centro, el fundamento del mural es un gran rostro ovalado, de grandes manos femeninas y, sobre él, aparece el cómico mexicano Mario Moreno “Cantinflas”. Allí, el famoso actor está pintado de cuerpo entero vestido según su personaje más emblemático: camiseta blanca, de manga larga y desteñida; un paliacate rojo amarrado al cuello; gabardina colgada al hombro, pantalón a media nalga y amarrado con una riata o cabulla; zapatos desgastados y sombrero de albañil. El personaje mira ligeramente a su derecha. El signo más importante es que Cantinflas tiene los brazos extendidos con las manos abiertas. A su derecha se encuentran personajes de la burguesía mexicana: una mujer riquísima de pie sobre una pirámide de lingotes de oro y junto a ella posan un jerarca eclesiástico y un jerarca militar. Así mismo se encuentra un grupo de personas que connotan gran poder y riqueza en virtud de su vestimenta moderna y occidental. A la izquierda de la figura de Cantinflas aparece un grupo de gentes pobres en actitud de pedir: niños, mujeres, ancianos, lisiados y menesterosos cuyas apariencias demacradas, magras y delgadas sugieren el hambre y el sufrimiento, lo que se refuerza por la apariencia que les confiere su vestuario.

En general, Rivera pintó a Mario Moreno “Cantinflas” como un mediador entre ambas clases sociales. El actor está en posición de recibir el aplauso y los honorarios de la clase pudiente, para dárselos a la clase más necesitada. Quizás esta sea la visión de Rivera sobre la relación que el teatro, el arte o la actuación debe tener frente a la sociedad; pero, a su vez la relación ambigua, paradójica y de circularidad entre las distintas clases sociales se constituye en uno de los materiales más importantes para la formación del melodrama. Se llama melodrama, especialmente en Francia e Inglaterra desde finales del siglo XVIII:

“... a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro, tiene que ver con los modos de

los espectáculos de feria y con los temas de literatura oral, con los cuentos de miedo y de misterio. De otra parte el melodrama de 1800 está ligado por más de un aspecto a la Revolución Francesa: a la transformación de la canalla, del populacho en pueblo, y a la escenografía de esa transformación. Es la doble entrada del pueblo en ‘escena’. Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la revolución han exaltado la imaginación y exacerbado la sensibilidad de unas masas populares que pueden al fin darse el gusto de poner en escena sus emociones. Y para que estas puedan desplegarse el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y ajusticiamientos, de desgracias inmensas sufridas por inocentes víctimas y de traidores que al final pagarán caro sus traiciones ‘¿No es acaso esa la moraleja de la revolución? Antes de ser un medio de propaganda el melodrama será espejo de una conciencia colectiva’” (Martín-Barbero, 1992: 39, 40).

El melodrama es el lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa, esto es, donde lo popular comienza a ser objeto de operación de borrado de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa (1992: 41). La pluralidad de lo popular es “empaquetada” en el melodrama, lo que favorece su masificación. Un “empaque” melodramático donde lo popular es acompañado de la entrada de temas y formas procedentes de la otra estética, como el conflicto de caracteres, la búsqueda individual del éxito, y la transformación de lo heroico y maravilloso en pseudorealismo, (41, 42).

Un aspecto importante del “empaque” melodramático está en la forma que adquiere en las radionovelas, pues, el universo sonoro allí plasmado configuran un paradigma. Lo mismo pasa con el cine, pues, su relación con el melodrama no es solo temática sino que antecedentes al invento fílmico como los trucos, los efectos ópticos, las sombras chinescas, la magia etc., van a marcar mucho dicha relación. De manera, pues, que el efectismo de la puesta en escena se corresponderá con una forma de actuación. Se produce

así una estilización metonímica (ampliamente estudiada por el español Roman Gubern), donde, emerge un espectáculo cuya importancia está en lo que se ve, pero que, a su vez, nos remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular.

La estilización metonímica traduce, así, lo moral en términos de rasgos físicos de los personajes en contenidos de valores y contravalores éticos. Cuando el melodrama se masifica con el cine y la radio, una de sus características va a ser el efectismo del gesto. Considera Martín-Barbero, que esta característica, se debe quizás a la histórica prohibición de la palabra en las representaciones populares -con la correspondiente necesidad de un exceso de gesto- y a la expresividad de los sentimientos en una cultura que no ha podido ser “educada”, dentro del patrón burgués (45). Con lo anterior tenemos la oportunidad de señalar la importancia *del “mostrar”* en el melodrama, lo que implica al público en cuanto estilos y formas se refiere. Lo que, a su vez, se constituye en una modalidad de comunicación que encaja con mucha facilidad en los códigos culturales de la gente dados en su vida cotidiana.

De otra parte está la estructura dramática en el melodrama, la cual contiene elementos como son: sentimientos básicos, sensaciones o situaciones, personajes y géneros. Los sentimientos básicos son: miedo, entusiasmo, lástima y risa. Ello se corresponde con situaciones o sensaciones que son: terribles, excitantes, tiernas y burlescas. Los personajes son: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo. Al juntarse estos cuatro personajes dan lugar a cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. Las estrategias narrativas para organizar los relatos en el melodrama tienen sus expresiones en la esquematización y en la polarización. Respecto al esquematismo, R. Hoggart, considera que tienen una función de permitir la relación de la experiencia (del público) con los arquetipos (sociales) (citado por Martín-Barbero: 46). Mientras que la polarización de personajes en buenos y malos es visto por ciertos analistas como un chantaje ideológico, lo que no se da siempre en un sentido “conservador”, pues, de alguna manera puede contener una cierta forma de decir las tensiones y los conflictos sociales (N. Frye, citado por Martín-Barbero: 47).

Una de las apariciones más importantes del melodrama en América Latina, se encuentra entre la escritura urbana y el relato oral, lo que devendrá en la radionovela. En Argentina, desde 1870, aparece la novela folletinesca por entregas, cuando Eduardo Gutiérrez escribe “Juan Moreira”, “El tigre de Quequén” y “Hormiga negra”: textos que mezclaban lo rural con lo urbano. Los personajes venían tanto de coplas gauchescas como de los archivos judiciales. “Lo que configura un universo dramático nuevo, un mundo de frontera que da cuenta a su modo de los cambios que introduce la modernización en la Argentina de finales de siglo” (J.B. Rivera citado por Martín-Barbero: 55). Otros antecedentes están en el circo en Argentina y la lectura colectiva de las fábricas de tabaco en Cuba. En el circo criollo argentino se recoge la memoria gaucha y se llevan a escenas las historias de Juan Moreira o de Martín Fierro. “Es justamente la mezcla de comicidad circense y drama popular lo que dio origen al radioteatro: son los mismos actores y el mismo tipo de relación con el público” (56).

En Cuba a finales del XIX los talleres de las tabaquerías son escenario de la lectura en voz alta tanto de libros como de relatos folletinescos que aportarían temas y modos a la radionovela. “La radio incorpora así la escucha popular a la conformación de un lenguaje que en la radionovela desarrollará una expresividad sonora que es ‘el lado corporal del arte de narrar’ y la exploración de los efectos -tonos y ritmos- sensoriales del relato para interpelar la experiencia de la gente que escucha, o, mejor, meter en el relato sus modos de escuchar” (57).

Felix B. Cagnet, escribió la radionovela “*El derecho de nacer*” y sus 341 capítulos se transmitieron por primera vez por la emisora CMQ de La Habana en 1948. Se trata del melodrama escrito para radio más exitoso en la historia de este medio en el siglo XX, ya que rebasó fronteras nacionales para retransmitirse en toda América Latina, incluido Brasil, donde se reprodujo en portugués. Así mismo, la historia fue llevada al cine en diversas oportunidades y, también, se configuró como telenovela en los años setenta. Cagnet nace en 1892 en San Luis provincia de Oriente y muere en La Habana en mayo de 1976.

21 CAPITULOS!
LOS PRIMEROS DE LA NOVELA
"EL DERECHO DE NACER"
SE HAN PUBLICADO EN EL PRIMER

PÍDALO A
SU VENDEDOR
Y SI NO LO TIENE
DIRÍJASE A
NUESTRO
DISTRIBUIDOR
MADIEDO
O'REILLY 407
Habana



RADIO-GUÍA SUPLEMENTO
PUBLICA LOS PRIMEROS
21 Capítulos de
"EL DERECHO DE NACER"
CON CARACTER EXCLUSIVO

A principios de los años setenta Cagnet fue entrevistado por uno de los periodistas más experimentados de la isla, se trata de Orlando Castellanos que, para entonces, dirigía el programa radial de entrevistas y perfiles, llamado: *Formalmente informal* para Radio Habana Cuba. Para entonces, Cagnet contaba con ochenta años de edad. A continuación se ofrecen dos aspectos de la entrevista que tienen que ver con los orígenes barriales del melodrama en el Caribe.

¿Cómo es esa mezcla de los cuenteros de Santiago y su posterior obra de escritor radial?

Si, mire, aquella era una época en que no había cine, radio, televisión. Los niños apenas teníamos otro entretenimiento que jugar a las canicas, empinar papalotes, la quimbumbia y, de cuando en cuando, ver una función

de circo, aquellos circos que llegaban por unos días. No sé cómo surgieron, ni quién fue el primero, pero ahí estaban los que se ganaban la vida como cuenteros. Eran gentes del pueblo, en su mayoría analfabetos. Cada barrio tenía el suyo y allí estábamos sus clientes, los niños de entonces. El cuentero de mi barrio se llamaba Miguel Andrés, le decían El Chino: era un mulato achinado, gordo, risueño. Los cuentos nacían de su fantasía y a nosotros nos fascinaban. Era una cosa extraordinaria cuando llegaba el cuentero. Con muchos cuentos de aquellos que recordaba, más cosas que le agregué, surgieron las “Aventuras de Chelín, Bebita y el enanito Coliflor”. Con esas aventuras debuté en la naciente radio, en Santiago de Cuba. Como era ventríloquo, y hacía todas las voces: Chelín, Bebita, Coliflor, el gigante Caramgallo, la bruja, etc. Por aquellos lejanos años de los inicios de la radio no existían los efectistas de sonido ni los musicalizadores y yo lo hacía todo en el programa. Era como el hombre orquesta: escribía, narraba, hacía las voces, los efectos, todo. Aquellos cuenteros de mi infancia ejercieron en mí una influencia extraordinaria, fueron la fuente de donde surgieron mis primeros programas radiales (Castellanos, 1996. http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n69_agosto/memoria.html)

En su respuesta Caignet hace referencia a una situación previa al fenómeno de la radio y su público, es decir, una situación en que se va configurando el código de producción de relatos y el modo de escuchar de los habitantes del barrio lo que va a incidir de manera definitiva en el juego de mediaciones entre lo masivo y lo popular. Un modo de escuchar o de leer el melodrama que se fue extendiendo por todo el continente y, del cual, Caignet ofrece ciertos detalles en sus respuestas, donde el llanto, la abnegación y el sufrimiento van a jugar un papel comunicativo de gran trascendencia social y cultural.

Volvamos a la dura crítica a que se vio sometido. Se decía que usted era un autor lacrimógeno, que su obra era como lágrima infinita...

No le diré que me achacaban como defecto que en mis novelas había siempre mucha lágrima, yo lo hacía ex

profeso, y lo seguiré haciendo si recobro la vista y vuelvo a escribir. Mis personajes serán siempre gentes que lloren porque me di cuenta que mucha pobre gente que había nacido con el dolor y la miseria como un tatuaje en el alma y en su vida y que escuchaban mis novelas, tenían el dolor y la amargura tan arraigados que no lloraban jamás por su dolor porque hasta les parecía lógico y, sin embargo, aprovechaban la emoción de una novela en la radio, de uno o más personajes que sufren para, sin darse cuenta, asociarse al dolor de ese personaje ficticio y llorar con aquel su propio dolor.(Castellanos,1996.http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n69_agosto/memoria.html)

Al respecto vale la pena conocer un fuerte ataque clasista que hace el periodista bogotano Cavarico Briceño a la película y a la radionovela *El derecho de nacer* y que aparece en la revista *Cinema Reporter* N° 740 el 20 de septiembre de 1952:

“EL DERECHO DE NACER. Cine Colombia (...) compró para explotar en nuestro país la película *El derecho de nacer*, basada en la novela del cubano Felix B. Cagnet. La pieza es ya suficientemente conocida por el público de todo el país porque tuvimos la desgracia de aguantarnos semejante cursilería durante dos años consecutivos en una serie de episodios, desde luego, escuchados por las sirvientas y otros grupos sociales, ya que naturalmente nadie que tenga mediana idea de lo que es una novela (aun cuando esta sea radiada), puede entretenerse con las recargadas y ridículas lágrimas de María Dolores Limonta ni con un cerebro tan estúpido como el de Albertico Limonta. De no ser para públicos inferiores, dudo mucho que en los medios siquiera medianos tenga aceptación el film. Indudablemente, como ya he oído y lanzado conceptos en calidad de colombiano conceptos prevenidos, es bueno que a un pueblo de tan prolífica literatura que ha dado gloria aun a la propia España, se le envenene el gusto con esta clase de pretendidas novelas” (*Cinema Reporter* N°740).

Se trata de un ataque directo al público de los sectores populares y a los mensajes masivos de su preferencia. Cavarico, desde una perspectiva centralista, andina, clasista y elitista, manifiesta una vez más, su desprecio y su rabia por la sensibilidad cultural de amplios sectores sociales en Colombia. Además, expresa la imaginación de un país culto en literatura, que se coloca en primera fila en la defensa de la hispanofilia como elemento central en la formación de la identidad nacional en Colombia. En otra nota, el periodista bogotano, reafirma su postura peyorativa en virtud de ciertos acontecimientos dados en el público de la película en cuestión, y en razón de ello, emite regaños sociales con propósito de escarmiento:

“SUICIDIO OCASIONA EL DERECHO DE NACER.

En el puerto de Barranquilla ocurrió un hecho por demás insólito y ridículo. Después de haber concurrido con su novio Rafael Fajardo a la exhibición de la película mexicano - cubana “El derecho de nacer” la señorita Luz María Devia determinó poner fin a su existencia. Según se sabe, la suicida, al salir del cine, inició una polémica a base de reproches para su novio, increpándole que él, como todos los hombres, era exacto a Alfredo Martínez, padre de Albertico Limonta. Al llegar a su residencia, escribió una carta renunciando (a) su empleo y luego ingirió un frasco de cretona que llevó a la pobre Luz María a la muerte en cosa de media hora, víctima de los más atroces dolores abdominales. A su novio dejó la siguiente esquela titulada: ‘La cuenta pagarás’, cuyos versos dicen: ‘No importa que sangrante está la herida que en mi pecho dejara tu traición. Yo se que tu alma envilecida por doquiera encontrará la perdición; el tiempo te hablará de mi amargura, lo mucho que sufrió mi corazón y entonces pagarás tus desventuras y la cuenta pagarás...lo juro yo” (*Cinema Reporter* N° 746).

Cavarico siguió con su campaña de ataque al autor cubano, en especial, cuando este llegó de visita a Bogotá en 1953. En el texto que se relaciona a continuación, resulta evidente el ensañamiento personal de Cavarico contra Caignet en virtud de lo que este último representa como gran autor de las masas y su consecuente éxito comercial en todo el continente americano.

“LA VISITA DE FELIX B. CAIGNET. Felix B. Caignet autor de “El derecho de nacer”, está pasando unos días en la capital colombiana; se aloja en el Hotel Continental. Los periodistas bogotanos le visitan repetidamente: acorde con su cursi temperamento, cada entrevista ha rematado en una serie de incidentes que dejan en ridículo a Caignet; este dentro de la crasa ignorancia que lo constituye integralmente, lanza una serie de frases ramplonas en sus declaraciones. Mas, haciéndose el que no entiende ni se trata de él, declaró que tenía escritas más de doscientas obras, por lo cual algunos articulistas dijeron que procedente de Cuba había llegado el hombre que ocultaría al Príncipe de los Ingenios, Lope de Vega. De las frases del cubano, la que mayor hilaridad provocó, fue una en la cual estaba contenida la siguiente sentencia: si Cervantes hubiera escrito para la radio, en nuestros tiempos, hubiera muerto de hambre. Un conocido periodista quiso llevar a cabo entre algunos intelectuales y psiquiatras alguna encuesta sobre ‘el caso Caignet como autor’, pero la idea fracasó, porque todos respondieron solicitando el favor de guardarles a ellos respeto. Otros, en cambio dijeron, que no se sabía que era más de lamentarse: si el estilo del señor Caignet, o lanzar la voz de alarma por el pésimo gusto literario a que había llegado el pueblo colombiano, agregando que era necesaria cuanto antes iniciar una campaña por la rehabilitación de la tradicional cultura literaria de nuestro medio, de unos años a esta parte venida a menos por autorcillos pacotilleros (...)” (*Cinema Reporter* N° 756, 10 de enero de 1953).

Como puede verse subyace en el texto de Cavarico una pretendida imagen de civilización y alta cultura nacional en Colombia, la cual, según su perspectiva, se encuentra generalizada entre la población. Lo anterior desconoce el alto número de analfabetas que existía entonces en el país y también desconoce el poder del melodrama como código comunicativo, capaz de interpelar a las masas excluidas del Caribe y toda Latinoamérica.

Como elementos de contexto vale la pena señalar que para 1950 La Habana contaba con 18 periódicos, 32 estaciones de radio y

cinco centrales televisivas, así como los periódicos: **El Mundo, La Prensa, Havana Post** y el **Evening Telegram** entre muchos otros.

El teatro bufo cubano, desde mediados del siglo XIX, viene a constituirse en una de las fuentes del melodrama en el cine mexicano. “Lo bufo consiste en el uso de los estereotipos como recursos escénicos por medio de los cuales puede apreciarse el mosaico étnico que integraba la cultura cubana. El recorrido musical materializa los signos relativos a cada una de las corrientes migratorias que integraban la sociedad de entonces. Los dos lenguajes, la música y los modismos, son mecanismos de reconocimiento. También los elementos relativos a ‘lo tropical’, alcatraces, toronjas, cotorras, garzas y papagayos, se convierten en personajes que intervienen con diálogos en la acción escénica” (Pulido, 2010: 66). Es en el gobierno de Gerardo Machado (1925 - 1933) cuando se ejerce una severa censura al teatro popular, de manera que muchos escritores y artistas se exiliaron en México y Estados Unidos. Es así como en pleno auge del cine y la radio, los creadores populares cubanos, encontraron un ámbito propicio para seguir desarrollando su obra y comienzan a influir decididamente en lo que tiene que ver la aparición de ciertos estereotipos en los esquemas narrativos melodramáticos de estos medios. El historiador mexicano Ricardo Pérez Monfort define así los estereotipos:

“este pretende la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación (1990).

Es entre las décadas de los treinta y los cincuenta en que van a madurar los discursos relativos a la cultura nacional tanto en Cuba, como México y Colombia y para casi toda América Latina y el Caribe; es en ese contexto en que el estereotipo va a jugar un papel crucial en la formación de las identidades nacionales y su relación

con las industrias culturales generando una interacción entre los ámbitos político y comercial.



Konga Roja, 1943.

El tránsito de los estereotipos cubanos a México se va a dar por la migración de artistas isleños lo que genera el proceso de apropiación en la industria fílmica mexicana y su representación en otros medios. “Mientras que en el teatro, la radio y el cabaret las producciones culturales de la Gran Antilla se presentaron como

representativas del nacionalismo cultural cubano de las primeras décadas del siglo XX, en el cine mexicano estas fueron asimiladas de tal manera que permitieron plantear la presencia de 'lo tropical' en México.

Los estereotipos cubanos de la mulata y el negro resultaron recursos escénicos versátiles para la industria fílmica mexicana” (2010: 17). La historiadora mexicana, Gabriela Pulido Llano selecciona seis películas como referentes representativos de la inserción de los estereotipos creados por los cubanos en la cinematografía mexicana en su época de oro. Películas como *Konga roja*, de Alejandro Galindo (1943); *La reina del trópico*, de Raúl de Anda (1945); *Angelitos negros*, de Joselito Rodríguez (1948); *Calabacitas tiernas*, de Gilberto Martínez Solares (1948); *Aventurera*, de Alberto Gout (1948) y *Una estrella y dos estrellados* del mismo Martínez Solares (1959).

De otra parte, la misma historiadora, considera que: “Existe una relación entre la imagen local que erigieron de *sí mismos* los cubanos y lo que en *sí mismos* resultó un producto de exportación idóneo para narrar e imaginar el trópico caribeño” (17). Es ese señalado producto de exportación, en materia de estereotipos tropicales, que va a ver el público cartagenero durante la época estudiada. Estereotipos, a su vez, que se van a conjugar con los propios del esquematismo melodramático del cine mexicano y donde los negros se presentan, principalmente, como alegradores de la vida y apaciguadores del dolor. Todo ello en un contexto colombiano, donde las élites comienzan a revalorar la cultura popular en su afán de modernizar la sociedad y reubicar la tradición, consolidando estereotipos regionales y nacionales. En nuestro caso, por ejemplo, las imágenes y estereotipos ya están prefigurados en los discursos de Caldas, con su visión de las jerarquías de los territorios y de las razas, tan dominante en el siglo XIX y que va a tener una fuerte influencia en los mitos que subyacen en la historiografía nacional. Mitos que fundamentan una geografía colombiana racializada, donde:

“es tan fuerte y tan vertebral de la nación construida el sistema de jerarquías heredado de Caldas, tan internalizadas las ideas de lo superior y de lo inferior remitidas a los

grupos humanos, tan poderosos los estereotipos que hacen de negros e indígenas seres inferiores, que han sobrevivido a todos los cataclismos revolucionarios, a las pretendidas reformas culturales del liberalismo del 36, lideradas por su ministro de educación, don Luis López de Mesa, y a todos los avances recientes de la ciencia genética” (Múnera, 2011: 37).

Es así como el estereotipo viene a jugar un doble papel, uno concebido desde las élites que utilizan este recurso para construir las distintas imágenes de la nación colombiana que la jerarquizan socialmente y, otro, es el papel que juega en los relatos melodramáticos dado en los productos de la industria cultural de la época. Se trata de dos usos, uno institucional y otro cultural, que terminan coincidiendo para sus propósitos sociales; pues, no solo la geografía es racializada; también ocurre en el melodrama de radio y de cine donde lo negro y lo indígena se estereotipan y constituyen el código popular frente a la sed de llanto y risa de la gran masa. Melodrama y estereotipos conforman parte del proceso del uso social del cine y de la apropiación social de la modernidad, del sentimiento colectivo que se vincula con el público, en virtud de su complicidad, su réplica y su resistencia de cara a este tipo de mensajes. “Fue esa secreta complicidad entre el cine y su público -toda la adhesión que el cine suscitaba en las clases populares se convertía en desprecio y rechazo entre las élites- lo que vino a activar y explotar el *star system*. La falta de distinción entre actor y personaje producía un nuevo tipo de mediación entre el espectador y el mito. Tal mediación tenía en el espacio de la pantalla un dispositivo específico: el primer plano, con su capacidad de acercamiento y fascinación, pero también de fijamiento y popularización del rostro de los actores” (Martín-Barbero, 1992: 58). Este nuevo tipo de mediación que puede caracterizarse por el fervor y la devoción popular hacia sus ídolos, fue objeto de rechazo, como hemos visto, por parte de la élite nacional, la cual, hacía esfuerzos por proyectar a nivel internacional una imagen moderna del país según la calidad de sus productos culturales, en este caso la literatura y su relación con el melodrama que circulaba por la radio y el cine. Buen ejemplo de ello, es lo que escribió Jorge Cavarico Briceño, corresponsal en Colombia de la revista mexicana *Cinema Reporter*.

El melodrama en el cine mexicano, por su parte, se instala en temas de gran recurrencia como son el tema del racismo; la diferencia de clases sociales; la familia y la maternidad en peligro. En el tema del racismo se advierte una preocupación por denunciar el menosprecio por un color de piel u otro, pero, al mismo tiempo, se empeñaba -en virtud de *star system*- en destacar actores y actrices de ojos y piel clara perfilados por los atributos de perfección y belleza, lo que estaba muy alejado de todo rasgo afro o indígena, buen ejemplo de ello es *Angelitos negros* (1948).



Una familia de tantas, 1948.

Las diferencias sociales se estructuran en el episodio en que la sirvienta se casa en secreto con el hijo del patrón, quien tiempo después le revela que todo ha sido una farsa. Ella huye pero triunfa como cantante de tangos, en tanto que la hija de ambos, desconoce quien es su madre, la desprecia; tal es el argumento de *Soledad* (1947) protagonizada por la argentina Libertad Lamarque, reina del melodrama nacional.

En *Una familia de tantas* (1948) el director Alejandro Galindo ofrece una de las películas más representativas del tema. Allí el adulterio es inimaginable: si la hija elige al hombre que ama sin el consentimiento paterno, se maldice para toda la vida, como le sucede a Martha Roth.

Por regla general la hija estará condenada a ser madre soltera, esposa golpeada o víctima del divorcio. Galindo, con su película, rechaza todas las reglas del melodrama lacrimógeno. De manera que Alejandro Galindo percibe los cambios sociales, impuestos por el efervescente “alemanismo” representado en el dinámico vendedor de ‘modernidad’ que encarna magistralmente David Silva (Aviña, 2004: 139). En general, las características del melodrama en el cine mexicano en su época de oro, las podemos encontrar en las consideraciones ofrecidas por Rafael Aviña en su libro *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano* (2004).

“Todo texto melodramático posee, por lo general, un argumento sentimental, una acción agitada e incluso violenta, y a su vez, personajes muy convencionales y, al final, el triunfo de la virtud sobre la maldad. Características que encontramos tanto en los cuentos clásicos como en las fotonovelas, radionovelas y, sobre todo, en buena parte del cine nacional, desde sus orígenes hasta entrados los años sesenta. Si en la tragedia como tal, el espectador se identifica con la culpa, en el melodrama nos identificamos con la inocencia mancillada o en peligro. Piedad y temor son el eje de acción del melodrama mexicano, mismo que lleva a los extremos las relaciones humanas, en particular las amorosas. Sus personajes suelen ser estereotipos: los hay bondadosos y heroicos (...) los hay cachondos hasta la médula (...) o son villanos de una crueldad exasperante (...)” (Aviña, 2004: 133, 134).

Al cine no se fue a soñar, al cine se fue a aprender (Monsiváis, citado por Martín-Barbero: 59). Los cines más concurridos durante los años cuarenta y cincuenta en Cartagena eran el Rialto y el Padilla, ambos quedaban en la Calle Larga del barrio Getsemaní y estaban integrados al mercado público de la ciudad. De manera que la experiencia vicaria que favorece el cine, mediante las emociones,

se relaciona con un horizonte de expectativas que finalmente se actuaron en la vida cotidiana del mencionado edificio del mercado público.



Panorámica Camellón de los Mártires. Años cincuenta (FHC)

En el mercado se cantaban las canciones escuchadas en las bandas sonoras de las películas y se sufría con las historias de las cosas y los casos de la vida real vistas ahí mismo. Al igual que en el mercado, se sugiere una correspondencia entre los cines de barrio y sus comunidades. Así el escenario de actuación melodramática era doble: por un lado, lo que ocurría en la pantalla; de otro, lo que ocurría en la vida de las personas y el modo como las asumían.

“Un cine mayoritariamente melodrama, como el mexicano, vendrá -según C. Monsiváis- a mediar vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural que es la popular urbana: él va a ser su primera narrativa. Y ello a través de tres dispositivos: el de *teatralización*, esto es, el cine como puesta en escena y legitimación de gestos, peculiaridades del habla y paradigmas sentimentales; el de *degradación*, para que el pueblo pueda verse habrá que

colocar lo nacional bien ‘abajo’, caracterizándolo como ‘lo lleno de cariño filial, lo holgazán, lo borracho, lo sentimental (...), la humillación programada de la mujer, el fanatismo religioso, el respeto fetichista por la propiedad privada’, y el de *modernización*, pues, si no siempre, al menos con frecuencia, las imágenes contradicen los mensajes verbales, y se actualizan los mitos, se introducen costumbres y moralidades nuevas, dando acceso a nuevos lenguajes y a algunas rebeliones. (60).

Pablo Galván es el personaje principal de la película *La vida no vale nada* (1954) del director Rogelio A. González. En entrevista realizada a principios del 2012, con el deportista colombiano y campeón mundial de boxeo, Rodrigo “Rocky” Valdés, este narra sus recuerdos de cuando dormía debajo de la mesa de cocina de su madre en el mercado público. Una imagen igual a la del personaje Pedro Galván, cuando se acuesta a dormir debajo de una mesa de panadería y que Rodrigo Valdés rememora con sentimiento alegre, ya que, este personaje era interpretado por uno de sus grandes ídolos en aquella época: Pedro Infante. Así mismo, en otra entrevista realizada en 2007, el docente jubilado Jorge Valdelamar recuerda de manera nítida la canción “Soy un tren sin pasajeros”, del compositor Miguel Aceves Mejía, que hace parte de la banda sonora de la mencionada película, y que se centra en el despecho y el dolor del abandono y la soledad producto de amores no correspondidos. Con esta canción, Valdelamar rememora sus años y amores de juventud, dando cuenta, de una banda sonora que se traslada del texto fílmico a la experiencia cultural y musical que ocurre en el plano de la vida cotidiana.

En “*La vida no vale nada*”, Pedro Galván decide rescatar a una prostituta de su situación. Con el transcurrir del tiempo y después de mucho trabajo duro en una panadería, Pedro reúne el dinero necesario para liberar a Silvia del prostíbulo en que está. Silvia cree que Pedro estaba motivado por el amor, pero, la decepción aparece cuando descubre que realmente todo estaba justificado por lástima.

Silvia enloquece de rabia y tienen que llamar a las autoridades policiales para evitar que le haga un daño físico a Pedro. La señora Neyla Torres, narra en entrevista hecha en febrero de 2012, ciertos casos donde hombres tomaron la decisión de rescatar de los

prostíbulos del barrio a las mujeres con quienes sostuvieron tórridas y tormentosas historias de amor. Un episodio similar visto en la película de Rogelio A. Galván y que, de igual forma a los ejemplos anteriores, se trastoca el melodrama entre el mundo del cine y el mundo de los sectores populares. Un proceso de mediación, uso y apropiación donde personas y personajes se confunden y el poder estructurante de la narratividad del melodrama conecta la vida de las películas, con la vida de su público.



La vida no vale nada, 1954.

La mediación directa entre el mundo del cine mexicano y el del público de los sectores populares, se constituyó en una experiencia cultural que alcanzó niveles de compenetración muy altos, como cuando, por ejemplo, murió el actor y cantante Jorge Negrete en diciembre de 1953. En esa ocasión se suicidaron varias personas, mujeres en especial, por toda la geografía latinoamericana. En la revista mexicana de cine *Cinema Reporter*, del 16 de enero de 1954, apareció publicada esta carta:

“Queridos papacitos: Perdónenme ustedes que yo sé que mi Dios me perdonará. Quiero que me entierren con los retratos que dejo sobre la mesa y esos cancioneros. Sigo espiritual y bellamente al hombre que hoy me dejó. Lo seguiré a la eternidad, pues sus canciones me hacen falta. Necesito noche y día el arrullo de su musical garganta. Adiós, muchos besitos y por piedad: perdón y olvido. Su hija Luz Alicia Yaznó Guevara, viuda de Negrete”
(Revista *Cinema Reporter*, Sección Cine en Colombia, enero 16 de 1954, pág. 26).

Quien reseña la carta es el aristocrático periodista bogotano Jorge Cavarico Briceño, para entonces corresponsal de la mencionada revista en Bogotá y Colombia. Cavarico señala que la carta de la adolescente suicida se firmó en la localidad de El Caguán, cerca de la ciudad de Neiva. Al momento de editorializar la noticia, el corresponsal se permitió establecer mediadores de clase, baja educación y escasa cultura alrededor de las manifestaciones de tragedia que surgieron a la muerte del cantante mexicano.

“En Colombia, casos de suicidio por artistas de cine castellano se registraron cuando la trágica desaparición de Carlos Gardel y ahora el caso de Negrete (...) Se organizaron algunos programas a base de algunos discos grabados por el desaparecido, audiciones que tuvieron enorme sintonía, no obstante que Negrete era seguramente el actor menos favorecido siquiera por el público de mediana cultura; realmente, las manifestaciones de pesar cobijaron sinceramente solo a las clases sociales bajas”
(26).

Las culturas populares y el melodrama, en el marco del cine mexicano en su época de oro, se entiende en virtud de su intensa interacción e imbricación. La gente en Cartagena, como en toda América Latina, iba al cine a verse y a aprender a ser melodramáticos, entendiendo esto último, como oferta identitaria contenida en las películas y que favoreció la aparición de ciertas actitudes, creencias y comportamientos en el marco de lo que acontecía en la vida cotidiana en una ciudad que poco a poco se estaba volviendo ciudad en los términos anunciados por Monsiváis como son la teatralidad de los gestos; la degradación de lo nacional, para que el pueblo pueda resaltarse; y, la modernización en tanto actualización de mitos, costumbres y nuevas moralidades. Aquí una consideración más del crítico de cine Carlos Bonfil, acerca del melodrama y su relación con los sectores populares como público del cine mexicano:

“Lo que parece asegurar un éxito de taquilla en los cuarenta es el afán de asumir la vida social en las fórmulas probadas del costumbrismo maniqueo (el caudal inagotable de virtudes morales que poseen los pobres y la insensibilidad de los ricos que se quebranta hacia el último rollo de la cinta). El melodrama es la escuela de la resignación y el catecismo de la armonía social” (Bonfil, 1994:29).

De esta manera, Bonfil postula el melodrama como un eje estructurante y transversal a todos los temas y estereotipos recurrentes en el repertorio de películas de la llamada época de oro del cine mexicano, lo que vino a conectar con y, a la vez, se constituyó en el código popular de las masas que facilitó el uso social del cine en Cartagena. Otro aspecto importante del melodrama es su relación directa con la religión, al respecto Carlos Monsiváis señala:

¿Por qué el vínculo tan directo de religión y melodrama? Por razones obvias: hasta hoy el cristianismo es el suministro más pródigo de modelos sacrificiales, que van de castigo de Dios al perdón póstumo, y en la gran etapa del melodrama el lenguaje de los sentimientos le debe muchísimo a las divulgaciones parroquiales del Nuevo Testamento (...). Y en el cuadro de lo establecido hay

oposiciones perennes: santidad/prostitución; fidelidad/adulterio; fertilidad/esterilidad; fe/blasfemia; buena suerte/mala fortuna...En el melodrama, el infierno es el alejamiento de la moral, los sollozos estallan como absoluciones, la virtud disemina paraísos y los milagros se centuplican como panes y peces del Nuevo Testamento. No en balde, en *El derecho de nacer*, don Rafael Junco afirma: “No temas. Soy cristiano y de mí solo Dios dispone” (Monsiváis, 1997; 106).

A continuación se dará cuenta de ciertas películas que se exhibieron en Cartagena entre finales de los años treinta y finales de los años cincuenta. Las películas aquí seleccionadas se caracterizan por su estrategia comunicativa basada en el melodrama que, como señala Jesús Martín-Barbero, es el género visto de manera amplia, más allá del canon fílmico y que vincula el mundo del cine con el mundo de la audiencia, constituyéndose así, en la práctica social del cine más importante llevada a cabo por las masas y donde se desdibuja la frontera entre tragedia y comedia. En ese sentido, destacaremos en nuestro análisis el aspecto connotativo de las mismas, con miras a establecer las sugerencias, sentimientos y latencias que habitan en las moralejas de estos textos fílmicos. Se trata de películas que tuvieron alguna resonancia entre el público de Cartagena, en especial, porque duraron por lo menos tres años programadas en la cartelera local o porque recibieron comentarios en la prensa que las destacaban, casi siempre, para despreciarlas por su carácter marcadamente popular y arrabalero.

Las películas, además, se corresponden con las dos grandes etapas del cine mexicano como son el cine rural y el cine urbano. Dentro de las primeras tenemos a *La Zandunga* (1937) y *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941), las cuales, duraron más de cinco años rotando en la cartelera local. Entre las películas de tipo urbano tenemos: *Doña Diabla* (1949), *Aventurera* (1950) y *Un rincón cerca del cielo* (1952). Se destacan otras películas por su importancia histórica y su repercusión social en la audiencia como *Abí está el detalle* (1940) con la cual el público de Cartagena conoce a Mario Moreno “Cantinflas”; *Campeón sin corona* (1945) ya que por el tema del boxeo fue de gran acogida por el público local y *Tizoc* (1956) donde el tema del matrimonio interracial e interétnico es la tensión dramática

más importante. Como dato relevante respecto a la circulación de películas mexicanas en Colombia, tenemos que las más taquilleras fueron *Doña Diabla* y *La monja alférez*, ambas con María Félix entre 1944 y 1954 (*Cinema Reporter* N° 822 17 de marzo de 1954).

- La zandunga (1937)

Según el historiador Emilio García Riera es la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes la obra que salva al cine mexicano de la ruina y motiva a los empresarios a conquistar el mercado latinoamericano, en disputa con el cine español y el cine argentino. Al año siguiente, 1937, se filmaron 38 películas en México y 25 en Argentina, mientras que la conflagración civil española repercutió en el deterioro de su industria fílmica ya que se crearon 19 películas, muchas de ellas sin estrenarse o terminarse (García Riera, 1969; 112). De las 38 películas filmadas ese año en México, más de la mitad fueron exaltaciones folklóricas o nacionalistas, siguiendo lo aprendido en *Allá en el rancho grande*. De hecho Fernando de Fuentes repitió su propia fórmula con *Zandunga* (1937) una película que se programó en los cines de Cartagena durante más de cinco años, primero, en los cines del centro como el Circo Teatro, el Padilla y el Rialto; para luego, circular entre los cines que comenzaban a aparecer en los nacientes barrios, en especial, El Colonial en el barrio de La Quinta, o El Caribe en el barrio de Torices. Los historiadores del cine mexicano como Ayala Blanco, Ramón Aviña o Gustavo García coinciden en ubicar este tipo de filmes en la llamada comedia ranchera cuyas pistas convencionales más relevantes son las siguientes: escenas enteras dedicadas a las canciones vernáculas, amables cuadros de costumbres rurales y un humor muy simple acompañadas por una trama de amores y disputas románticas entre personajes del pueblo: alcaldes, capataces, rancheros, madres abnegadas, hijas vírgenes, curas y algún bandolero. García Riera atribuye al ámbito machista de estas películas su gran aceptación en la audiencia continental de aquel entonces (1969; 140).

En *La Zandunga* la feria de la fruta en el Istmo de Tehuantepec es el contexto donde todo ocurre. La joven Lupe es cortejada a la vez por un marinero veracruzano, Juancho; por el tehuano Ramón y por el viejo Atanasio quien, además, tiene chantajeado a don

Eulogio, el papá de Lupe, por una deuda que no le puede pagar. Así las cosas, Atanasio está dispuesto a perdonar la deuda pero siempre y cuando Lupe lo acepte en matrimonio y don Eulogio le ceda su platanal. Al enterarse, Ramón le pega a Atanasio y ambos terminan en la cárcel por orden del alcalde. No obstante que el marinero jarocho se va del pueblo, Lupe se muere de amor por él y, ante esa situación, decide comprometerse en matrimonio con Ramón. De manera insospechada Juancho el marinero aparece y, entonces, Ramón comprende todo y se la entrega con todo el dolor de su alma. Al final Lupe y Juancho asisten felices a la zandunga, fiesta típica del Estado de Oaxaca en el sureste mexicano.



La Zandunga, 1937.

Ya sabemos que Cartagena, para entonces, tenía algo más de ochenta mil habitantes y el analfabetismo podía pasar del cincuenta por ciento de su población, en especial, si tenemos en cuenta la manipulación de las estadísticas y sus correspondientes contradicciones e inconsistencias. Sabemos también que la condición social del analfabeto, en términos de calidad de vida, está muy determinada por la ausencia de alcantarillado en la ciudad, además de un atraso generalizado en aspectos como la salud, el empleo, la vivienda y la educación; de manera que, ir al cine a ver

La Zandunga representó mucho más que una distracción y más bien se trató de una experiencia cultural con la modernidad en el sentido del disfrute colectivo del tiempo libre frente a la pantalla y, también, en experimentar y participar en el ejercicio del ver cine: la decodificación del lenguaje fílmico en cuanto yuxtaposición de imágenes, el desglose de la estructura dramática y la concordancia con la banda sonora, con miras a construir un universo narrativo en la mente, no solo de manera individual, sino en compañía de los demás espectadores.

En otros términos, este tipo de películas de temática rural, facilitaron la consolidación de la formación del público de cine en Cartagena, ya que, las gentes no solo aprendieron y conocieron el melodrama en la forma fílmica mexicana, sino que también, se apropiaron de un universo de referentes que, con el tiempo, iba reconfigurando la cultura popular y los estilos de vida. Para los años treinta, no habían los grandes actores, ni las grandes actrices estelares del *star system* (1969, 140) de la industria fílmica mexicana: tanto es así que Lupe Vélez y Dolores del Río eran artistas formadas en Hollywood que fueron invitadas a la incipiente cinematografía mexicana; habría que esperar hasta mediados de los años cuarenta para que se robustecieran en la memoria popular las imágenes de María Félix, Pedro Infante, “Cantinflas”, Jorge Negrete o Silvia Pinal. Un proceso de apropiación social, que más allá del mundo del cine, consistía, al parecer, en la aparición de un gusto por lo popular mexicano en los sectores populares de la ciudad, especialmente.

En *La Zandunga* la historia es la misma que podía estar viviéndose o contándose de boca en boca en el marco de una Cartagena que se urbanizaba en convivencia con fuertes marcas e imágenes rurales que se practicaban en su vida diaria: en los barrios, recuas de burros se utilizaban para arrear agua, vender pan, frutas y verdura; la superstición y la brujería del monte era ofrecida recurrentemente; la piedad popular y el fervor religioso estaba presente todo el tiempo; las prácticas festivas del campo, como las corralejas se llevaban a cabo, entre otras. A juzgar por la aparición del suicidio de Lupe Vélez en la primera plana de **El Diario de la Costa** el 15 de diciembre de 1944, podemos apostar por cierta conmoción que alcanzó la noticia en buena parte del público cartagenero de entonces.

- Ahí está el detalle (1940)

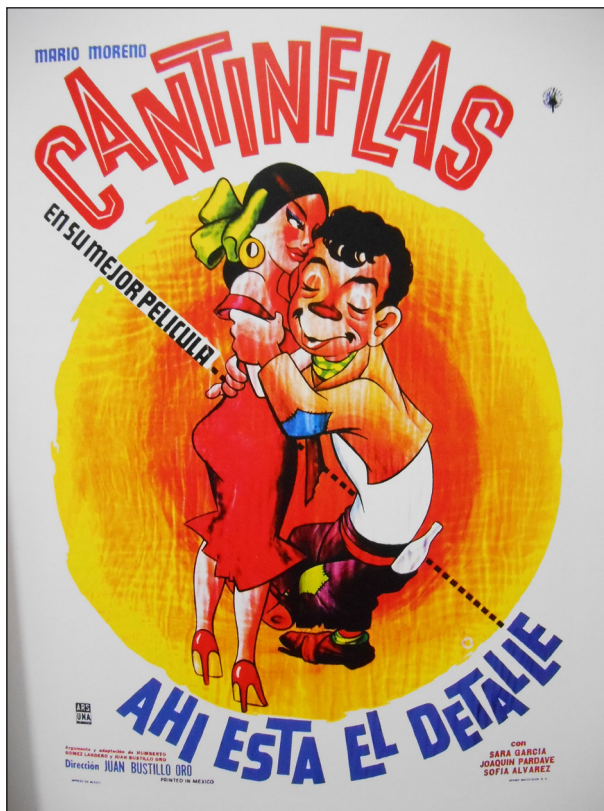
Los primeros comediantes importantes del cine mexicano, en los años treinta, fueron Leopoldo *Chato* Ortín, Carlos López *Chaflán* y, principalmente, Mario Moreno *Cantinflas*. Las películas de todos estos humoristas se vieron en Cartagena, de hecho, *Chaflán* aparece como asistente del Alcalde en la película *Zandunga*. *Cantinflas*, por su parte se conocía en Cartagena, según lo anunciado por **El Fíguro** y **El Diario de la Costa**, gracias a las películas *Águila o Sol* (1937) y *El signo de la muerte* (1939), pero, es con *Abí está el detalle* que llega la consagración continental del mencionado artista y su película se reprograma en los cines de Cartagena durante, por lo menos, cinco años, pues, todavía a principios de los años cincuenta aparece anunciada en el periódico **El Universal** en 1949; aunque, hay que aclarar que dicha película aparece anunciada por primera vez en Cartagena en 1943 en **El Fíguro**.

En esta película *Cantinflas* se interpreta a sí mismo y su personaje cumple con un perfil que es el más valorado por los críticos e historiadores, se trata de *el peladito*. Carlos Bonfil, en entrevista en Ciudad de México el 16 de junio de 2011, declaró que *el peladito* es alguien *sin piel*; queriendo señalar con esto una capacidad escurridiza para solventar los entuertos, enredos y complicaciones producto de ciertas tácticas de supervivencia, pues, es un personaje gozador, tragón, igualado y de estilo subversivo.

Así mismo, *Cantinflas* y los cómicos arriba mencionados incursionaron en un tipo de humor cuyo ámbito era el urbano y, de esta forma, traspasaron la frontera de la comedia ranchera a la gran ciudad (Aviña, 2004; 144). “Más adelante, *Cantinflas* abandona el estilo del *peladito* en aras de una comicidad más comercial y más didáctica” declaró Bonfil en la entrevista referenciada, lo que coincide con lo establecido por Ramón Aviña (2004) y por Gustavo García en entrevistas a mediados del 2011. En *Abí está el detalle* encontramos que la criada Pacita encarga a su novio *Cantinflas* que mate a tiros a un tal Bobby.

Los patrones de la casa, Dolores y su celoso esposo Cayetano, discuten mientras se oyen disparos. Cayetano finge irse de viaje. *Cantinflas* ha matado en realidad a un perro llamado Bobby, el mismo nombre de un gánster apodado *El Fox terrier* que entra a la

casa y trata de chantajear a Dolores con unas cartas. Llega Cayetano con la policía a sorprender el “adulterio”. Pacita esconde a Bobby y a Cantinflas. Este, encerrado en una despensa, bebe y fuma un puro. Al ser descubierto, Dolores trata de explicar su presencia haciéndolo pasar por un hermano de ella, Leonardo, al que se busca para cobrar una herencia. Cantinflas aprovecha la situación hasta que llega con sus ocho hijos Clotilde, esposa de Leonardo, a amargarle la vida. Cayetano exige a Cantinflas que legalice su unión con ella, pero la boda se interrumpe cuando llega la policía en busca de Leonardo, presunto asesino de Bobby. En el juicio, Cantinflas reconoce haber matado a Bobby, creyendo que se habla del perro, y refuta los argumentos de su propio defensor. Es condenado a muerte, pero lo salva la aparición del verdadero Leonardo, que confiesa su crimen (García Riera, 1969; 273, 274).



Ahí está el detalle, 1940.

Al respecto comenta el crítico Gustavo García que Cantinflas encarnó el estilo propio de la masa desposeída. Lo que el público buscaba y obtenía de él era, por vez primera, ver su forma de sobrevivencia en la pantalla: “la comedia cinematográfica tenía ya su primer modelo y Mario Moreno, el fantasma de su propia criatura” (1997, 19). El ya mencionado corresponsal bogotano de la revista *Cinema Reporter*, Jorge Cavarico Briceño, usaba argumentos extremos frente a los ídolos del cine mexicano y Cantinflas no se salvó de ellos. En su nota “*Que viene Cantinfla.*” vaticina un fracaso en sus presentaciones en Colombia, ya que según su representante, el cómico abandona las tablas por las plazas de toros, pues, el público no lo quiere: “Mario Moreno tiene miedo de volver a presentarse en las tablas, debido a sus últimos fracasos en distintos países, de varias de cuyas salas salió echado por el público” (*Cinema Reporter*, febrero 7 de 1953). Cantinflas llegó a Cartagena en 1976 como jurado del Festival de Cine de la ciudad y para entonces se seguían proyectando sus películas de los años sesenta y setenta en los cines barriales que aún quedaban.

- ¡Ay Jalisco no te rajes! (1941)

Jorge Negrete venía ascendiendo como estrella del cine mexicano, en disputa con el actor Tito Guízar en el marco del cine ranchero y rural. Negrete se postuló como un galán mucho más verosímil que Guízar lo que demostró en la película *Aquí llegó el valentón* (1937), pero, es con *¡Ay Jalisco no te rajes!* adquiere proyección internacional y, en pocos años, se convirtió en el ídolo de las masas populares en toda América Latina. A Negrete su propia película:

“le pareció un jalisco repugnante; era una celebración del macho empistolado que indignaba a muchos mexicanos. Negrete se empeñó desde entonces en darle al macho una dimensión épica y hasta trágica: cargaba en brazos a su amada muerta en *El peñón de las ánimas* (1942) y en *Historia de un gran amor* (1942); enfrentaba el pelotón de fusilamiento en *Una carta de amor* (1943), y a la hoguera inquisitorial en *En tiempos de la inquisición* (1946), la tortura y la inmortalidad en *El abijado de la muerte* (1946) y la barbarie latinoamericana en *Canaima* (1945)” (García1997; 15).

En *¡Ay Jalisco no te rajes!* Jorge Negrete hace el papel de Salvador Pérez Gómez, quien crece huérfano, pues sus padres mueren de manera misteriosa cuando era niño; de manera, pues, que termina siendo criado por Chaflán, el peón de sus padres, y Radilla, el cantinero español quien es su padrino. Bajo las enseñanzas de este último, jura vengar la muerte de sus padres. Salvador se enamora de Carmela quien está comprometida con Felipe aunque no lo quiere y solo se casará para salvar a su padre de la ruina. Chachita, es la sobrina de Carmen y a su corta edad (4 años) hace la labor de Cupido entre su tía y Salvador.



¡Ay Jalisco no te rajes! 1941.

Salvador obtiene el apodo de “El ametralladora” cuando, en una pelea de gallos, mata a cinco personas de cinco disparos consecutivos. Con la ayuda de “El mala suerte” y “Chaflán”, logra vengar la muerte de sus padres. Como se sugirió arriba, este tipo de cine generó en el público cartagenero un gusto por lo popular mexicano en el escenario rural y todos sus elementos indispensables como son sus peones, caporales, hacendados y heroínas sumisas, cuyo mayor tesoro es la virginidad (Aviña, 2004; 95).

El cine ranchero, pues, representaba los signos de la tradición campirana la cual habitaba en los modos de ser del público de todo el continente y que empezaban a formar las grandes urbes a través de la migración. Ver a Negrete en el cine, era ver a un hijo del pueblo y sus estilos, lo que fue motivo de burla y crítica de parte de ciertos periodistas y columnistas de los distintos periódicos de Cartagena, como ya hemos visto. Pero, quizás, los ataques más feroces venían de la prensa cultural católica, la cual, tenía en la **Revista Javeriana** uno de sus proyectos editoriales más influyentes de la época. Mario Juan Marini se encargaba de la crítica cinematográfica y en su sección *Notas de cine* en septiembre de 1945 se refería así al cine ranchero de México, a su principal exponente y a su público en Colombia:

“Películas Mejicanas: El ‘divino’ Jorge Negrete es el principal responsable de ese estado de neurosis en que se encuentran el ciento por ciento de las fámulas, el 99 por ciento de las empleaditas de tienda y en un escala descendente según aumente la cultura y buen gusto de las damas. Neurosis creemos que sea la ‘chifladura’ de enamorarse de los ‘bigoticos’ del interfecto y de su voz ‘melodiosa y acariciadora’ y demás calamidades varoniles del ‘divino’. Es también, digámoslo honradamente estimado lector, el responsable de un estado neurótico que llega al ciento por ciento en los que llevamos pantalones... -porque eso de que las damas prefieran al ‘Negretín’ ese a nosotros, es algo chocante...amigo...chocante!- Me decía el policía de la esquina, mientras se aflaba sus tremendos bigotazos como manubrios de bicicleta. Y tenía razón el honrado policía” (**Revista Javeriana**, Tomo XXIV, N° 118, septiembre. 1945, pág. 39).

No obstante lo anterior, un elemento de gran contraste se presenta en la visión que nos presenta el intelectual negro Manuel Zapata Olivella, cuando publicó un artículo valorando el poder narrativo del cine mexicano y su conexión con la sensibilidad del pueblo, el cual se tituló “Cine mejicano: *La personalidad de Bernardo San Cristóbal*” y apareció en **El Diario de la Costa** el 18 de julio de 1945. Como gestor cultural y periodista, Zapata se encontraba

en México y frecuentaba los circuitos culturales de aquel país y escribió la nota queriendo impulsar la carrera cinematográfica de Bernardo San Cristóbal quien ya venía trabajando al lado de Jorge Negrete en su película *Canaima* la cual, el intelectual, valora según su riqueza plástica. Por su parte el historiador Emilio García Riera establece una diferencia clave en el contenido de *Allá en el rancho grande* (1936) y *¡Ay Jalisco no te rajes!*, ya que la primera no ostenta violencia física alguna, en cambio la segunda presenta peleas en cantinas, puñetazos y balazos; así como también, una marcada misoginia lo que queda consignado cuando el personaje Radilla que funge como tutor de Salvador Pérez Gómez y tomando tragos en la cantina “Cuando el amor muere”, le muestra una fotografía de una mujer y le advierte: “Mírala. Es una mujer. El animal más ponzoñoso de la tierra” (García Riera, 1969; 205).

Se constituye una vez más, el machismo como pieza elemental del discurso fílmico de este tipo de cine que contribuyó a la formación de profundos vínculos con la cultura popular y la visión de mundo de los sectores populares y rurales de Latinoamérica y del Caribe; vínculos que re-arraigaron la tradición y la acomodaron en el marco de un proceso de secularización y la modernización de la sociedad, tal y como lo señala John B. Thompson (1997).

Un periodista aristocrático de Bogotá como Jorge Cavarico Briceño, quien además era corresponsal de la revista *Cinema Reporter* de México, también manifestaba su desprecio por lo popular, negando su amplia aceptación en Colombia, tal y como lo escribió en la nota: “Que Negrete sigue decayendo”, donde señala una serie de escándalos de faldas en que se ve envuelto el ídolo de las masas, no obstante, su matrimonio con María Félix; se acusa al cantante de disponer de matones a sueldo: “Tras de que, aquí la popularidad de Negrete es ninguna, llegan semejantes noticias, por lo visto, todo vale nada y el resto vale menos” (Cavarico Briceño, *Cinema Reporter*, Febrero 13 de 1953, pág. 14). La fama de Jorge Negrete repercutió en la memoria colectiva y sus saberes fílmico-populares, convirtiéndose así, en referente de la vida cotidiana según sus diversos aspectos y momentos en la sociedad de entonces, lo que podemos ver en la siguiente noticia, aparecida en el periódico **El Universal**, en 1957:

“Queja de un marihuanero. ‘Soy cuadro de Negrete y se comete atropello conmigo’, dijo al ser capturado (...) dicho sujeto se dirigió al juez diciéndole: -Permítanme el teléfono que hoy voy a hablar con mi ‘cuadro’ Jorge Negrete, quien se encuentra en mi hotel, para que venga a responder por mi persona y se convenzan de que soy persona de bien y que todo lo que digo es cierto” (**El Universal**, 26 de enero de 1957).

Para entonces Jorge Negrete había fallecido cinco años antes, el 5 de diciembre de 1953 en Los Ángeles, Estados Unidos.

- **Campeón sin corona (1945)**

Alejandro Galindo fue uno de los directores de cine más importantes que contribuyó a la formación y la robustez de las películas producidas en la industria fílmica mexicana en su llamada época de oro; formado en Hollywood como guionista, fue primero actor de películas habladas a mediados de los años treinta como *Baúl macabro* (1936) de Miguel Zacarías o *Una luz en mi camino* (1939) de José Borh. Galindo dirigió más de ochenta películas en su prolífica vida artística y, entre ellas, realizó títulos que marcaron época, en especial, en el llamado cine urbano de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX mexicano; títulos que fueron predilectos por el público en México y en toda la América Latina.

La prensa local en Cartagena, da cuenta de la programación de sus cintas en los teatros de la ciudad, se trata de títulos como: *Ni arena ni sangre* (1941), *Konga roja* (1943), *Divorciadas* (1943), *Esquina bajan* (1948), *Hay lugar para dos* (1949), *Una familia de tantas* (1949), *Doña Perfecta* (1951), *Las infieles* (1953), *La duda* (1954), *Policías y ladrones* (1956); películas estas que, además, son de las más importantes en la historia del cine mexicano.

Campeón sin corona se hizo célebre por la puesta en evidencia del complejo de inferioridad de los sectores populares de México y que puede extenderse hacia toda América Latina, en el marco de un relato cuyo eje dramático principal es el deporte del boxeo, el cual, para entonces, era de gran popularidad en Cartagena, junto con el béisbol.



Campeón sin corona, 1945.

El actor David Silva interpreta a Roberto “Kid Terranova”, quien es descubierto en una pelea callejera por el mánager de boxeo Tío Rosas. Roberto comienza una carrera vertiginosa gracias a su gran poder noqueador; no obstante, es ante Kid Ronda, un boxeador gringo que Roberto experimenta un retraimiento psicológico ya que no puede entender el idioma inglés. Roberto es noqueado por Ronda mientras se distrae viendo a la novia gringa de este.

El Tío Rosas consigue una gira de boxeo a Roberto en los Estados Unidos, de donde viene triunfante y donde, además, tuvo la oportunidad de coquetear con una dama de alta sociedad como Susana, lo que revuelve todavía más sus sentimientos de inferioridad. Lupita, siempre ha sido la pretendida de Roberto, desde que este era un vendedor de helados y es testigo de su transformación, sin embargo, soporta su desprecio y sus altanerías. Susana deja a Roberto y este forma un escándalo en su casa tal, que termina en la cárcel.

El Tío Rosas se encarga de mantenerlo en forma, hasta lograr una pelea de revancha con Kid Ronda. Cuando Roberto se entera que Ronda es novio de Susana, la joven de la alta sociedad, se llena de motivos que, finalmente, se convierten en la justificación psicológica para vencer a Kid Ronda en la pelea de box. Luego de esto Roberto cae en la bebida, pero, es rescatado de su depresión por su mamá y por Lupita, la eterna y siempre fiel novia de barrio. Roberto regresa a su antiguo oficio de heladero. El historiador Emilio García Riera comenta al respecto:

“Este melodrama fue estrenado con algún retardo y no obtuvo al principio mayor éxito de público, pero la crítica tardó en advertir su importancia: era muy seguramente la mejor película de ambiente urbano y de barrio bajo hecha hasta el momento por el cine mexicano. Ese ambiente, en efecto, sorprende por lo verosímil desde el principio. En la modesta villa Arena Olímpica de Peralvillo, un escándalo del público impide que el nevero Roberto boxee en nombre del Servicio Limpia y Transportes, y el director Galindo maneja esa situación multitudinaria con su nervio característico, buen ritmo y solvencia técnica. Siguen sabrosas vistas de La Lagunilla, y las imágenes de un billar, con sus clientes típicos, bigotones apachucados, pueden sacudir por lo reales no solo a quienes vivimos el ambiente de México en los años cuarenta” (García Riera, 1969; 295).

Aprovechamos el anterior comentario para destacar la figura apachucada o, mejor, de *El Pachuco*, el cual, es, antes que un personaje un estilo o manera urbana recurrentemente aparecida en este tipo de cine. *El Pachuco* es representado y constituye la principal marca identitaria del famoso cómico y actor Germán Valdéz, *Tin Tan*. La primera característica de este estilo está en la ropa que consiste en un traje con pantalón holgado y ajustado a la cintura y en los tobillos, saco de corte recto tipo blazer, con hombreras y amplias solapas, sombrero tipo italiano adornado con una pluma, portaba tirantes y una larga cadena a un costado y zapatos estilo francés, bicolor, casi siempre blanco y negro.

Se trata de un estilo que aparece en Los Ángeles y en San Diego, en virtud de la comunidad mexicana de inmigrantes y que conformaron este estilo urbano que caracterizaba a las cuadrillas, gangs o pandillas. *El Pachuco* gustaba del baile y la música de géneros como el boogie, el swing y el mambo. Por su parte, Alejandro Galindo, director, llevaría a la pantalla el mundo urbano de la gran ciudad de México de la mano de una serie de oficios y oficiantes como son los choferes de taxi y de bus, los vendedores de aspiradoras, de manera tal que el público tuvo la oportunidad de encontrar en la pantalla, personajes y quehaceres propios de la nueva realidad urbana que se configuraba en las grandes aglomeraciones citadinas que se estaban formando en el continente.

El Pachuco como arquetipo representado por Germán Valdez *Tin Tan* es recordado por todos los informantes clave entrevistados, más no, con la intensidad con que evocan a Cantinflas. El personaje y el actor es recordado por sus rasgos dramáticos más importantes y por sus historias llenas de los enredos más insólitos, así mismo, todos los testimonios lo asocian con su personaje complementario: *el carnal Marcelo*. Dicho esto, tal y como es recurrente, la crítica de cine católica o de perspectiva elitista siempre lo criticaron, una muestra es lo que reportó Jorge Cavarico Briceño en la siguiente nota:

“*Tin Tan* VISITA NUESTRAS COSTAS. Tras haber actuado con relativo éxito *Tin Tan* y su carnal Marcelo en Bogotá, Cali y Medellín viajaron a Barranquilla y a otras ciudades de la costa atlántica colombiana. Allí se espera tengan mejor acogida, ya que su género cómico parece más indicado para sitios bullangueros, que no ciudades del interior del país, en las cuales el público es más exigente. Todo hace pensar que la empresa tuvo pérdidas, o por lo menos, no recolectó la suma que esperaba ganar con estos estrambóticos de chiste rebuscado” (*Cinema Reporter* N°787, agosto 15 de 1953, págs. 17 y 18).

Resulta pues evidente, una vez más, la actitud peyorativa hacia lo popular y sus expresiones, toda vez que, desde la mirada centralista y de la pretendida alta cultura andina, se despreciaba a las gentes que conformaron el público de la región del Caribe colombiano y

su relación con los contenidos de la industria cultural que entonces se consumían.

- Doña Diabla (1949)

De acuerdo con García Riera se trata de un melodramón más bien flojo, de difícil realización para el director Tito Davison. Basada en la obra de teatro del español Fernández Ardavín, la película en su proceso de adaptación, solo destacó el personaje central actuado por María Félix. Sin embargo fue una película que duró circulando de manera intermitente por la cartelera fílmica de Cartagena, a través de su cada vez más extensa red de cines barriales.



Doña Diabla, 1949.

Después de cometer un crimen, Ángela se confiesa con un cura. Luego de esto se hace un recuento del pasado, donde Ángela recién casada llega a la ciudad con su marido Esteban. Invitados a una fiesta en un cabaret de lujo, Ángela es seducida por el licenciado Sotelo, quien intenta besarla y ella lo abofetea. Esteban en vez de defender a su mujer, la fuerza a pedir excusas al licenciado Sotelo. Tiempo después, Ángela busca a Sotelo para pedirle que desacredite a su marido y lo acuse de estafador para lograr su expulsión del país. Ya rica y divorciada, Ángela es llamada Doña Diabla y comienza su vida de devoradora de hombres, provocándoles la ruina y la desolación en virtud de un sentimiento de venganza contra todos ellos. No obstante, Adrián, uno de sus amantes, logra seducir a la hija de Ángela quien está internada en un colegio y pretende huir con ella. Al enterarse, Ángela lo mata, confiesa todo a su hija, le pide perdón y se entrega a la policía (García Riera, 1969; 115).

Eran pocas las grandes estrellas del cine en México al terminar la década de los años treinta y mujeres, eran muy pocas, ya que regularmente las grandes estrellas provenían del teatro para pasar al cine o la radio. De manera que, antes de María Félix, la estrella femenina reconocida era Andrea de Palma. María Félix no pensaba ser actriz cuando el director Fernando Palacios, la abordó en el centro de ciudad de México a principios de 1942. María tenía 26 años, un divorcio, un hijo y un trabajo como recepcionista en un consultorio. Palacios la sometió a cirugía plástica, le enseñó dicción, la exhibió en actos y fiestas del medio cinematográfico y alcanzó a llevarla a Hollywood. Una vez hecha su imagen, María debutó en plan estelar al lado de Jorge Negrete en *El peñón de las ánimas* (1942); más adelante su consagración vendría con *Doña Bárbara* (1943) dirigida por Fernando de Fuentes; el encuentro con este director propició la aparición de el mito de la devoradora de hombres, lo que se consolidó con la siguiente película hecha entre los dos: *La mujer sin alma* (1944), donde matizaron y enriquecieron el mencionado personaje de la mujer fatal, que asume los atributos masculinos y ejerce el poder de su sensualidad como venganza contra la autoridad masculina. María Félix es la primera estrella hecha por el cine industrial mexicano, lo que confió la capacidad del medio para producir sus propias leyendas: en seis años hizo 16 películas, todas estelares, la mayoría de gran magnitud y con distintos registros (García. 1997; 28, 29). Entre los grandes títulos

tenemos *La monja Alférez* (1944), *Enamorada* (1946), *La mujer de todos* (1946), *La diosa arrodillada* (1947), *Una mujer cualquiera* (1949) *Río escondido* (1949).

El personaje de la mujer fatal, tal y como vimos en la sinopsis de *Doña Diabla*, se acopla perfectamente a la estrategia comunicativa del melodrama, “un género que se presta particularmente bien a una cierta hipocresía: con tal de castigar a los culpables al final, el espectador tiene la posibilidad de regodearse con el pecado y con el mal” (Paranaguá, 1993; 107). Era tan fuerte la aplicación de las normas del melodrama en las actuaciones de María Félix que su segunda película *María Eugenia* (1943) es dirigida por el mismo director de la censura cinematográfica en México, Felipe Gregorio Castillo.

- La monja alférez (1944)

Se relaciona esta película ya que fue una de las más taquilleras en Colombia, según lo manifestado en los registros de la empresa estatal Películas Mexicanas, en el lapso que va de 1944 a 1954. Se trata de una película de gran recordación entre el público cartagenero.



La Monja Alférez, 1944.

Dirigida por Emilio Gómez Muriel, la película centra su narración en el personaje histórico de Catalina de Erauso, quien es uno de los referentes literarios más importantes del Siglo de Oro español. De manera que la rebeldía femenina de la monja Catalina, deviene en la formación de una doble faz, donde la parte masculina es representada por Don Alonso de Erauso diestro espadachín del Perú. La joven Catalina se ve huérfana de padre y es internada en un convento para convertirla en monja profesas; es allí donde descubre ciertas artimañas al interior de su familia para apropiarse la herencia que dejó su padre. Catalina pide ayuda a Juan de Aguirre para escapar del convento disfrazada de espadachín, destreza que fue adquirida desde su infancia bajo la guía de su difunto padre, y es allí donde aparece el personaje de Don Alonso: una suerte de justiciero que irá a reclamar lo que le corresponde a la ciudad de Lima.

En la prensa cartagenera esta película aparece circulando en diversos cines de varios sectores barriales y residenciales. Además es ampliamente referenciada por los entrevistados, en especial, en el testimonio de la señora Neyla Torres quien recuerda que fue la primera película que vio junto a su novio Ventura Julio en el Cine Colonial del barrio La Quinta, promediando los años cincuenta.

- Calabacitas tiernas (1949)

Germán Valdez *Tin Tan*, no está muy presente en la actual memoria colectiva de los cartageneros, como sí lo está el referente de Mario Moreno Cantinflas; no obstante, el primero de ellos, fue muy apetecido en virtud de sus películas, entre ellas *Calabacitas tiernas*, la cual, centra el eje dramático en su capacidad histriónica y en su comportamiento estrafalario, en el marco de los elementos característicos del cine de rumberas. En Colombia, *Tin Tan* tuvo sus imitadores, quienes, en ocasiones hacían sus números en vivo en los cines de Cartagena, tal es el caso de Carlos Ríos quien se presentó en diciembre de 1952 en el muy popular Teatro Padilla de Getsemaní. Según la publicidad en prensa, Ríos promociona el estilo Pachuco del famoso cómico mexicano y su show se ve acompañado por uno de los primeros grupos de música vallenata

que se formaban en la ciudad: Los vallenatos del Magdalena (**El Universal**, 12 de diciembre de 1952, pág 8).



Calabacitas tiernas 1949.

Como puede verse hay en la presentación del cine una oferta cultural ecléctica donde los elementos de la mixtura van desde el mencionado vallenato hasta el pachuquismo, lo que da cuenta de los procesos de negociación y apropiación según las dinámicas de intercambio entre las diversas culturas populares de nuestros países. *Tin Tan* visitó las ciudades colombianas de Medellín, Cali y Bogotá según lo anuncia la revista *Cinema Reporter* del 18 de julio de 1953 en la pág. 6.

Por su parte, en *Calabacitas Tiernas*, *Tin Tan* va a suicidarse junto a un árbol milenario porque no lo dejan debutar en un cabaret y cuando dispara, hacia arriba, cae un hombre herido que, al parecer, estaba montado en el mencionado árbol. Asustado *Tin Tan* sale corriendo y es atropellado por un carro donde viajan Reyes y Nelly, quienes lo llevan a casa para ser atendido por la bella criada, Lupe. *Tin Tan* decide fingir que tiene amnesia, lo que convenientemente, Reyes y Nelly aprovechan para hacerlo pasar como dueño de un cabaret que está en quiebra, de esta forma comienza a montar shows con cheques falsos, mientras tanto, una serie de mujeres lo consienten y se disputan por su amor, pero, Lupe sigue enamorada de él. Al final se monta un gran show de cabaret, pero, a *Tin Tan* lo ponen preso por estafa, en la comisaría, además, confiesa el crimen involuntario en el árbol. Allí es donde aparece el supuesto muerto, quien también era un suicida, pero que *Tin Tan* le salvó la vida; por este motivo, este sujeto lo recompensó con suficiente dinero para salir del lío de la estafa. Todo se arregla *Tin Tan* y Lupe se casan y tienen cinco hijos. Germán Valdés llevó el estilo pachuco, en sus modos y en su moda, al máximo nivel de popularidad, lo que se constituyó en una marca social muy admirada por los sectores populares de México y América Latina. *Tin Tan* lideró un equipo creativo donde se encontraba el director Gilberto Martínez Solares y otros cómicos como Juan García, *Peralvillo*; Famie Kauffman, la flaca *Vitola*; el enano *Tun Tun*; Wolf Rivinskis, el eterno villano; y, su *carnal* Marcelo, con quien hizo enloquecer a públicos masivos, con películas como: *El bello durmiente* (1952), *Me traes de un ala* (1952), *El mariachi desconocido* (1953), *El vizconde de Montecristo* (1954), *El sultán descalzo* (1954), *Lo que le pasó a Sansón* (1955), *El médico de las locas* (1955), *Las aventuras de Pito Pérez* (1956) entre otros títulos que se vieron en Cartagena y que son recordados por el público de entonces. *Tin Tan* poseía la vena humorística que requería la nueva

comedia urbana que apareció a mediados de los años cuarenta, de ahí que su película *El hijo desobediente* (1945) sea tan reveladora para la industria y para el público en México y Latinoamérica, pues, desde siempre conservó su estilo y origen arrabalero con el que trató diversas temáticas y parodias al cine y a la literatura, con una marca muy erótica, pues, siempre apareció rodeado de las mujeres más bellas del momento como Silvia Pinal, Rebeca Iturbide, Lilia del Valle y Anabertha Lepe, entre otras.

- **Aventurera (1950)**

La cubana Ninón Sevilla actriz, cantante y bailarina es la protagonista de esta película de rumberas, en su papel de Elena Tejero. Este tipo de cine tuvo en Cartagena, y en casi todo el continente, mucha resistencia de parte de las élites que pretendieron reprimir sus contenidos, en virtud de su visión moralista.

Abundantes son los comentarios de prensa en que se señala el escándalo de las rumberas, acusándolas de pornógrafas y corruptoras de la moral. Pero, nada de eso impidió que el cine renovara la moral urbana y pueblerina y, más bien, propusiera esquemas y modelos de vida que se independizaron, en grado considerable, de las propuestas del Estado y de la Iglesia. Finalmente, y en la práctica, la buena sociedad y la gleba adjunta, le son fieles al cine (Monsiváis, Bonfil, 1994; 104). Este tipo de melodrama musical gira en torno a la oposición santidad/prostitución, lo que es evidente en la historia de *Aventurera* donde Elena, en su inocencia y fragilidad, no obstante su carácter tenaz por salir adelante, es empujada por los caminos licenciosos en el escenario del mundo cabaretil, hasta que el amor que todo lo redime, la rescata de aquel desdichado destino. Así va la reseña que nos ofrece Emilio García Riera: La tranquila vida de la joven Elena cambia radicalmente cuando su madre se fuga con su amante, provocando el suicidio de su padre. Sola y sin recursos, la joven emigra a Ciudad Juárez donde busca trabajo sin éxito.

Al borde del hambre, Elena acepta trabajar con Lucio sin sospechar que su oferta es una trampa para prostituirla. La joven termina bailando en el cabaret de Rosaura, una mujer que lleva una doble vida. Al final Elena es rescatada por Mario, un joven rico de Guadalajara y antiguo novio con quien planeaba casarse; mientras tanto, aquellos proxenetas y delincuentes que tenían a

Elena atrapada en el mundo sórdido de la prostitución, se matan entre ellos. No obstante, Elena triunfa con sus números de baile de ritmos afrocubanos y su talento se ampliamente reconocido. Resulta memorable la escena en que el cantante mexicano Pedro Vargas le da consejos subyacentes cuando canta “Vende caro tu amor, aventurera”. Elena y Mario se casan al fin y son muy felices (1969: 156, 157).



Aventurera 1950.

El verdadero nombre de Ninón Sevilla es Neé Emilia Pérez Castellanos nacida en La Habana el 10 de noviembre de 1921, quien falleció recientemente. Fue la primera rumbera en llegar a aquel país y junto con Dámaso Pérez Prado, pone de moda el mambo en todo

el continente. Es con la participación del director Alberto Gout, que consolida su rol de símbolo sexual de los años cincuenta y es con *Aventurera* que comienza el sexo a visibilizarse una vez más, no solo en la pantalla, sino en la sociedad caribeña y latinoamericana. Ninón Sevilla va a ser la vampiresa que no pudo tener en los años veinte el cine latinoamericano: “El melodrama adquiere con Ninón su primer personaje moderno, no con la modernidad de la crítica, sino con el tono zumbón del pastiche (...) la recreación de los modos de lo femenino ya clasificados y utilizados técnicamente, recursos o virtuosismos alegóricos o incluso disciplinas teatrales. El cuerpo se adueña de las innovaciones lúdicas, y en las convocatorias al deseo se exhiben el estilo y, así no se advierta, la ironía” (Monsiváis, 1994; 187). Junto a Sevilla y sus películas, el público cartagenero se deslumbró con otras rumberas de la época como lo fueron: María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar y Rosa Carmina.

- Un rincón cerca del cielo (1952)

Hay dos antecedentes de esta película, ambas también, con Pedro Infante. Se trata de *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1948). Historias que dan cuenta de la vida difícil de aquellos sujetos que vienen del campo y pretenden integrarse a las dinámicas de la clase media urbana y sus beneficios o privilegios. En *Un rincón cerca del cielo* acaece la historia del honesto pueblerino Pedro que llega a la gran ciudad, consigue trabajo en una oficina y allí se enamora de Margarita, quien, además es seducida por el jefe de ambos, don Antonio.

Cuando este se entera del embarazo de Margarita, la despide junto a su marido. Pedro se convierte en guardaespaldas de Martín, un traficante de barrio; una noche, este le pide que golpee a don Chema, un viejo guardaespaldas que ha sido muy solidario con Pedro y su situación. Pedro, no solo se niega, sino que golpea a Martín y, por supuesto, queda sin empleo. Mientras tanto, Margarita trabaja planchando y lavando ropa para mantener a su pequeño hijo.

Los tres viven en una buhardilla ubicada en la azotea de un edificio, a la que llaman un rincón cerca del cielo. Un día don Chema le regala diez mil pesos a Pedro, producto de un robo y, ahí, lo capturan y lo ponen preso. En ese trance, su hijo termina

enfermo de una pulmonía; Pedro, libre, roba en una farmacia y consigue el remedio que necesita el niño, pero, demasiado tarde.



Un rincón cerca del cielo 1952.

Pedro decide suicidarse en las vías del tren, no lo logra, queda cojo, en ese momento se entera que Margarita está embarazada de nuevo y allí Pedro bendice a Dios por “haberlo hecho pobre”. En esta película, encontramos un marcado contraste entre los tipos de mujeres que se encuentran en el mundo, por un lado las hijas de María y por otro lado las hijas de Eva. En el marco de la película, Sonia Ilina, representa a las segundas ya que decide transitar por el camino de los placeres, la lujuria y el dinero lo que tendrá sus inexorables consecuencias, pues, termina en la cárcel. Este personaje representado por la actriz Silvia Pinal, es la hija de don Chema. Lo contrario a Margarita, quien soporta de la manera más abnegada todo tipo de sufrimientos y dificultades y su premio es recomenzar su proyecto de hogar, junto a Pedro. Este contraste entre personajes, se constituye en un buen ejemplo de la escuela de la moral y las buenas costumbres que podía ser el cine que, en aquella época, fue visto en los cines barriales de Cartagena.

- Tizoc (1956)

Cuando Pedro Infante llegó a Cartagena en junio de 1954, una multitud afuera del Teatro Padilla, le rompió la cabeza:

“Pedro Infante, después de su actuación en el Teatro Padilla, al salir para tomar el automóvil que lo transportaría al teatro Colonial, encontró que la multitud apostada en la calle Larga no había disminuido y por la circunstancia de que los pocos agentes que se encontraban allí no pudieron contener el gentío, el cantante se vio acosado en tal forma que le lastimaron una placa que lleva en la frente a raíz de un accidente de aviación hace algunos años (...) No obstante Infante actuó en el teatro Colonial” (**El Universal**, 3 de junio 1954, pág. 7).

El ídolo de las masas Pedro Infante, llegaba a Cartagena precedido por la amplia difusión de sus películas. La devoción popular, no solo estaba prendada de los melodramas relatados en el cine, sino, especialmente, por sus canciones. De hecho, en aquella ocasión, Infante llegó acompañado del Mariachi Vargas brindando un espectáculo soñado para sus seguidores, el cual, se dio solo en esa ocasión.

De otra parte, no obstante su recurrente postura peyorativa a las manifestaciones de la cultura popular, la prensa en esta ocasión le rindió afectos y admiración en razón de la visita de este ilustre artista mexicano, tal y como apareció en la sección editorial de **El Universal** el 2 de junio de 1954. *Tizoc*, por su parte, fue una película vista profusamente en la ciudad, en razón de su tecnología, ya que es una de las primeras películas mexicanas filmada en colores, con una historia muy llamativa, pues, involucra las tensiones raciales en una sociedad mestiza. La historia de Tizoc se ubica a principios de siglo en el estado de Oaxaca. Tizoc es un indígena mixteca que es envidiado por otros indígenas, por su capacidad de cazar fieras con su resortera y dejar la piel intacta de los animales.

Un día Tizoc mata a un caballo desbocado y salva la vida del capitán Arturo, quien lo desprecia en virtud de su raza. Arturo, a

su vez, es novio de María, quien también ha llegado al pueblo para celebrar el compromiso matrimonial de ambos.



Tizoc, 1956.

Cuando Tizoc conoce a María, queda deslumbrado por la semejanza que esta guarda con la imagen de la Virgen de Guadalupe, que Fray Bernardo guarda en la iglesia. Otro día María comete el error de darle a Tizoc su pañuelo para que este se tape una herida: el indígena, en el marco de su tradición, interpreta el gesto como una invitación a casarse con ella. Tizoc construye una casa en el monte para vivir con María, mientras Fray Bernardo trata de explicarle el malentendido, pero, este no entra en razones. Cuando Arturo llega para casarse con María, esta es raptada por Tizoc quien la lleva a una cueva; allí, María le explica la situación y Tizoc decide devolverla; en ese tránsito, el indígena es herido de bala por uno de los soldados de Arturo. María, furiosa, decide quedarse con el indígena y refugiarse en la cueva, no obstante, ella es herida de muerte por una flecha proveniente de uno de los indígenas enemigos de Tizoc, este saca la flecha del cuerpo de María y se suicida con ella. Pedro Infante ganó en 1957 el premio a mejor actor en el Festival Internacional de Cine de Berlín, quien para entonces había fallecido en un accidente aéreo meses atrás, lo que marcó simbólicamente, según ciertos historiadores, la decadencia del cine mexicano y su época de oro.

HOY UNICO DIA EN CARTAGENA HOY

4 GRANDES PRESENTACIONES DEL FAMOSO CANTANTE Y ACTOR DEL CINE MEXICANO:

PEDRO INFANTE

Y ACOMPASADO POR EL MEJOR CONJUNTO FOLKLORICO **EL MARIACHI VARGAS**

ADEMAS UN MONUMENTAL DESFILE DE ESTRELLAS DE FAMA NACIONAL

Teatro ALMIRANTE PADILLA **TEATRO COLONIAL**

Vespertina y Noche: Orquesta Emisor as Fuentes. Montecristo, Gran humorista colombiano, Trio Vásquez, Tony Porto y K. Q. Men, Gil Castillo y sus ritmos tropicales. **PADILLA** Vespertina 6:30 p. m. Noche 9 p. m. \$ 2.00

En Noche: John Bolivar y su Conjunto cantando Emilia Valencia y la dirección de Eudaldo Palo, Tony Porto y K. Q. Men, Conjunto Vargas y Orquesta. Gil Castillo y sus Ritmos Tropicales. **COLONIAL** 8 p. m. \$ 1.50

GRACIA - HUMOR - SALERO - MUSICA

Un soberbio espectáculo de 2 horas con elenco de artistas jamás visto. Adquiera su boleta se están agotando. Algo Jamás visto en Cartagena.

PEDRO LOPEZ LACAR

¡A la feliz admiración de ustedes, la primera película mejicana, seleccionada para competir en Cannes... DOLORES DEL RIO, cantadísima al premio Ariel por su actuación en este Film...! El problema de una mujer que vive en la niebla la pas que el destino le sugiere.

El Niño y la Niebla

En su **TEATRO CARTAGENA** Jueves 3 Social, Vespertina y Noche

DE TOLU...

TEATRO CLAVER

TEATRO CARTAGENA

Cuando La Vida Son

Pedro Infante en Cartagena, *El Universal* 1 de Junio de 1954.

En la revista *Cinema Reporter* número 739 del 13 de septiembre de 1952, el corresponsal en Bogotá Jorge Cavarico Briceño reportó 70 películas mexicanas estrenadas en promedio anual, según lo establecido por la representación de PELMEX en Bogotá, la cual, estaba en Colombia desde 1944. Meses más tarde, en *Cinema Reporter* del 17 de abril de 1954, según la nota “*Décimo aniversario de Películas Mexicanas*”, se destacó la cifra de 18 millones de pesos mexicanos como utilidad obtenida durante el mencionado lapso de tiempo. Así mismo, en su orden, las cintas más taquilleras fueron: *La monja alférez*, *Doña diablo* con María Félix; *María Montecristo* y *Te sigo esperando* con Arturo de Córdova y Libertad Lamarque; *Mi esposa y la otra* con Marga López y *La red* con Rosario Podestá.

6.3 Junta Nacional de Censura y Junta de Espectáculos

A partir de los años treinta se lleva a cabo desde El Vaticano una campaña coordinada a nivel mundial para controlar el medio

del cine y sus contenidos. La encíclica papal *Vigilanti Cura* de Pío XI es el primer documento doctrinal y oficial respecto a la censura cinematográfica, promulgada en junio de 1936, y destinada a todos los países católicos. Aquí hay que establecer la diferencia entre los dos tipos de censuras que se pretendieron aplicar en el país, de una parte, la censura oficial ejercida por el gobierno y, de otra, la censura moral ejercida por la iglesia; pero, no es sino hasta 1955, en el gobierno del general Rojas Pinilla, que se organiza en Colombia una Junta de Censura única, con sede en Bogotá, que institucionalizó una práctica de veto al cine que ya se venía dando y donde convergieron a nivel nacional los dos tipos de censura, arriba mencionados, ya que, sus integrantes procedían de la Curia, la sociedad civil y del gremio de artistas y escritores. De esta Junta el corresponsal en Colombia Jorge Cavarico de la revista mexicana *Cinema Reporter*, da noticia de la siguiente manera:

JUNTA NACIONAL DE CENSURA PARA ESPECTÁCULOS. Esta Junta, tan temida y tan deseada, de la cual dependerá ahora la posible presentación de cualquier película en Colombia, quedó integrada así: Por el Ministerio de Educación Nacional (Principales) Fanny Mallarino de Umaña, Magdalena Feliz de Holguín, doctores Álvaro Copete Rizaralde y Cornelio Reyes (Suplentes), Beatriz Jimenez de Rubiano y doctor Oscar Echeverry Mejía. Por la Curia Primada, principales, Rafael Bernal Jiménez, Gustavo Santos, Ofelia de Wills, y Elisa Caballero de H. Suplentes, doctor Manuel Matiz, Alfonso Samper Ortega, Enma Goenaga y Helena Escobar de T. Por la Asociación Nacional de Escritores y Artistas, principales, José Constante Bolaños, Carlos Delgado Nieto; suplentes, señorita Beatriz Quevedo, y Atilio Velázquez (*Cinema Reporter*, N° 927, 9 de abril de 1956, pág. 33).

Hay que destacar que dicha práctica de censura fue aplicada en nuestro país bajo la tutela de la Acción Católica, pero, al parecer, fue en la ciudad de Medellín donde su influencia fue más rígida y efectiva. No se puede decir lo mismo en Cartagena, pues, en los archivos institucionales y de prensa revisados, se hace referencia a la

Junta de Espectáculos, la cual, venía funcionando desde 1946. Es allí donde se clasifican las películas de acuerdo con un canon diseñado por la Iglesia. Esta clasificación, a su vez, estaba relacionada con el rango de edades del público y, de esa forma, se buscaba controlar el contenido cinematográfico frente a su audiencia. La clasificación de las películas tenían las siguientes categorías: Para todo público o Buenas; Aceptable, para mayores de dieciséis; Aceptable, para mayores de veintiún años; Peligrosa, desaconsejable o escabrosa, pues, podían llevar al espectador a pecar; y, Mala, película vetadas totalmente debido a su contenido absolutamente inmoral. Por su parte, Benito Spoletini (1977), un sacerdote dedicado a estudiar la relación entre medios de comunicación y la censura de la Iglesia, propone tres períodos para su análisis:

Primer período. Moralístico-Defensivo, consistió en un rechazo absoluto del magisterio a la prensa y en general a la libertad de expresión. Se dio en el pontificado de Gregorio XVI (1831-1846).

Segundo período. Socio-Pastoral, se dio desde el pontificado de Pío X (1903-1914) hasta el pontificado de Pío XII (1939-1958). Continuaron los asuntos de orden moral sobre los medios y, a la vez, se inició un estudio desde la óptica católica y su apropiación como instrumentos de fe.

El tercer período está relacionado con la Teología de los Medios de Comunicación que se da en el marco del Concilio Vaticano II, que se inaugura con Juan XXIII (Simanca, 2004; 81, 82,92).

Para el tema que aquí nos interesa, es el segundo período de acuerdo con el pontificado de Pío XII, el que converge con los diversos aspectos que tienen que ver con el proceso de secularización de la sociedad en Cartagena y sus dinámicas de apropiación de la modernidad cultural. En su artículo: *La censura católica al cine de Medellín 1936-1955*, la historiadora Orielly Simanca Castillo, propone para el caso de esa ciudad, durante el período analizado que la Iglesia “intentaba detener la expansión de la modernización cultural y social por la que atravesaba la sociedad y de la cual el cine solo era una expresión (...) Podemos decir (...) para el caso de Medellín (que la) etapa de ‘clasificación cinematográfica’, es en realidad una etapa de abierta resistencia a la ola expansiva y modernizante del cine” (2004; 99).

Por su parte, en el número 741 de la revista *Cinema Reporter* del 27 de septiembre de 1952, aparece una importante referencia a la Liga Mexicana de la Decencia cuyo vicepresidente, en aquella época, era el ingeniero Jorge Núñez Prida. En general eran tres grandes críticas las que señalaba la mencionada Liga. La primera crítica era dirigida contra los documentales propagandísticos del gobierno y sus mensajes comunistas. Lo anterior en referencia directa al documental *El valle del Mezquital*, del que Núñez Prida manifiesta:

“Es conocido desde tiempo inmemorial que *El valle del Mezquital* es un lugar inhospitalario y árido, de lo que se ha servido el gobierno para hacer un corto de neto sabor comunista, presentando una familia de pobreza inaudita, que no ha logrado en toda su vida más que fabricar unos míseros ayates. El indio cambia sus míseros ayates por unos granos de maíz. El indio se empeña en sembrar su maíz y pide a Dios le dé una buena cosecha. Milagro que sabe, no se va a efectuar porque Dios no es capricho de los hombres; después implora a los ídolos y decepcionado porque ni Dios y ni los ídolos le hacen caso, recurre al supremo gobierno y este obra el milagro (...) Luego viene lo peor que no dice el documental, pero que ya yo me documenté y lo peor del caso es que el patronato lo fundaron particulares” (*Cinema Reporter* 741, 27 de septiembre 1952, pág. 4).

Resulta evidente pues, la disputa ideológica que representó este nivel de la crítica cinematográfica del catolicismo respecto a las intenciones reivindicativas de los sectores populares y del campesinado, propias de la Revolución Mexicana y sus repercusiones políticas y sociales en la reconfiguración del Estado mexicano.

En ese sentido, vale la pena tener en cuenta, la visión político-ideológica expresada por un guionista como Mauricio Magdaleno, con películas como *Río Escondido* (1947) la cual, estuvo prohibida durante muchos años, en virtud de su mensaje emancipatorio.

ueran
tiem-
e del
spita-
a ser-
er un
nista,
e po-
grado
bricar
indio
s por
dio se
aíz y
na co-
se va
es ca-
espués
tepcio-
s ido-
al su-
el mi-
ídeos
ene lo
mental,
enté y
el pa-
culares,

Según esta hojita, de la que se vale la "Legión Moral de la Decencia", para difundir sus apreciaciones, exhibir la miseria de México es ser "comunista".



rrarán ca
"Un ci
obscena a
condena a
"Aclar
mo peli
aquellas
puercas.
"No s
mos de
vertimos
nuestros
afortunad
México
pinta. ¡B
mexicano
al públic
"El ci
reflejar
ser gran

Walter R
llar, cama
cumental
esta entre
oprimidos

En el comentario de apoyo en la parte superior de la fotografía del documental *El valle del Mezquital*, podemos ver la postura de la revista *Cinema Reporter* frente a los comentarios del ingeniero Núñez Prida. El comentario dice: "Según esta hojita -en referencia al volante- de la que se vale la 'Legión Moral de la Decencia', para difundir sus apreciaciones, exhibir la miseria de México es ser 'comunista'". Un segundo nivel de crítica de esta Liga de la Decencia, tiene que ver con el aspecto moral de las películas, así el ingeniero Núñez Prida expresa:

"Y lo triste de todo el asunto es que el cine mexicano produce varias vistas con argumentos de burdel, de lenguaje inmundito y de doble sentido, en cabaretuchos donde hay toda clase de escándalos, películas que son un verdadero pozo de inmundicia u otras que deforman la verdad. De acuerdo con la Oficina Central de Censura Moral al Cine, cuya sede está en Bélgica, a México le toca el honor de ser el tercer país en el mundo que

produce películas francamente inmorales, Francia ocupa el primero, Italia el segundo y México el tercero”. (*Cinema Reporter* 741, 27 de septiembre 1952, pág. 4).

Un tercer nivel crítico, tiene que ver con las listas del canon cinematográfico, donde se clasifican las películas respecto a su contenido y su relación con la moral cristiana. Los tres niveles de crítica, entre otros, fueron adoptados y difundidos entre todas las comunidades de influencia católica tanto en América como en Europa. En Colombia, la **Revista Javeriana**, fue una de las principales publicaciones que difundió este tipo de análisis moral e ideológico del cine.

Mario Juan Marini, por ejemplo, se encargaba de la crítica cinematográfica en la **Revista Javeriana** editada en Bogotá y, la cual, circulaba entre el pequeño círculo de intelectuales cartageneros. Allí, Marini publicaba su columna titulada *Notas de pantalla*, en la cual, siempre atacó todo el cine que viniera del país azteca, en virtud de su sustrato popular. Con respecto a la película *El hijo desobediente* (1945) protagonizada por Germán Valdez *Tin Tan* expresó:

“Hace aparición en ella un nuevo ‘astro’ llamado *Tin Tan* que, según la propaganda es superior a Cantinflas. Creemos que la propaganda es acertada en ese sentido, ya que el tal *Tin Tan* es superior, muy superior al ya desacreditado Cantinflas, superior en sus vulgaridades, superior en sus posturas y vestimentas grotescas, superior en el mal gusto y la pornografía. (...) A Méjico debemos estas ‘animalidades’ en los espectáculos y en el público. Eso de despertar la fiera que cada hombre lleva dentro de sí, no es una función laudable ni está dentro de los fines del cine como expresión artística y estética. La comisión de censura de espectáculos debería prohibir esta clase de películas, no tan solo por ser atentatorias contra la moral y la decencia, sino también por degradar el gusto del público. No apta para nadie” (Revista Javerina, Tomo XXV - N° 121, febrero 1946).

A continuación se presenta una muestra de los volantes que distribuía la Liga Mexicana de la Decencia.

LMD
LEGION MEXICANA DE LA DECENCIA
APRECIACIONES
 ORIENTACION SOBRE ESPECTACULOS
 Registrada como artículo de 2a. Clase en la Admón. de Cultos, de la C. de México, D. F., con fecha 22 de Septiembre de 1940
 Fundador: Edelmiro Traslósheros Presidente y Gerente: Mariano F. Jiménez

AÑO XVIII México, D. F., Agosto 30 de 1952 BOL. SEM. N.º 34

ESTRENOS DE LA SEMANA
★ ★ CINES

B-1 • PARA MAYORES Y TAMBIEN PARA JOVENES
 • "QUIEN BUSCA ENCUENTRA".— Comedia. Un niño encuentra el dinero robado de un banco y termina ayudando a la captura de los maleantes.

B-2 — PARA MAYORES CON INCONVENIENTES
 • "LA SIRENA DEL HAREM".—Cómica, con inconvenientes.

B-3 PARA MAYORES CON SERIOS INCONVENIENTES
 • "LA INTRIGANTE".— (This Woman is Dangerous.—W. B.—De gansters rodeada de sentimentalismo peligroso y muchos crímenes. Filmex, S. A. — Drama en torno de un provinciano que viene a radicarse a la capital.
 • "UN RINCÓN CERCA DEL CIELO".— Filmex, S. A. — Drama
 • "FERIA DE PASIONES".— (Little Egypt). —U. I.—Fantasía sobre la exposición de Chicago 1893.

C-2 PROHIBIDAS POR LA MORAL CRISTIANA
 • "TRES ALEGRES COMADRES". — Mier y Brooks. —Morbosa y cansada que pone la moral por los suelos.

TELEVISION

B-1 • "UN ESPIRITU TRAVIESO".—Regocijada comedia sobre la aparición de una muerta.

AVISO A LOS PADRES DE FAMILIA

Los programas de televisión que están pasando son indecentes e inmorales.

Los Bonos del Ahorro Nacional insisten en anunciarse en forma indecorosa, después de los bailes que censuramos en una de nuestras "Apreciaciones" pasaron en los cines un documental de sabor netamente comunista, es muy de lamentar que una empresa que solicita el patronato de todos los mexicanos se empeñe en dar muestras de poca seriedad en su manera de anunciarse con lo que claramente se resta prestigio.

Según esta hojita, de la que se vale la "Legión Moral de la Decencia", para difundir sus apreciaciones, exhibir la miseria de México es ser "comunista".

que el supri ofreció hace documental milagro con cual se ded tal no es d que es un cumental.

"Y lo trit es que el c varias vista burdel, de l doble senti donde hay dalos, peli dadero p o otras que d

De acue Central de ne", cuya a México le el tercer pe produce pel morales. Fr ro, Italia el tercero.

"Los prod tender que también p económico: diez produc jero, de las te, que no s nas costum das, sanas y sidad de qu sean prostit el argument ta. Naturalm mexicano ha excepciones, damente sor

"En conc seguir el act cional, cada giará más en mercados de rranán cada

"Un cine obscena a la condena a sí

En Cartagena, como veremos más adelante, la censura al cine es más que nada ejercida por la élite local que está ubicada en círculos de la pretendida alta cultura y que está en contacto con la jerarquía eclesiástica y con el gobierno; en los archivos revisados no se encontraron indicios, ni mención de una Liga de la Decencia, contrario a lo que pasó en Medellín y, más bien, se puede apostar, según los usos y las prácticas sociales, por una tolerancia a los temas que, en otras latitudes nacionales, estaban prohibidos.

Podemos recordar, como se ha mencionado arriba, los shows de los desnudos que se llevaban a cabo en los años cincuenta en los teatros Padilla y Rialto en el barrio de Getsemaní; así como la aplicación relativa de la censura por los porteros de los cines frente

a las películas mexicanas de rumberas. Aquellos temas prohibidos por la Iglesia, según lo refiere Simanca Castillo, son: comunismo, prostitución, ateísmo, libertad de la mujer; o temas que ilustraran besos, caricias, desnudez, sensualidad; o aquellas películas que abordaran sensiblemente temas católicos como el matrimonio, la familia o la religión (2004; 99).

De otra parte, Simanca Castillo, señala la estrategia del cine educativo desarrollado por la Iglesia a partir de los años cincuenta, con miras a contrarrestar la supuesta inmoralidad del cine comercial. El cine educativo en Medellín fue llevado a cabo por los Cine Forum y las Semanas Cinematográficas (2004; 90, 91).

Respecto al comunismo como tema prohibido por los cánones fílmicos de la censura en Colombia, encontramos que en la revista *Cinema Reporter* número 909 del 21 de diciembre de 1955 la nota titulada: “Cancelan contrato en Colombia a director mexicano por comunista”, se trataba del director de teatro de origen japonés Seki Sano.

“Contratado especialmente por el gobierno colombiano, había venido hace cuatro meses dirigiendo la escuela de arte dramático el conocido profesor Seki Sano, a quien se hizo venir desde México, lugar habitual de su residencia. El entusiasmo cundió, los elogios eran pródigos, y se decía que todo marchaba viento en popa. El motivo ha sido el de que, según documentación que reposa en los archivos del SIC (Servicio de Inteligencia Colombiano), el maestro Seki anda en tratos oscuros y peligrosos con el comunismo. La situación, pues, para el famoso director, no puede ser ahora sí más dramática” (*Cinema Reporter* 21 de diciembre de 1955).

Además del caso de Seki Sano, se reporta la expulsión de la actriz argentina Mabel Jaramillo, quien también había sido contratada para formar los cuadros de actores que se preparaban para el desarrollo de dramatizados en la recién creada televisora nacional. (*Cinema Reporter* N° 913, 18 de enero de 1956).

Por JORGE CABARICO
Corresponsal exclusivo e



RUTH PATEL

Así se llama
cana, quien os
de la leche", e
México:
"Es un bello
todo sentido es
fílmica es indu
ras en el mund
aspecto, ha me
dos de sus com

"CUMBIA DE

Bajo este tít
bre de uno de
la costa atlántica
za a rodar en em
cional, de largo
panorámicas. Un
ras será el balla
chards, un hombr
tampa, aún cuan
nematográfica. L
vada Films", una
verdad, no sé ni
ra dónde vá.

El resto del reparto estará entre Joset
Padro I. Martínez (argentino), Jaime Gil
via Trillo y Lina Montez. Como director
nier, asesorado por...

Seki Sano, de quien nuestro corresponsal dice habersele cancelado por el Gobierno de Colombia su contrato de mentor en el arte de Talía, por atribuírsele actividades ajenas a la política del Estado.

Seki Sano, Cinema Reporter, 1955.

Años atrás, el corresponsal colombiano, de la misma revista, Raúl Urueta escribió el texto "El arte fílmico en Colombia" el cual apareció el 27 de abril de 1946.

Allí se dedica un espacio a describir la institucionalidad de la censura en Colombia:

"La censura cinematográfica está controlada en Colombia por el gobierno nacional, quien designa un Buró de Censura integrado por tres personas que actúan permanentemente y tres sustitutos. Estos organismos funcionan en las capitales de cada departamento. En Bogotá el organismo de censura está integrado por cinco miembros propietarios y cinco sustitutos. El organismo de censura, en muchos casos, no se toma la molestia de

revisar una película y otorga su visto bueno tomando como base el tema de la producción y el material de propaganda que se ofrece. Por lo general, uno de los miembros del Buró de Censura es un funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores. Su misión consiste en analizar las tendencias políticas que puede presentar una película. Por regla general, una película que haya sido aprobada por los censores de cualquier entidad federativa de Colombia, puede exhibirse sin otro requisito en todo el país. Sin embargo, en algunos Departamentos se insiste en que los censores vean primero la película antes de que se ofrezca al público. Existen también organismos municipales de censura designados por los alcaldes. Los censores en Bogotá califican a las películas de la siguiente forma: ‘Solamente para adultos’, ‘Impropia para niños’ y ‘Para todos’. Muy pocas veces se ha dado el caso de que la censura colombiana se resista a colocar una película bajo alguna de las tres denominaciones antes mencionadas. Puede decirse que la censura no es estricta. Colombia no tiene convenio en materia de censura con otros países. Toda película con carácter educativo deben ser clasificadas como tales por los censores” (*Cinema Reporter* N° 406).

En su escrito, Urueta ofrece pistas que se pueden asumir como tensión al momento de valorar las películas en el marco de las actividades de censura. Una tensión clave es la que siempre se desarrolló entre el organismo de censura de Bogotá y los organismos de censura de las regiones, las cuales, no coincidían todas las veces con el mismo criterio. Se trató de una tensión que se intensificó en la medida en que las películas que llegaban a Colombia abordaban temas considerados tabú tanto en la sociedad como en ciertas instituciones, la Iglesia en especial y los miembros del partido conservador. Años después, el 20 de diciembre de 1952, Cavarico Briceño, reporta una fuerte disputa en el Congreso Colombiano respecto a los espectáculos públicos, en especial el cine:

“Los más raros y estrambóticos diálogos han tenido lugar entre los congresistas colombianos a propósito del problema de la censura de espectáculos públicos, en especialmente el cine. Todos conservadores, pues

actualmente los liberales fueron excluidos por no dejarse llegar a sus partidarios a las urnas electorales, a pesar de esa circunstancia los conservadores se dividieron en grupos. Los unos sostienen que el cine actual es absolutamente corruptor, mientras que otros aseguran que la moral está siendo burlada al incitar a los menores prematuramente hacia el sexo contrario, mediante la exhibición de piernas y la interpretación de bailes sensuales. Unos solicitaron que películas hechas por Rosa Carmina, Tongolele, Lilia Prado, Silvana Mangano o la Panpanini debían ser rechazadas de plano, pero otros piden, en cambio, que más bien el clero imponga penas fuertes para quienes fomenten esta clase de negocios deshonestos. No faltó un extremista que leyó Encíclicas para reforzar todos sus argumentos puritanos. La pintoresca discusión tuvo por origen el proyecto de Ley según el cual se establecerá en el país una sola junta nacional de censura de espectáculos, en cambio de las locales que vienen funcionando en los 800 municipios de la república. En que pare todo esto solo podrá saberse dentro de un mes, cuando la Ley quede definitivamente aprobada, rechazada o transformada” (*Cinema Reporter* N°753).

En virtud del debate expuesto en la nota anterior, se puede apostar por la gran relevancia social y política que el cine había alcanzado en la nación colombiana. Como un elemento capaz de moldear la conciencia colectiva, había que controlar los contenidos cinematográficos, en especial, aquellos considerados inmorales y que tenían que ver con el sexo, cuyo eje temático fue clave en el llamado cine de rumberas, filmado en México y Cuba y que tuvo un éxito masivo sin precedentes. Un cine que en Cartagena fue asimilado en razón de sus bandas sonoras, las cuales siempre actualizaban en materia musical a un público sediento de historias instaladas en el ambiente cabaretil. En efecto, en el **Diario Oficial** del 7 de junio de 1955 salió publicado el Decreto 1727 de 1955 por el cual se crea la Junta Nacional de Censura, con miras a reemplazar las que venían operando en los municipios, tal y como señala Cavarico en su nota. Vale la pena destacar que, según el Artículo 11 del mencionado Decreto, se conmina a los Alcaldes municipales

a exigir el certificado de exhibición de cada película expedido por la mencionada Junta, como requisito indispensable para que sea proyectada. Tal disposición del gobierno nacional, tuvo resistencias en todo el país y su aplicación fue de difícil práctica.



LiliaPrado, Cinema Reporter, 1952.

Lo anterior vino a reforzar la práctica común del rechazo y la prohibición en Colombia de ciertas películas mexicanas. El 24 de octubre de 1953 se publicó en *Cinema Reporter* la prohibición de ocho películas mexicanas, de las cuales, no se dan a conocer sus títulos.

Podemos ver la foto de la actriz y bailarina Lilia Prado, a quien la censura colombiana prohibió la exhibición de sus películas. Este mensaje salió publicado en la revista *Cinema Reporter* del 1 de noviembre de 1952, es decir, durante la emergencia del cine de rumberas, cuyos contenidos escandalizaron a los sectores más conservadores de la sociedad colombiana y que motivaron la

aparición del mencionado decreto en 1955. Un cine corruptor que amenazaba la estabilidad moral de la nación.

Lo mismo pasó con películas de la cubana Rosa Carmina:

“PROHIBEN PELÍCULA DE ROSA CARMINA. El Secretario de Gobierno del Departamento de Cundinamarca resolvió prohibir la exhibición de la película mexicana ‘La Diosa de Tahití’ que interpreta la curvilínea cubana Rosa Carmina. Alega el funcionario que en dicho film ella se muestra en ropas demasiado ligeras interpretando bailes escandalosamente sensuales. La medida como es natural, causó sensación entre el público; los empresarios, que en vista del criterio conventual que viene tomando la censura entre nosotros, ya no hayan qué película traer, a fin de sostener el negocio” (*Cinema Reporter*, 27 de diciembre de 1952).

Sin embargo Rosa Carmina había causado gran revuelo en Bogotá a mediados de 1949, tal y como lo reportó Raúl Urueta en la revista *Cinema Reporter* del 24 de septiembre de ese año:

Rosa Carmina en desarrollo de su espectáculo en los Teatros Real y Caracas de la capital colombiana. En aquella ocasión la artista vino acompañada del director de cine Juan Orol, quien era su esposo. También la acompañaron los bongoseros cubanos: Modesto Durán y Ramoncito Castro, así como el Maestro Álvaro Valdespí. Para entonces Rosa Carmina contaba con 19 años de edad y había tenido gran éxito en Colombia con la película “*Tania, la bella salvaje*”.

Con su llegada a Colombia se manifestó el interés de los productores mexicanos por seguir integrando en las películas de rumberas, bandas sonoras relativas a la música afrocaribeña. Así, por ejemplo, Raúl Urueta reportaba en su nota el éxito de canciones de la música tropical colombiana como “Pachito eché”, “Los amores de Carmina”, “La guacharaca” y “Micaela”. De manera que en la acción de la censura ejercida por los sectores conservadores, estaba implícito el rechazo, no solo a la cuestión moral del sexo, sino también, a ciertas manifestaciones culturales que, de hecho,

venían proyectando la imagen distintiva de Colombia en el ámbito internacional, como país caribeño. No solo como país andino.



Rosa, Carmina, Cinema Reporter, 1952.

En Cartagena, por su parte, ciertos miembros de la élite social crearon cine clubes en la misma década, pero, con miras a propiciar un espacio cultural que permitiera ver las películas prohibidas tanto por la censura oficial, como por la Iglesia, lo que conllevó a esporádicos conflictos con la Junta de Espectáculos de la ciudad. Uno de estos conflictos se llevó a cabo a fines del mes de octubre de 1952, por la prohibición que hizo la Junta a la proyección de la película francesa *Manon* o *El ángel perverso* (1949). La película, al parecer, no circuló por la red de cines barriales de la ciudad, pero, fue programada por el Cine Club Cartagena, cuyo presidente era Víctor Nieto Núñez. Manon Lacaut es una joven que está a punto de ser

linchada por una multitud acusada de colaboracionista de los nazis, es rescatada por Robert Degraix militante de la resistencia y huyen hacia un camino lleno de aventuras en la Francia de la posguerra. La película se caracteriza por su postura libre y despreocupada, que podía interpretarse como de un comportamiento libertino, licencioso e inmoral. Había sido prohibida por el régimen franquista en España, no obstante que fue ganadora del León de Oro en el festival de cine de Venecia en 1950.

La Junta de Censura de Espectáculos de Cartagena publicó el 30 de octubre de 1952, un aviso clasificado en **El Universal** donde dio cuenta de la prohibición de la exhibición de la mencionada película en la ciudad, en especial, en el cine club dirigido por Nieto Núñez. Manuel Narciso Rodríguez fue el miembro de la Junta que actuó como vocero respecto a esta situación. Los miembros del cine club, apoyados por **El Universal**, protestaron y presionaron para ver la película y así se hizo en días posteriores. Uno de los titulares del periódico decía: “*La prohibición de Manon no pasa de ser un episodio ridículo*” (**El Universal** 31 de octubre de 1952, pág. 7).

En cuanto a las normatividades establecidas por la Alcaldía de Cartagena con respecto a los espectáculos públicos, estas no tuvieron gran modificación durante el período de estudio que aquí nos interesa. Tenemos, por ejemplo, el decreto 143 de julio de 1936, donde las disposiciones abogan por las mejores condiciones de recepción de las películas a favor del público. Allí se establecen aspectos como la puntualidad en la proyección de las películas, evitar el exceso de publicidad y la garantía de derechos de los espectadores, cuando por motivo de lluvia, se suspendiera la función; pues, debe tenerse en cuenta que la mayoría de los teatros de entonces no tenían techo, o solo parcialmente. Otras disposiciones se referían a los impuestos que debían pagar al municipio este tipo de espectáculos públicos, ya que, al parecer, el gravamen de las boletas de cine aportaban una parte importante del presupuesto municipal:

“EN EL TEATRO GRANADA. (...) Como los cines son los espectáculos que más contribuyen al sostenimiento de la burocracia municipal, por los impuestos que pagan, debe esa burocracia defender sus intereses, que son los

intereses de todos” (**El Diario de la Costa**, 17 de abril de 1945, pág. 2).

Tanto el Inspector General de Espectáculos Públicos, como la posterior Junta de Espectáculos, que aparece en 1946, se rigieron por esta norma durante toda la década de los años cuarenta y, aún la del cincuenta, por lo menos, así puede constatarse en un editorial de **El Universal** donde se llama la atención a la mencionada Junta, pues, al parecer estaban más concentrados en censurar moralmente el contenido de las películas, que en verificar las condiciones de recepción del público, el cual, ocasionalmente, estaba sometido al abuso de los empresarios de los teatros (**El Universal**, 23 marzo, 1955, pág.4). En ese entonces, el reverendo padre Jaime Álvarez formaba parte de la Junta de Espectáculos, cuya designación en el cargo fue hecha por el Arzobispo de la ciudad y quien lideraba la crítica moral de las películas (**El Universal**, 20 de mayo de 1952, pág. 3). No obstante la disposición nacional de crear juntas de censura en todo el país, al parecer encontraba impracticable la función para la cual fue creada. Esto es lo que publicó el columnista *Fulminante* el primero de marzo de 1957 en **El Universal**:

“(…) Dice el mencionado decreto que los nombrados para ejercer estos cargos, pueden sacar de los teatros a los niños y jóvenes que se encuentren presenciando una película censurada para mayores (...) Y yo pregunto: se atreverá una dama a sacar, de un teatro a unos niños o niñas que presencien películas para mayores?...Lo creo muy difícil. Nadie se aventura a esta tarea, ni los espectadores de uno y otro sexo -menores de edad- respetan, ni obedecen las disposiciones policivas. Además para cumplir a cabalidad estas normas se necesita destinen agentes de policía en cada uno de los teatros y salones de la ciudad, y esta medida la creo muy difícil porque en multitud de ocasiones he solicitado la colaboración de las autoridades, y apenas -en El Heredia- que es un teatro oficial me envían agentes para resguardar el orden, en los otros, deben pagar el servicio que les prestan los encargados de vigilancia, y dudo mucho que las empresas cinematográficas hagan estos gastos” (**El Universal**, 1 marzo 1957, pág. 4).

El aparte pertenece a la columna diaria que escribía Antonio González de Langlard, quien por ese entonces ostentaba el cargo de Inspector General de la Junta de Espectáculos Públicos. González de Langlard era un reconocido cultor quien, tenía vínculos con la oficina de Extensión Cultural del Departamento de Bolívar, con la prensa cultural y con la administración del Teatro Heredia, donde se llevaron a cabo iniciativas musicales, teatrales y culturales. En el balance que el mencionado columnista hace en su comentario periodístico, se queja y admite con resignación lo impracticable que resulta la censura de películas en Cartagena y da cuenta de la resistencia del público asistente a cumplir la norma, lo que ocurría, al parecer en todos los estratos sociales de la ciudad. Veamos algunos aspectos, tomados del mismo texto, y que reproducimos *in extenso*:

“Recuerdo un caso curioso de un señor extranjero -quizás norteamericano- en el Teatro Colón. Yo me hallaba cerca de la portería y como la película estaba censurada para mayores de 21 años, el empleado le hizo la advertencia de que no podían entrar los niños. Enojado, y energúmeno, tanto él, como su esposa, increparon al portero con estas palabras:

-Qué sabe usted de eso?...si esta película lo vimos todos nosotros en los Estados Unidos y no tiene nada de particular.

-Es que yo -contestó el pobre empleado- me limito a cumplir órdenes superiores.

-Entonces -respondió el gringo- dígame al administrador que me saque con la policía.

Ante esta amenaza el infeliz portero no tuvo más remedio que dejarlos pasar. Y este caso ocurre diariamente en todos los teatros de la localidad. Las madres son las inmediatas responsables de esta falta. Los porteros, cumpliendo instrucciones, se permiten hacerles la advertencia pero -negocio es negocio- no van a entablar una polémica con cada una de las señoras que llevan a sus niños al teatro”
(*Ibíd.*, pág. 4).

Fulminante hace una severa acusación a los cambios en las costumbres de las familias y la permisividad con que las madres dejan que sus hijos se expongan a los contenidos fílmicos de las películas que se programaban en la ciudad, desconociendo las normas y disposiciones sobre la censura. Otras consideraciones que hace el columnista al respecto, son las siguientes:

“No una sino infinidad de ocasiones he sido testigo presencial de estos casos, y he intervenido, en forma amigable y cortés para convencer a los padres de que no deben llevar a sus niños a ciertas películas, y saben ustedes lo que responden?:

- Y con quién dejamos a lo chicos en la casa? Ellos no comprenden nada, son criaturas inocentes...

Inocentes! Valiente argumento. No hay en la ciudad un niño inocente. Los papás son los primeros en proporcionarles distracciones reñidas con los más elementales principios de la ética (...) No hablo de memoria. He presenciado multitud de casos en Manga y sería aconsejable que los señores padres de familia, tuvieran en cuenta - si acaso leen los periódicos- las tragedias que se derivan de este afán incontrolado de los jóvenes de la actual generación, que por robarse un carro asesinan una pareja de inocentes novios, en pleno corazón de París...”(*Ibid.*, pág. 4).

Lo que más queremos destacar de lo escrito por *Fulminante* es que se dirige, casi exclusivamente, a la audiencia propia de su clase social. Esto se denota con claridad cuando hace alusión al barrio Manga, el cual, se consideraba como de estrato alto. Así mismo, al iniciar su columna, *Fulminante* hace mención de solo trece cines de la ciudad, cuando, al parecer pasaban de veinticinco, lo que veremos en el acápite 7.4. Lo anterior nos puede sugerir el alcance que tenía la mencionada Junta de Espectáculos para llevar a cabo su función, pues, esta contaba con número muy limitado de inspectores. Los cines a los que hace referencia *Fulminante*, son: Cartagena, Colón, Padilla, Rialto (dentro de la ciudad, según señala); Circo Teatro, Variedades, Caribe, Myriam, Laurina, Colonial, Granada, Manga, Miramar (en los barrios). De hecho, en el año inmediatamente anterior, 1956, la Alcaldía del municipio nombró

a los sub- inspectores de espectáculos públicos, relacionados en la table 6.



Teatro Miramar, Barrio Pie de La Popa. Fototeca Histórica de Cartagena.
Anónimo, años cincuenta.

A principios de los años cuarenta se registra en la prensa elementos preexistentes de censura a la aparición de la Junta de Espectáculos en 1946, así, por ejemplo, aparece en **El Diario de la Costa** en 1944:

“En los salones de cine se ha fijado en sitios vistosos y a todo lo largo y ancho de un pliego entero, el decreto de la alcaldía del año mil novecientos cuarenta y uno, cuando era burgomaestre quien es hoy gobernador prohibiendo la entrada de menores de diez y seis años de edad a cualesquiera películas que se den en la noche (...) Esta ciudad asiste desde algún tiempo atrás al relajamiento

moral de la juventud que alardea de machismo bebiendo aguardiente, fumando y asistiendo a prostíbulos” (Maretazos. **El Diario de la Costa**, 18 de octubre de 1944, pág. 3).

Tabla No. 6

Sub-inspectores de cine en Cartagena – 1956	
1. Teatro Cartagena	Abel M. de Irisarri
2. Teatro Colón	José Vega Elguedo
3. Teatro Rialto	Jesús Caballero L.
4. Teatro Padilla	Manuel Narciso Jiménez
5. Teatro Variedades	Jorge Malo
6. Circo Teatro	Luis Campillo
7. Teatro Colonial	Víctor Ramos
8. Teatro Granada	Raúl Barrios
9. Teatro Manga	Rogelio Méndez
10. Teatro Miramar	Luis Ramos Gómez
11. Teatro Myriam	Agustín Calvo Pasos
12. Teatro Laurina	Rafael Orozco
13. Teatro América	Emiliano Blanco Paut
14. Teatro Caribe	Alberto Villarreal

Fuente: “Alcaldía nombró sub-directores de espectáculos públicos en los teatros” noticia en **El Universal** 4 septiembre, 1956, pág. 4.

Como se pudo observar en el texto periodístico, el llamado de atención, reclama la aplicación de un decreto que desde 1941 no se refiere a los contenidos de las películas, sino, a la condición etaria de los espectadores, haciendo referencia a lugares de diversión conexos al cine barrial como son bares y prostíbulos. Es esta una pista que marca la preocupación de las autoridades por preservar cierto comportamiento social juvenil lo que, al parecer, era más práctico que controlar el ingreso de casi cualquier tipo de público a los cines.

Antes de la aparición de la mencionada Junta, Antonio González de Langlard fungía como Inspector General de Espectáculos Públicos y, desde 1941, su preocupación principal, al parecer, era

preservar el orden en los cines, antes que aplicar la censura a las películas. Así se evidencia en una carta que González de Langlard dirige al comandante de la policía en 1944 y que es publicada en **El Diario de la Costa**. En dicha carta González daba cuenta de “cuadrillas de vagos y rateros” que asaltaban a los espectadores a la salida de los cines Rialto y Padilla en el barrio de Getsemaní; detentaban el poder sobre la reventa de boletas y amenazaban a los porteros para forzar su entrada al cine sin pagar. En su calidad de Inspector de Espectáculos Públicos, González, en aquella ocasión, pidió al comandante de la policía que le asignara un grupo de agentes que estuvieran bajo sus órdenes (**El Diario de la Costa**, 7 de julio 1944, pág. 2).

Por su parte y no obstante, la disposición nacional, en Cartagena venía funcionando la Junta de Espectáculos Públicos desde 1946, según el decreto N° 304 de ese año, y desde su creación González de Langlard estuvo al frente de sus funciones censoras. Esta junta estaba compuesta por cuatro miembros, tres de ellos nombrados por el alcalde y uno nombrado por el arzobispo. Una primera junta estuvo conformada por Emma Villa de Escallón, Teresa Isabel viuda de Gómez y Margarita Calvo de Porto, con González de Langlard como presidente. En el decreto N° 340 del 29 de diciembre de 1950, se amplía la junta a cinco miembros más. Pero, es cuando aparece la mencionada Junta Nacional de Censura que pretende controlar desde Bogotá el contenido fílmico que verá el resto de la audiencia nacional. El Secretario de la Junta Nacional de Censura era Adriano Torres García y manifestó, según *Fulminante*, que: “de conformidad con el criterio de sus miembros y las cintas que reciban su censura podrán ser exhibidas en cualquier parte del país” dejando por sentado así el pretendido alcance nacional de la censura (**El Universal**, 23 de marzo, 1956, pág. 4). La acción de las dos Juntas, la nacional y la local, no era propiamente articulada, más bien, había puntos de desacuerdo respecto a casos específicos de películas o respecto a los trámites que debían adelantar los dueños de los teatros con miras a proyectar una película, o no. Respecto a esto último González de Langlard, interrogaba en su habitual columna “*Secreto a voces*”:

“(…) Es indispensable que los Alcaldes se pongan en contacto directo con los miembros de aquella institución

para saber a qué atenerse en materia de censura. Están o no obligados los empresarios de cine a enviar a las Alcaldías la listas de las películas que se van a proyectar con sus respectivos comprobantes de la Junta Nacional de Censura? Este es uno de los puntos neurálgicos del problema (...) Ahora que venimos hablando de Junta de Censura, qué papel desempeñan en la actualidad los miembros que venían actuando de acuerdo con los Decretos dictados por la Alcaldía? Porque, salvo mejor opinión, sus funciones han quedado eliminadas desde la salida del decreto 1727. Pero por simple curiosidad, sería conveniente que los señores empresarios sepan con certeza cuáles son las atribuciones que tienen esos miembros (sic) desde luego que todavía se están proyectando infinidad de cintas viejísimas y con censura tan antigua como las propias películas” (**El Universal**, 23 de marzo de 1956, pág. 4).

Este último aspecto señalado por *Fulminante* connota una práctica común en la programación de películas, en aquel entonces, pues, la demanda por las cintas habladas en español era importante, de parte de la audiencia analfabeta. No obstante, la oferta de películas en nuestro idioma era superada, en más del cincuenta por ciento, por las películas en idioma extranjero, en especial, en inglés, lo que obligaba a que las mismas vinieran con subtítulos. Ante esta barrera idiomática, la decisión de los dueños de los teatros era repetir y mantener en circulación películas mexicanas durante varios años, al respecto, recordamos el caso de las películas *Ora Ponciano (1937)*, *Abí está el detalle (1940)* o *Ay, Jalisco no te rajés (1941)*, las cuales, se exhibieron en los cines barriales hasta comienzos de los años cincuenta, tal y como aparece registrado en la prensa a lo largo de toda la década de los cuarenta e inicios de los cincuenta, en su sección de anuncios de películas. Por su parte, los desacuerdos de criterio, censura y selección podían presentarse según la percepción de los miembros de las distintas juntas, tal y como lo señala González de Langlard, en este otro aparte de su columna, donde se refiere a dos películas:

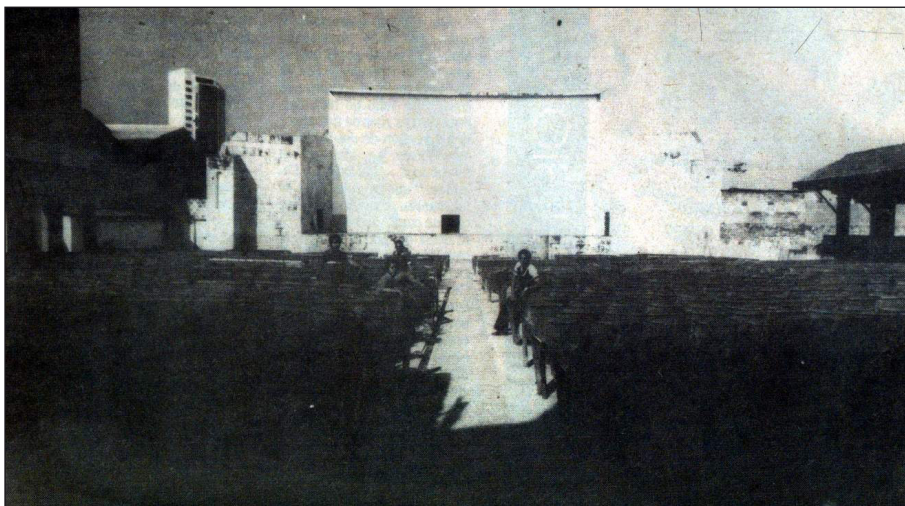
“Yo no estoy de acuerdo con esa rigidez atrabiliaria que le niega el pase a una cinta porque aparezcan como en

Noche de París, algunas muchachas casi desnudas pero sin movimientos grotescos sino dentro de los bailes refinados y artísticos que en lo mínimo ofenden la moral de los espectadores (...) A principios de enero asistí a la prueba de una cinta francesa titulada “*Adán es Eva*”. El tema fue tratado en el mundo entero por la prensa de todos los países, la transformación de un sargento del ejército en una linda muchacha atractiva, rozagante y muy femenina (...) Yo mismo aconsejé a Capozzi (Abel Monsalve) que desistiera de proyectar esa cinta para evitar reacciones inconvenientes. En cambio en Barranquilla y seguramente en varios pueblos del Atlántico la exhibieron y nadie dijo nada. Algo parecido ocurrió hace algunos años en Cartagena. La Junta prohibió una película, y los empresarios la programaron en varios pueblos aledaños a la Capital, Turbaco, Arjona, Calamar, etc.” (**El Universal**, 23 de marzo de 1956, pág. 4).

Al respecto dos comentarios, de una parte, la pretensión de González de Langlard por sentirse parte de una modernidad cultural europea a través del consumo de cine francés, el cual, era considerado como de alta cultura, no solo por él, sino por otros miembros de la élite social cartagenera como Donaldo Bossa Herazo o Eduardo Lemaitre Román, lo que expresaban con mucho alarde en sus escritos periodísticos. Con esto se vislumbra una disputa simbólica con el criterio de censura aplicado desde Bogotá, utilizando como fundamento y validación, desde la periferia cartagenera, el filtro cultural de la cinematografía europea.

De otra parte Langlard, hace referencia a Abel Monsalve, conocido con el remoquete de *El mono Capossi*, y quien era el proyeccionista del Teatro Padilla. En el libro “*Getsemaní oralidad en atrios y pretiles*” (2011) hay un pequeño testimonio de su hijo Libardo Monsalve: “¿Por qué apodaban a mi padre Capossi? Hombre, porque mi padre tenía parecido con un actor italiano de apellido Capossi. Mi padre gerenció únicamente el Teatro Padilla...” (Valdelamar, Gutitiérrez, 2011; 194). González de Langlard tenía en Abel Monsalve *Capossi* un colaborador en la práctica de la censura en un cine que era el más populoso de la ciudad, pues, tenía un aforo de 2600 puestos. De hecho, según cuenta su hijo, Monsalve participó

en la fundación de cines barriales como El Colonial, El Myriam, El España, El Laurina y El Atenas, pues, contaba con la confianza de la familia Vélez Danés, quienes eran los dueños del circuito VELDA. Ese trasegar, comenzó cuando llegó de su natal Antioquia y consiguió empleo como barrendero del cine Padilla y allí hizo su vida y nacieron sus cuatro hijos.



Interior Teatro Padilla. Anónimo, 1969.

Quizás, el aspecto que más le preocupaba a la Junta de Espectáculos, o por lo menos, donde su accionar era más efectivo, era en el seguimiento de las condiciones de recepción en los cines, es decir, en vigilar que la proyección de las películas se dieran en orden, tanto de parte de la administración de los teatros, como de parte del comportamiento del público. Así tenemos que, por ejemplo, en una ocasión en que se pudieron reunir los miembros de la Junta con todos los administradores de los cines el 13 de abril de 1956, se logró establecer ciertas pautas en la exhibición de las películas, como las ya mencionadas arriba respecto a la puntualidad de las funciones, la publicidad y los tráiler previos a la función; pero, en aquella ocasión se hizo énfasis en que los administradores buscaran apoyo de al menos dos agentes de la policía en cada función, con el propósito de controlar los desmanes

que se presentaban ocasionalmente (**El Universal**, 13 de abril de 1956, pág. 3).

Y es que, en efecto, la prensa registraba hechos delictivos como la venta de cigarrillos de marihuana en la entrada de los cines (**El Universal**, 9 de mayo de 1952, pág. 39); asaltos a las taquillas de los teatros, como las acaecidas en El Diamante y Caribe en el barrio Torices (**El Universal**, 28 de febrero de 1955, pág. 7); contra los revendedores de boletas (**El Universal**, 8 de junio de 1956, pág. 1); o, los destrozos que el público hizo en el Teatro Padilla por causa de un apagón y donde lamentablemente Abel Monsalve *Capossi* no pudo hacer nada para evitarlo (**El Universal**, 25 de mayo de 1955, pág. 3). La Junta de Espectáculos, en la práctica, terminó velando por los intereses de la audiencia frente al servicio que prestaban los cines, pero, principalmente en los sectores sociales altos y medios y muy parcialmente en los bajos; y, aunque, llevaba también a cabo su función censora, como hemos visto, no era fácil ponerla en práctica. De ahí que en la prensa apareciera con cierta frecuencia publicadas las quejas más sentidas del público, en especial, el perteneciente a los barrios:

“En otras ocasiones la cinta proyectada es tan recortada que su proyección en la pantalla no alcanza los cincuenta minutos, cuando el tiempo normal es de aproximadamente dos horas. Y, se produce también con bastante frecuencia, el hecho de que los rollos son alterados con increíble desorden hasta el punto de que el espectador se queda apenas con una noción aproximada del argumento del film” (**El Universal**, 10 de junio, 1953, pág. 4).

En otro editorial, el reclamo que se le hace a la Junta de Espectáculos está referida específicamente a las irregularidades en las proyecciones de películas que acaecen en los sectores populares; lo que pone en evidencia que el control se ejercía en los trece o catorce cines que contaban con subinspectores, lo que dejaba por fuera más de quince cines que quedaban en la periferia, muy lejos del centro de la ciudad, y ponía en evidencia una situación de exclusión:

“Podríamos referirnos también a las frecuentes y desesperantes interrupciones ocasionadas por el despedazamiento de las cintas demasiado viejas. O al cambio inesperado de programa, con la siguiente contrariedad que ello implica para el espectador (...) La información (...) nos ofrece la oportunidad de llevar estos casos a conocimiento del inspector de espectáculos públicos que con seguridad los ignora (...) Las gentes de los barrios se quejan de las constantes irregularidades que se producen en los cines de sus sectores respectivos. Valdría la pena que se pusiera, también, atención a sus quejas que resultan igualmente justas y atendibles. (**El Universal**, 2 de diciembre de 1953, pág. 4).

Lo anterior sugiere que las gentes de los sectores populares, en aquel entonces, no solo estaban desatendidas en materia de servicios públicos, salubridad, educación, agua y alcantarillado, empleo, nutrición o vivienda, también, estaban excluidos de una calidad mínima en las condiciones de recepción y de una oferta cultural tan popular como lo era el cine. La noción de buen cine en Antonio González de Langlard, está relacionada con el gusto del público, el cual, puede ser refinado o plebe. Esto lo expresa con claridad en su siguiente comentario, al referirse a una proyección de una película italiana en el Teatro Manga, del sector social alto:

“Lástima que las dos noches a que he asistido el público no correspondió. En Rigoletto, apenas unas treinta personas. Si hubiera sido una María Antonieta Pons, Meche Barba, Ninón Sevilla o Rosa Carmina bailando mambos, rumbas y porros afro cubanos, no cabrían los espectadores en el teátrico...signos del tiempo!” (**El Universal**, 5 de diciembre de 1953, pág. 4).

Podemos observar, cómo González de Langlard, deja entrever que en el sector social al que pertenece hay un gusto por las manifestaciones de la cultura popular que conformaban el cine mexicano de aquella época; lo que puede confirmar la idea que esta cinematografía en su época de oro fue vista, consumida y disfrutada por las gentes de todos los sectores sociales, no solo en Cartagena y Colombia, sino en el mundo hispano hablante.

De tal forma que, las distinciones de clase desde el punto de vista simbólico, se expresaban en las condiciones de los recintos cinematográficos; así, por ejemplo, describe *Fulminante* al Teatro Manga: “Aprovecho la oportunidad para felicitar al señor Vergara, su propietario, por la pulcritud de las sillas, sonido perfecto, nítida proyección y decencia y limpieza de los servicios sanitarios” (**El Universal**, 5 de diciembre de 1953, pág. 4). El Teatro Manga tenía silletería individual. Los cines populares, en cambio, tenían bancas de madera muy parecidas a las de los parques o iglesias. Las dificultades para aplicar la censura, referida no solo al contenido y la calidad moral de la película, sino también a la edad del público, estaban dadas no solo porque la gente hacía caso omiso de ellas, sino por las particularidades de la programación que diseñaban en los teatros populares, principalmente. En el año de 1952, por ejemplo, aparecía diariamente en **El Universal** un comentario sin firma en una pequeña sección llamada “Cine” y, en el mes de septiembre de aquel año, se publicó con el subtítulo de “Cosas que pasan” donde se describe la práctica de la relación entre contenido de la película y la censura que se aplicaba en la ciudad:

“Es bastante cómico y hasta salido de la moral ver las carteleras (que) presentan los teatros de Cartagena, especialmente los domingos en la vespertina para niños. Por ejemplo, el Teatro Colonial (...) presenta el día de hoy la película ‘Pecadora’. Yo no se si estaré en lo cierto pero estoy seguro de que esta película tiene un fondo, o argumento, bastante vulgar, no adaptable por lo consiguiente para el entendimiento de niños, así ocurre casi en todos los teatros de Cartagena. Ya es hora que la ‘Censura’ tome medidas necesarias. Yo no hablo por hablar y para ello me permito citar algunas de argumentos bastante ‘morales’ adaptables según los empresarios para niños, tales como ‘Pecadora’, ‘Acapulco’, ‘Los maridos engañan de tres a cuatro’, ‘Paco el elegante’ y otras por el mismo estilo”(**El Universal**, 28 septiembre de 1952, pág. 7).

Si tenemos en cuenta lo expuesto por el autor, obtenemos la fuerte sugerencia de que si se excluía la oferta del cine mexicano y

sus géneros de comedias, melodramas o musicales, quedaba muy poco material fílmico hablado en español, para presentar; así las cosas, la aplicación de la censura amenazaba seriamente el negocio de la exhibición de películas en los barrios. De hecho, al final de la nota, el autor solicita en su reclamo la proyección de cortos de Walt Disney, pero, se puede presumir que el material fílmico de esta productora norteamericana, era insuficiente para la demanda de la audiencia infantil y juvenil de la ciudad. De otra parte, el mismo comentarista, hace referencia a la relación entre la pobreza material de las gentes de los barrios con la práctica frecuente de ir al cine, pues, aduce que el poco dinero con que cuentan los pobres, lo gastan en la compra de boletas:

“Tenemos por ejemplo la Empresa Cinemato-gráfica una de las más valiosas hablando en el sentido comercial, sobre todo aquí en Cartagena, que estoy seguro, algunas personas tienen al día siguiente, la hornilla de su casa simplemente vacía y los chiquillos, naturalmente llorando la fatiga, que sienten por la única razón que su mami o papi se gasta el dinero del desayuno en una o dos buenas películas mexicanas de esas de ‘puro macho’ y es el caso más raro que muchas veces las he oído decir que así como hubo la plata para el cine la habrá para el desayuno” (**El Universal**, 28 de septiembre de 1952, pág. 7).

Así mismo se le endilgaba al consumo del cine, la inducción a embarazos no deseados entre las jóvenes, así como los comportamientos licenciosos y pecaminosos, fuera de todo recato moral:

“Como de costumbre mamacita, fui al teatro y me senté cerca de las gradas del reflector. Mi ‘pelao’ se sentó a mi lado y como la cinta que proyectaban era muy fuerte, ambos nos contagiamos y no tuve más remedio que acceder a sus requerimientos amorosos y nos besamos ardientemente durante toda la tarde. Yo estaba tan entregada a él y tan abstraída, que no reparé en mis vecinas de butacas. Salimos de último y ya en la puerta de la taquilla se acerca a nosotros una muchacha a quien no

conozco, morena, muy bien parecida, y sin darle tiempo para que se repusiera de su asombro le dice:

-Eres un cínico y un malvado. He presenciado tus coloquios con esta muchacha y te advierto que me las pagas por las buenas o por las malas. Tú sabes que yo soy fregada y capaz de todo.

-Cálmate mujer, no es para tanto.

-Mira, no me sofoques. Mi situación es muy grave. Valiéndote de mi amor, has abusado de mi honor y tú recoges la grave ofensa que me has inferido, o se lo digo a mi hermano para que te castigue como mereces...

-Esas son calumnias!...Yo nunca he cometido contigo ningún irrespeto. Quieres chantajearme?

-Grosero, desvergonzado, sabes que voy a ser madre y te tienes que casar conmigo. Es mi última palabra. Te espero esta noche a las once en mi casa. No faltes porque si no acudes a la cita, yo voy a la casa de tus padres y les cuento todo lo que ha ocurrido. Ya lo sabes esta es mi última palabra...Y salió disparada, se reunió con sus compañeras y yo me quedé sin saber qué hacer. Lloré amargamente mi desventura hasta cuando llegué a la casa en el carro de él y me encerré en mi habitación. Y ahora qué me aconsejas tú. Tengo, o no, motivos para estar triste y profundamente mortificada?

-Desde luego no te queda otro camino que olvidar...(Dijo la madre)

-Eso se dice muy fácilmente, pero, yo estoy locamente enamorada de él y estoy dispuesta a todo antes de permitir que él se case con esa muchacha. (**El Universal**, 3 de marzo de 1957, pág. 4).

El anterior aparte, corresponde a una carta anónima que una madre desesperada manda a Antonio González de Langlard, *Fulminante*, quien decide publicarla en su columna “*Secreto a voces*”, para referirse de una manera práctica a las consecuencias que

conlleven el consumo del cine en la vida de las personas. Se trata de una familia, al parecer, de estrato alto, lo que se puede inferir de ciertos elementos en el relato y su poder simbólico: la película, por ejemplo, la ven en el Teatro Cartagena, que es el mejor de la ciudad y, él la lleva a su casa en automóvil lo que, para la época, era un signo muy importante de distinción de clase.

Pero, lo más interesante, quizás, es la estrategia comunicativa que adopta el Director de la Junta de Espectáculos Públicos de la ciudad, quien, además, era inspector del mencionado teatro, con miras a presentar a sus lectores de prensa un caso ejemplarizante y cargado de una moraleja melodramática sobre el poder corruptor del cine en los jóvenes; además, con el contexto de la anécdota ubicado en la clase social alta, se puede asumir, que esa es la audiencia directa seleccionada por González Langlard en su escrito. Los sectores populares serían, en este caso, lectores indirectos. La estrategia comunicativa de *Fulminante* basada en la difusión de anécdotas del corazón, podría haber servido para compensar a través de la persuasión, las frustradas actividades coercitivas para aplicar la censura. Se pueden detectar los regaños sociales en la prensa en virtud del cine y la juventud descarriada, su público más fervoroso, desde principios de los años cuarenta y antes de la institucionalidad de la censura cinematográfica en la ciudad. Así lo vemos en la columna periodística que escribía Donald Bossa Herazo, *Ranger*, en las páginas editoriales de **El Diario de la Costa** en 1944:

“Porque son tonterías; jovencita con educación moral más o menos endeble a la que se le administren tres o cuatro películas de esas a que se refiere mi querido *Fulminante* ...mejor no seguir (...) Yo no sé lo que pasa, pero, esta juventud de ahora, es como más precoz que la de mi tiempo, por ejemplo. No se crea que es mal colombiano o cartagenero. No. La cosa es general y va de las clases cultas y altas hasta las bajas e incultas. Como que la precipitad de la vida moderna impusiera ese ritmo angustioso a todo lo que la forma y nadie quisiera dejar para mañana lo que pudiera hacer enseguida” (**El Diario de la Costa**, 23 de agosto 1944, pág. 3).

Regaño social que además entraba en tensión con los signos de la modernidad cultural, los cuales, eran cada vez más masivos y al alcance de cualquiera en su oferta de referentes de las nuevas nociones de lo que significaba el tiempo en términos de ocio, tiempo libre y sus nuevos usos sociales frente al sexo, por ejemplo:

“Asómese el lector a cualquier bar, cantina, restaurante, club, casa de tolerancia o prostíbulo mondo y lirondo. Verá el sitio atiborrado de jovenzuelos todavía con la leche materna en los labios ofreciendo un doloroso y lamentable espectáculo que más que la sanción paterna a grito herido reclama la intervención de la policía” (**El Diario de la Costa**, 23 de Agosto 1944, pág. 3).

Por su parte, la **Revista Javeriana** en su número 82 de 1942, consideraba al cine y a la lectura como enemigos de la formación religiosa, tal y como aparece en el artículo “Un grave problema educativo” escrito por Ramiro del Valle, cuyas consideraciones fueron las siguientes:

“El cine. Las producciones cinematográficas, si no son todas descaradamente inmorales y anticatólicas, sí están todas empapadas de frivolidad y naturalismo. Y el cine ha creado entre la niñez y la juventud un verdadero vicio, una necesidad imprescindible (...) Porque ¿cómo podrán defenderse esas inteligencias sin bases dogmáticas, esas voluntades sin hábitos profundos de vida cristiana, contra las baterías de la inmoralidad que beben sus ojos, estimulados por el ambiente y los ejemplos? Y advirtamos que la epidemia del cine avanza cada día más. (...) La lectura. El segundo factor del ambiente enemigo de la formación religiosa es la lectura. Hoy está al alcance de niños y jóvenes un diluvio de producciones mejicanas, chilenas, argentinas etc., que acaban de afianzar el naturalismo en el cine” (**Revista Javeriana**, N° 82, 1942, pág. 101).

Textos como el anterior pretendieron orientar la opinión de un público urbano y católico, respecto al sentido de la cultura y sus prácticas, de ahí, que en la mencionada revista, existiera una sección

dedicada a la crítica de cine, como lo era *Notas de pantalla* y, también, aparecían análisis y recomendaciones del buen cine católico, con películas como: “Reflexiones filosóficas en torno a ‘Bambi’” (**Revista Javeriana**, N° 119, octubre 1945, pág. 1999); “Monsieur Vincent” (**Revista Javeriana**, N° 118, septiembre de 1945, pág. 165); o, “Juana de Arco” (**Revista Javeriana**, N° 142, mayo 1948, pág. 240). El cine católico se presentó en Cartagena, gracias a ciertas producciones del cine mexicano en los años cuarenta y con algunos documentales, muy esporádicos, que venían de España, como *La paz de Dios* el cual fue presentado en el Circo Teatro el 7 de agosto de 1952 (**El Universal**, 7 de agosto de 1952, pág. 7). Pero son las películas sobre la historia sagrada que se producen en la efervescencia católica en el gobierno de Ávila Camacho en México, las que tuvieron un gran éxito comercial en toda América Latina y que, al igual que en Cartagena, se programaban durante la semana santa, integrándose así la práctica social del cine con el fervor religioso y la piedad popular en una ritualidad que se repite año tras año, hasta hoy día a través de la televisión. En estos relatos evangélicos se pusieron de moda los Cristos españoles según los actores José Cibrián en la película *Jesús de Nazareth* (1942); Luis Alcoriza en *María Magdalena* (1945) y en *Reina de Reinas* (1945) (García, 1997; 22, 23) entre muchas otras. Ya, para mediados de los años cincuenta, en la **Revista Javeriana** las consideraciones contra el cine no se presentaban de manera tan directa y, más bien, apareció un mensaje más conciliatorio:

“Es hoy el cine la más popular y eficaz de las escuelas, que al lado de graves peligros presenta también valores innegables. Es inútil el enfrentarse en una actitud meramente negativa. Hay que enseñar a los católicos a seleccionar, a juzgar las películas, a defenderse contra las incitaciones malévolas de la pantalla. Para ayudarles en la selección de las películas el Centro católico cinematográfico de Medellín ha editado un Índice moral de películas en las que se clasifican más de seis mil, con criterio acertado. Su utilidad para los sacerdotes, padres de familia, directores de colegios, etc. salta a la vista” (**Revista Javeriana**, N° 213 abril de 1955, pág. 188).



Fachada Circo Teatro, tomado de la Revista Muros, 1940.

Este aparte da cuenta de cómo la Iglesia fue modificando su postura, poco a poco, para adoptar una estrategia persuasiva con miras a incidir de manera más directa en los medios de comunicación en Colombia y ello, también, se reflejó en la creación

de la Junta Nacional de Censura, pues, el gobierno nacional le permitió seleccionar a cuatro de sus diez miembros; para entonces, la televisión había llegado al país y, para las élites, resultaba crucial su control e intervenir en la orientación de sus contenidos y, en consecuencia, incidir en las formaciones sociales de la nación y su agenda colectiva de temáticas. Así, por ejemplo, el padre Rafael García Herreros se convirtió en un fenómeno de masas en virtud de su programa radial *El minuto de Dios*, que sale al aire en 1950; para luego pasar a la televisión el 10 de enero de 1955 y cumplir sus emisiones cotidianas de lunes a viernes hasta el día de hoy. Esta estrategia comunicativa ha sido mucho más efectiva, porque se inserta en la rutina del diario vivir de las gentes, que la implementación coercitiva y de alcance nacional de la censura moral y oficial; lo que, al parecer, también comprendió Antonio González de Langlard, cuando decidió publicar en su columna la carta anónima de “su afectísima amiga: Una madre atribulada”.

6.4 Espacio urbano del cine

La historiadora mexicana Evelia Reyes Díaz, señala el cambio de sentido de la palabra cine, en la medida en que la ciudad de Aguascalientes iba expandiendo su casco urbano (2006). Así, para principios del siglo XX, la palabra cine se refería casi exclusivamente a la película que se elabora y se proyecta en una pantalla, pero, en el devenir urbano, esta palabra comenzó a referirse también “ al espacio físico que ahora conocemos como sala cinematográfica, puesto que esta también proporciona una serie de imágenes que remiten al tema (...) Este referente espacial llega a ser un elemento importante en la sociedad y ciudad misma que en no pocos lugares, sin ellos, no se concebía una posibilidad de diversión, pues eran el centro de convivencia más importante. (...) El lugar tanto físico como simbólico que ocuparon las salas de cine en las ciudades remite a lo que se ha denominado como ‘espacio urbano del cine’” (2006; 52, 53). El espacio urbano del cine en 1903 es el tema principal que aborda la revista *Anales del cine* en México 1895-1911 (2003) y, en general, se enfoca a establecer los cambios urbanos que vivió la ciudad de México durante el Porfiriato, según los preceptos franceses y ante la avidez de parecer cosmopolitas.

Los autores de la revista, describen las grandes transformaciones en el paisaje urbano a partir de las ideas positivistas de orden y

progreso, donde, el higienismo, la industrialización y el cine, entre otras manifestaciones, marcaban las nuevas pautas de lo público y lo privado, en una capital que se convertía de manera apresurada en una ciudad moderna: “nuevos trazos viales y modernas colonias; el alumbrado público, el servicio de tranvías y sistemas de alcantarillado, drenaje y desagüe (...) La energía eléctrica determinó diferencias sustantivas en la faena cotidiana; la moral de la época, y la vida familiar y social, se modificaron de manera profunda. La tertulia, los paseos y la novedad de asistir a espectáculos como el cine, el teatro o al circo empiezan a popularizarse; la vida pública se amplía, en tanto que la vida privada establece nuevos límites en un esfuerzo, quizá desesperado, por preservar el anonimato” (Meyer, 2003).

Dicho lo anterior, resulta clave entender el cine como lugar y como espacio, es decir, como significante y como significado. Así tenemos que el historiador Michael De Certeau, en su libro *La invención de lo cotidiano* (1999) establece la diferencia entre lugar y espacio en virtud del uso y la disposición, o no, de un territorio propio y de poder: “El *lugar* es visto como un espacio geométrico siempre conectado al control y al poder (...) que indica que dos cosas no pueden estar en un mismo sitio. Allí rige la ley de lo propio y los individuos se vinculan mediante relaciones de coexistencia. El *espacio*, en cambio, es producido por las operaciones que lo orientan, circunstancian, temporalizan y lo hacen funcionar a partir de vinculaciones contractuales o conflictivas: es el lugar usado, practicado. Así entendido, el espacio es al lugar lo que el habla es a la lengua” (Zubieta, 2000; 87).

Lo anterior nos facilita ver al cine en cuanto su uso social y urbano en Cartagena, donde la clase social, viene siendo un elemento crucial en dicha experiencia cultural, pues, como nos lo enseña Jesús Martín-Barbero: “los hábitos de clase atraviesan los usos” (1987; 240). Hábitos y condiciones materiales de las distintas clases sociales en Cartagena podían evidenciarse en las características significantes, en los lugares del cine a que asistían. Ya vimos, en el aparte inmediatamente anterior, la diferencia material entre los cómodos y limpios cines de la clase social media y alta de Cartagena y las bancas de parque que se disponían en los cines barriales de los sectores populares; en ese sentido, también hay que señalar la

diferencia en la calidad de proyección de las cintas en la pantalla, pues, en los cines barriales de manera recurrente proyectaban cintas muy deterioradas y con más de cinco años de antigüedad.

Otra dimensión de lo concreto del espacio urbano del cine, se refiere al conjunto de teatros disponibles, que pueden verse como coordenadas vivas de la ciudad, pues, funcionaban como nomenclatura orientadora en los entramados y recovecos que aparecían durante el crecimiento desbordado y desordenado: cada barrio tenía su cine, lo que propició una red de puntos de referencia para andar por la ciudad y usarla, según cada sala, sus nombres y su ubicación geográfica.

Víctor Nieto Núñez fundador del Festival Internacional de Cine de Cartagena en 1960, daba cuenta de ciertas características físicas de los cines, a lo largo de tres períodos en que la mancha urbana de Cartagena se iba expandiendo. El primer período se ubica durante la exhibición del cine silente, el cual, dejó de ser itinerante en 1916 de la mano de Belisario Díaz quien establece el primer salón de cine en el edificio Mogollón en la calle del Coliseo. “El público se sentaba en bancas, pero era permitido llevar a cada cual su silla, taburete o mecedora para proporcionarse su propia comodidad” (1995; 47). Para la misma época el mismo Belisario inaugura el Teatro Variedades, en Getsemaní, e introdujo dos categorías de público: luneta a veinticinco centavos y galería a diez centavos; para aquella época, el empresario había construido también el Teatro Rialto el cual resultó de gran preferencia popular. En este momento, no había salas de cines fuera del cordón amurallado. Una segunda época viene marcada por la aparición del cine sonoro en los años treinta, pero, el evento más significativo para el paisaje y la dinámica urbana de la ciudad es cuando, en 1941, el Teatro Variedades se convierte en Teatro Cartagena y se ofrece como un escenario para la clase social alta, pues, contaba con la novedad del aire acondicionado y modernos aparatos de proyección y de sonido. De ahí en adelante se comenzaron a construir cines hacia la periferia de la ciudad, según la iniciativa empresarial de ciertos inversionistas y circuitos cinematográficos; hacia febrero de 1943 se inaugura el Teatro Colonial, en su momento el más importante, ya que estaba ubicado en zona de confluencia de barrios como Lo Amador, El Toril, La Quinta y La Esperanza, de ahí, que la prensa

lo mencionara como el segundo más destacable de la ciudad (**El Diario de la Costa**, 18 de febrero 1943, pág. 4).

En 1955 los empresarios a cargo de la exhibición en Cartagena, eran: Circuito VELDA, Circuito América, Circuito ABC, Cine Colombia, Cine Manga y Teatro Colón, juntos formaban un conglomerado de 29 cines, según lo que se ha podido establecer por archivo de prensa (**El Universal**, 7 de septiembre de 1955, pág. 8).

La tercera época de los cines o teatros en Cartagena se caracteriza por la proliferación de los cines con aire acondicionado, después de los años sesenta. Llama la atención que, es el aspecto climático de las salas de cine, lo que destaca Nieto para establecer su periodización lo que resulta importante frente al espacio urbano del cine en Cartagena, pues, los cines con aire acondicionado solo estaban en el centro de la ciudad que, para entonces, era el único lugar que congregaba las actividades más importantes en materia política, económica, social y cultural. Los cines de la periferia, o de extramuros, para usar un término de la época, nunca contaron con aire acondicionado y siempre estuvieron a merced de las imprevisiones del clima. Había, entonces, una marca climática en la geografía urbana de las salas de cine, respecto a las que tenían aire acondicionado y las que no. Por su parte, en 1978 el mismo Víctor Nieto interrogaba en la prensa:

“¿Por qué Cartagena se ha vuelto la mejor plaza cinematográfica de Colombia? Y la verdad es que aquí nos hemos preocupado por educar al público, por enseñarle a ver cine, porque sepa quién es quién en el mundo del celuloide. Los cines clubes primero y el Festival de Cine después, tiene buena parte en esta obra y así es reconocido. Hay que asistir a una función a cualquiera de los Festivales de Cine para apreciar el silencio, el interés, la devoción con que el público ‘mira’ una película. Estos festivales se han ensayado en otras ciudades, y han fracasado en todos precisamente por ello” (**El Diario de la Costa**, Sept. 21, 1978).

La anterior consideración de Nieto Núñez nos da la oportunidad de señalar que las películas del Festival de forma muy esporádica

se programaron en los cines populares de la ciudad, al menos en sus inicios, es decir, desde 1960. Siempre se exhibieron en los cines que contaban con aire acondicionado como el Teatro Cartagena, el Teatro Calamarí, el Teatro Bucanero, eventualmente, en el Teatro Colón o en el Teatro La Matuna y, a principios de los años ochenta, trasladó sus principales actividades al Centro de Convenciones.



Teatro Colón, Barrio Getsemaní. Archivo Particular

Además, hay que anotar el contraste que hay entre la visión que Nieto tiene sobre el público de cine y lo expuesto en el acápite anterior sobre la Junta de Espectáculos y su relación con el orden y el comportamiento público en los cines. Por supuesto, Nieto se refiere al uso social del Festival de Cine, el cual, es muy distinto al uso social de los cines de barrio en el marco de su vida cotidiana. No obstante, hay que destacar en las apreciaciones de Nieto el poder educativo del cine, en tanto arte y cultura, en un contexto de modernización y en el marco de la institucionalidad del Festival,

el cual, fue creado principalmente con propósitos de promoción turística: “Yo pensaba que Cartagena, algún día, podría ser un centro turístico igual que esos balnearios. Existía otro en Viña del Mar, en Chile, y por esto se me ocurrió que podríamos hacer un festival de cine en esta ciudad” (1995; 16).

Como veremos más adelante, el poder educativo del cine desde la perspectiva cultural, generó un proceso donde la gente de los sectores populares aprendió los diversos estilos de ser pobre, en especial, a la luz de los contenidos del cine mexicano lo que entraba en franca contradicción con la visión que la élite tenía de la modernidad urbana que creían, se debía alcanzar.

Durante el segundo período de los cines en Cartagena, mencionado por Nieto, tenemos que estos se constituyeron, en la práctica, en centros culturales donde la proyección de una película, constituía la actividad central, pues, el espacio urbano del cine supuso un lugar no solo físico sino simbólico donde acaecía el proceso de apropiación social de la modernidad cultural al interior de la vida barrial, un proceso de autocomprensión que se regodeaba con las ofertas identitarias de los melodramas del cine hablado en castellano.

Para la historiadora mexicana Evelia Reyes el concepto sala cinematográfica “remite a un espacio físico muy específico: es un lugar diseñado para la exhibición de películas, cuya estructura física exterior y sobre todo interior está diseñado para ese objetivo, aunque ocasionalmente pueda ser ocupado como sede de algún otro evento que en nada tenga que ver con la exhibición cinematográfica” (2006; 216). En efecto, desde 1916 la prensa registra espectáculos de baile y canto antes de la proyección de la película, o durante el intermedio, así lo refiere el historiador Javier Ortíz Cassiani cuando escribe de “Calabazo”, Andrés Cardona, un negro famoso en Cartagena por su descomunal fuerza y su oficio de carretillero y quien tenía un hijo de tres años de edad quien hacía la danza del cocotero en el Teatro Variedades y acompañado de una orquesta (2011) Al respecto Ortíz considera:

“Lo que estamos viendo aquí, es que sí hay, de alguna manera una inclusión, por el mismo carácter popular que desde el principio tuvo el espectáculo del cine, de

los sectores populares de la ciudad. Ahora bien, es una inclusión que se hace desde esa especie de la folclorización de la identidad y de los nacionalismos, pero además de la exotización del otro y la construcción de la otredad para afianzar la superioridad de un yo civilizador como lo expresó claramente Edward Said en su libro *Cultura e imperialismo*. No olvidemos que el cinematógrafo es hijo de una de las etapas de mayor auge de la expansión imperialista europea” (Ortíz, 2011; pág. 9).

Ya estuvimos viendo las formas de exclusión que se llevaban a cabo desde la Junta de Espectáculos, pues, solo la mitad de los cines contaban con inspector permanente: un aspecto que desprotegía al público de los barrios frente a la defensa de las condiciones de recepción en las salas, lo que era, a su vez, denunciado por la prensa. Sin embargo los cines de los barrios eran escuelas de la cultura popular donde las gentes tenían la oportunidad de bailar y cantar de manera espontánea, en la tarima y antes del comienzo de la proyección.

En los circuitos de cines, también, se programaban sorteos de dinero, cuyo premio era acumulable durante todas las semanas; se organizaban, ocasionalmente, campañas como la Semana del Niño, cuando se proyectaba cine gratis; se hacían eventos y promociones de productos alimenticios y, quizás, la actividad más importante era la presentación de artistas locales, nacionales e internacionales, ya fueran, cantantes, actores, actrices, bailarines, orquestas, magos, declamadores, humoristas, sketch teatrales, homenajes a personajes ilustres: como el que recibió Daniel Lemaitre Tono en el Teatro Padilla (**El Universal**, 1 abril 1953, pág. 3) e incluso bailes de picós, los cuales, fueron reglamentados por la Gobernación de Bolívar (**Anales del municipio**. Año III, N°55 Resolución N° 119/56, 23 de febrero de 1956, pág. 8). Vale aclarar que los picós o pick ups son grandes equipos de música que se prenden en las calles de los barrios populares de Cartagena y en la cuenca del Caribe para amenizar todo tipo de festejos y celebraciones. Desde fines de la década de los cincuenta se organizaban bailes de picós en los cines, por lo general, los domingos durante el día. De manera que el cine se convertía en improvisada caseta festiva.



Acceso al Teatro Padilla, Calle Larga, Barrio Getsemaní. Anónimo, 1969.

El abogado cartagenero Rafael Ballestas, da testimonio de su experiencia con el cine en la ciudad, en su libro: *Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias* (2008). Dicho testimonio arroja pistas sobre lo que significaba el cine como irrupción en el devenir urbano de la ciudad y los nuevos usos sociales que iban apareciendo.

“Un primer referente es el teatro El Coliseo, el cual estaba ubicado en la ciudad vieja y funcionó en la segunda mitad del siglo XIX. Actuó ahí la primera compañía de ópera que arribó a Colombia, que el 20 de diciembre de 1857 presentó la obra “La hija del Regimiento”, de Gaetano Donizetti. El teatro dejó de funcionar hacia 1872, el cual fue comprado por el comerciante italiano Juan Bautista Mainero y Trucco, quien lo reinauguró hacia 1874 con el nombre de “Teatro Mainero” y se presentaron obras como la ópera “Hernani”, “El Trovador”, “La Traviata” obras de origen italiano, al igual que el dueño del teatro. Al parecer, es en ese lugar donde se presentan las primeras

películas en Cartagena. En un comentario periodístico dado por Alberto Samudio de la Ossa señala que ‘En Cartagena se comenzó a ver Kine, como se le decía al principio al cine, por allá por el año 1908 y fue en el Teatro Mainero de la calle del Coliseo, exactamente donde estuvieron los almacenes Sears’” (Ballestas, 2008: 50).

Según Rafael Ballestas, en el mencionado teatro se proyectan películas como *Edinson en su laboratorio*, *Desfile de un batallón*, *Salto de bañistas en una piscina*, *El mago de Menlo Park*. Como ya nos refirió Víctor Nieto, Belisario Díaz, importante inversionista de la época compró el Teatro Mainero y obtuvo la representación de la casa productora Metro Goldwin Meyer y extendió sus negocios a otros lugares del país. Ante la importante demanda del público Díaz crea el Teatro Variedades, el cual, quedaba diagonal al mercado público, lo que hace suponer, que es ahí donde las películas se integran al tiempo libre de las personas. Ballestas lo describe así:

“Así ocurrió, y nació el ‘Teatro Variedades’, de madera, en forma circular, con adornos parecidos a los del circo de La Serrezuela, con veintiséis palcos, antepalcos y traspalcos y una galería detrás del telón cuya entrada era por la Calle Larga, construida en terrenos de gran amplitud, donde existió la huerta de la Comunidad Franciscana de Getsemani”(51).

Ante las dimensiones del teatro se puede establecer claramente la gran afluencia de público ante cada exhibición, siendo las de fines de semana, en especial los domingos después de misa, las más concurridas. Continúa Ballestas:

“El telón, de liencillo o drilón, estaba situado en la mitad de la sala montado sobre tres horcones de bambú, con suficiente transparencia para que el público del ‘gallinero’ o galería, acomodado en el lado de atrás, pudiera apreciar las imágenes. El proyector era un aparato de último modelo de la Casa Pathé Frères, de París”.(51).

La pista sobre lo que Ballestas denomina “El gallinero” nos da idea de la estratificación social en que era organizado el público, lo

que, a su vez, se manifestaba en el costo de la boleta, siendo las de la galería las más asequibles a los sectores populares.



Teatro Variedades (1928) después Teatro Cartagena (1941). Fototeca Histórica de Cartagena.

“El Teatro Variedades fue el templo de la edad de oro del cine mudo (1915-1930) y allí se proyectaron las mejores películas no parlantes de la época. Charles Chaplin, los hermanos Marx, Buster Keaton, Harold Lloyd, Pola Negri, Perla White, Gloria Swanson, John Gilbert, Rodolfo Valentino y otras fulgurantes estrellas silentes se pasearon por su telón para disfrute de los primeros cinéfilos de la ciudad (...) Para amenizar las funciones, se presentaba un conjunto de música de cuerdas, ‘que se instalaba en una mesa de media agua, de techo de zinc’ (...) Por su parte Alberto Samudio de la Ossa nos añade que también una banda de músicos interpretaba algunas piezas populares en la Plaza de Los Coches, y cuando ya

había suficiente público, se trasladaba hasta la puerta del teatro, seguida por la concurrencia” (Ballestas, 2008: 51)

Aquí es clara una pista que nos señala qué significaba ir al cine en términos de rutina de su consumo. Congregar al público alrededor de la música en el ámbito callejero era una forma de condicionar y organizar la recepción para, luego, integrarla a los itinerarios de exhibición, los cuales eran, al terminar la tarde y al comenzar la noche. El advenimiento de la vida colectiva nocturna, pues, se postula como una práctica cultural novedosa que tendrá sus implicaciones en las formaciones sociales y culturales en los distintos actores sociales.

“Hubo una época en que la vida nocturna de la ciudad giraba alrededor del Teatro Cartagena y los teatros de la calle Larga, extendiendo su zona de influencia hasta el Camellón de los Mártires, donde se armaban diferentes tertulias antes del cine, en las cuales se hablaba especialmente de béisbol, deporte que estaba en su apogeo, de política y otras cosas” (Ballestas, 63).

Las películas exhibidas en la noche propiciaron una incipiente vida nocturna en los barrios populares de Cartagena. Ir al cine en aquella época consistía en programarse de acuerdo con los horarios ofrecidos y, así mismo, consultar la cartelera publicada en los periódicos. O, enterarse de la programación de películas a través del boca a boca. En general la gente asistía en grupos de amigos, en familia o las parejas de novios eran custodiadas por los adultos mayores de las familias de las novias. Hacer la fila para comprar la boleta era el inicio de un acontecimiento colectivo que servía para instalarse en una dinámica de encuentros entre vecinos, amigos y conocidos. Era mostrarse y ser visto lo que implicaba vestirse para la ocasión. Lo que, no todas las veces ocurría, pues, en ciertos barrios la gente iba vestida solo con una franela, tal y como narra Ballestas en su libro, y se acostaban en el piso en vez de sentarse frente a la pantalla. Sin embargo, dejemos que Carlos Monsaváis, describa el proceso de aprendizaje de la mezcla de señales modernas y tradicionales que se desata con la masificación del cine en todo el continente:

“En el cine de barrio se adquieren destrezas básicas, que ayudan a orientarse en la ciudad que se expande: el sentido de intimidad dentro de la multitud y su complemento: el gusto de afiliarse a la alegría comunitaria, de ser y estar con los demás, indiferenciado y singular. En el periodo 1920-1960, las salas de cine se multiplican y son el eje de ‘la identidad del barrio’ (...) el cine reelabora la cultura oral y, junto con la radio, contribuye a una magna empresa de esos años: la asimilación de la tecnología, el haz de las maquinarias y aprendizajes, de economías industriales y alivios domésticos, que en algo compensa por las oscilaciones del México de transición. (...) **el cine es la escuela de las psicologías individuales, es la visión de lo deseable**”. (Monsiváis, 1997: 60).



Teatro Cartagena, Calamarí y Bucanero en su estado actual.

También era frecuente que el público asistente participara de los momentos intensos de las películas a través de gritos de condena a los villanos o de ánimo a los héroes, lo que también desencadenaba un ambiente de algarabía y bulla, risas y lágrimas. También proliferaron los cines de árbol, es decir, habían ciertas

personas que alquilaban puestos en las ramas de los árboles vecinos a las salas de cine que no tenían techo; de manera que los patios vecinos terminaban siendo salas de exhibición alternas e ilegales.

De otra parte, por distintos motivos, ciertos jóvenes propiciaban el desorden cuando tiraban piedras, bolsas con orines o con agua hacia el interior de la sala desde la calle, lo que fue advertido por la prensa e inspectores de la Junta de Espectáculos, como vimos en el pasado aparte. En las afueras de los cines, además de tertulias antes y después de las películas, ocurría una oferta gastronómica popular que consistía en mesas de fritangas donde se vendían patacones, carimañolas, arepas con huevo, empanadas de carne y de queso, buñuelitos de frijol, buñuelos de maíz, pedazos de queso blanco, el pícaro, chicharrones y ciertas vísceras fritas como la tripita, el bofe, la pajarilla y las morcillas. Otro platillo frecuente eran diversos pescados fritos acompañados con yuca. Platillos que eran acompañados por bebidas como la chicha de maíz, el agua de arroz, la horchata hecha con millo y la avena. También se ofrecían gaseosas pero, una especial, como la “Kola Román” la cual fue inventada y vendida en la ciudad desde fines del siglo XIX, lo que la convertía en uno de los primeros comestibles industriales inscrito en las prácticas culinarias de los sectores populares de la ciudad.

La comida descrita arriba, con frecuencia, era consumida al interior de la sala de cine, mientras pasaba la película, lo que hace suponer en qué consistía el espectro de olores que allí había, pues, también era ocurrente que la gente fumara durante la función. Mientras se proyectaba la película, era común, que circulara entre los pasillos de la sala vendedores que ofrecían maní, palomitas de maíz, refrescos, butifarras y chuzos de carne. Hay que destacar que estas salas eran de grandes dimensiones como para albergar tres mil personas -las más grandes- y unas quinientas o seiscientas, las más pequeñas; de manera, pues, que se disponía de espacio amplio para que circularan los vendedores de maní tostado principalmente.

Son las prácticas y usos sociales del cine las que van dando significado, identidad y distinción espacial a cada teatro, a cada barrio y a cada sector social de la ciudad. Prácticas de la gastronomía; de la moda; de los usos amorosos; de la piedad popular, en especial la que se manifiesta con las películas que se proyectan en semana santa; las prácticas de los estilos de vida y sus manifestaciones en el

caminar, el hablar, el bailar, el vestir; prácticas musicales y festivas, como las que tienen que ver con el uso de los picós al interior de las salas y las relacionadas con la presentación de orquestas, artistas y shows; prácticas de la agenda noticiosa, pues, lo que ocurría en las salas cine fue motivo recurrente en los temas de la prensa, entre otras. No obstante, como señala Jesús Martín-Barbero, los usos y las prácticas están mediadas por la clase social, es muy importante aclarar, que la dinámica social y cultural de Cartagena da cuenta de interacciones entre los distintos sectores sociales: nada impedía que las gentes de uno u otro estrato asistieran a los cines dispuestos en la ciudad; sin embargo, la diferencia no implica igualdad, como nos lo enseña Néstor García Canclini (2005); es decir, que las prácticas y usos sociales del cine servían para levantar fronteras tácitas y simbólicas entre los distintos conglomerados de la ciudad. Y uno de los elementos importantes de esas fronteras estaba en el sistema socioracial imperante, pues, el público de los sectores populares en su mayoría eran gentes negras y mulatas, masa de iletrados buscando en el cine mexicano un contacto con el melodrama y con otras formas del mundo popular latinoamericano y caribeño.

El público de los sectores altos y medios, en proceso de blanqueamiento, por lo regular eran gentes letradas que buscaban en el cine europeo o norteamericano pistas para aproximarse y experimentar -aunque sea de manera vicaria- la modernidad cultural y sus patrones de centros y metrópolis. “Hay que mejorar la raza” era, y aun hoy, uno de los preceptos familiares más importantes de la sociedad cartagenera como manifestación estratégica para escapar de las exclusiones y rigores sufridos por la población de piel más oscura; de manera, que el blanqueamiento no solo operaba respecto a la mezcla genética, sino principalmente, en la inscripción de los sujetos y las gentes en ciertos patrones de comportamiento social y estilos de vida, que la blanqueaban: vestirse de una manera, hablar de cierta forma o vivir donde vive la gente de piel más clara. El cine, pues, ofreció a todo su público referentes en ese sentido: “las negras del barrio de Chambacú querían parecerse a María Félix”, según testimonio de Juan Gutiérrez y Jorge Valdelamar en 2007; referentes de divas y galanes que constituyeron el museo facial del pueblo (Monsiváis, 1994; 35).

El proceso de blanqueamiento frente al consumo de cine, pues, tiene que ver con el proceso de apropiación social de una serie de elementos culturales y raciales que funcionaban estratégicamente en la formación de las relaciones entre los diversos sectores de la ciudad. Otro caso del espacio urbano del cine, lo encontramos cuando la aclamada bailarina negra estadounidense Josephine Baker se presentó en el Teatro Cartagena y la prensa destacó dos mensajes. Uno. La comparación de Cartagena con urbes centrales y grandes capitales del mundo como: París, Nueva York, Berlín, Roma o Londres, pues, en la publicidad se presumió de un espectáculo digno solo de estos lugares. De hecho, ese día único, no hubo función de vespertina, ya que, rezaba la publicidad: “(...) para preparar debidamente este gran certamen de Arte... Cultura y a la altura de los más civilizados centros del orbe..!” (**El Universal**, 26 de marzo de 1955, pág. 8), con este mensaje se quiso aproximar a la ciudad al lugar que ocupan las metrópolis. El otro mensaje tiene que ver con la adopción de un niño negro de poco más de un año de edad que la Baker hizo y se llevó al Canadá, donde residía en ese momento: más que un acto de caridad, se puede leer como un mensaje de solidaridad a sus congéneres de raza negra en virtud del lugar social y espacial que ocupaban y ocupan en la ciudad y el país; por lo menos, la prensa desplegó ampliamente la noticia (**El Universal**, 26 de marzo de 1955, pág. 1).

En razón de lo anterior, vale la pena mostrar un elemento periodístico donde se desprecia a la Baker, en razón de su causa por la igualdad de derechos, sin importar distinciones de raza. Se trata de una nota escrita por Jorge Cavarico Briceño para la revista *Cinema Reporter* N°873 el 13 de abril de 1955:

“JOSEFINA BAKER. Esta artista de color, otrora reina de vedettes, terminó su gira por Colombia, bajo el patrocinio de ADET. A pesar de su enorme good-will como artista, sin embargo lo recaudado no correspondió a lo invertido por la empresa contratante. La Baker, puede decirse que fue más que todo citada por la prensa a raíz de su manía de recoger negritos para llevárselos a educar en París en un castillo comprado al efecto, según ella misma informa” (*Cinema Reporter* 873)



Josephine, Cinema Reporter, 1955.

Muy por el contrario de lo que escribe Cavarico en su nota, encontramos a una exitosa Baker en el famoso centro nocturno “El Patio” de la ciudad de México, donde tuvo una gran acogida del público. En la foto la vemos con el empresario de espectáculos Vicente Miranda (*Cinema Reporter* N°483).

Se vislumbra un elemento común en los textos periodísticos de Cavarico Briceño, toda vez que ataca y manifiesta su desprecio por los artistas de raza negra y su obra, ya sean Los Gaiteros de San Jacinto, Carmencita Pernet, Josefina Baker o, también el caso de Celia Cruz: “Únicamente dos audiciones por ‘Nuevo Mundo’ de Bogotá tuvo la cancionista cubana Celia Cruz (...) Poco gustó su género, por lo cual la empresa no prorrogó su contrato” (*Cinema Reporter* N° 854, 1 de diciembre de 1954, pág. 23).

Dicho lo anterior, formulamos propuesta para visualizar ciertas distinciones simbólicas en una tabla, teniendo en cuenta la clase social, la ubicación espacial urbana de los cines, sus condiciones materiales, prácticas y usos sociales.

Otro aspecto que nos da pistas claves sobre el espacio urbano del cine en Cartagena lo encontramos en las películas que se filmaron durante el período estudiado en la ciudad, se trata de un material fílmico que exhibe los espacios urbanos, según los propósitos de

la élite; en ese sentido, se muestran unos y se ocultan otros. De acuerdo con el archivo de prensa revisado encontramos que, en su mayoría, son documentales de temas turísticos, donde el lugar más fotografiado y filmado es la ciudad vieja y el cordón amurallado que lo rodea y otros hitos arquitectónicos como el convento de La Popa, el Castillo de San Felipe, el fuerte de San Fernando en Bocachica y ciertos palacios y conventos. No hay documentales que muestren la problemática social de la ciudad, a excepción de uno filmado por el INSCREDIAL (Instituto de Crédito Territorial) en el barrio de Chambacú en octubre de 1954:

“(…) a fin de estudiar detenidamente la situación de ese sector para interesar al gobierno en la ejecución de las obras de urbanización y saneamiento que allí se proyectan (...) La misión fue cumplida por los señores Hellmut Sheudeman y Luici Chartor, quienes estuvieron acompañados por el alcalde Cervantes y su secretario de gobierno durante el tiempo que permanecieron filmando. Los fotógrafos recogieron todos los aspectos de la isla desde sus alrededores que constituyen un verdadero peligro para la salud pública” (*El Universal*, 3 de octubre de 1954, pág. 1).



Josephine Baker, *Cinema Reporter*, 1955.

Tabla No. 7

Clase social, prácticas y uso del cine en Cartagena 1936-1957		
Clase Social Alta		
<p><u>Gastronómicas:</u> Se disponía de confiterías o fuentes de soda, no había vendedores ambulantes dentro del teatro o eran casuales. Se ofrecían pasabocas de origen industrial, platillos ligeros y refrescos.</p> <p><u>Moda:</u> Había un interés por mostrarse y ser visto en los momentos previos a la proyección de la película. La moda se ajustaba, lo más cercano posible a los cánones de la belleza del cine europeo, argentino o norteamericano.</p> <p><u>Usos amorosos:</u> A fines de los años treinta, durante los años cuarenta y parte de los cincuenta se considera al cine un lugar favorecedor del pecado y, por tanto, hay cierto recato en el comportamiento de las jóvenes. No pasa lo mismo con los jóvenes que siempre estuvieron al acecho amoroso, de ahí, la compañía de las consortes. No obstante, el espacio del cine propició besos furtivos, amacices y agarradas de mano.</p> <p><u>Piedad popular:</u> Estas se manifestaban durante la presentación de películas sobre historia sagrada en Semana Santa; esta rutina anual consistía en repetir la vista de las mismas cintas.</p> <p><u>Estilo de vida:</u> Quizás la práctica de distinción más importante, tiene que ver con la aparición de los cine clubes; los cuales, aglutinaron el gusto de la clase social alta y media de la ciudad, alrededor del estilo de vida, el cual, estaba muy alejado de lo mexicano y muy cerca de lo europeo y lo norteamericano y por tanto de lo letrado, en virtud de la competencia lectora de subtítulos.</p> <p><u>Musicales y festivas:</u> Las prácticas más comunes tienen que ver con el Festival de Música Clásica de ProArte Musical, que se llevaban a cabo en el Teatro Cartagena; otras están relacionadas con obras de teatro y presentación de orquestas, también, consideradas cultas. Quizás, el evento simbólico más importante es el evento de coronación del Reinado Nacional de Belleza, también realizado en el Teatro Cartagena.</p> <p><u>Agenda noticiosa:</u> Los acontecimientos que registra la prensa tienen que ver con las prácticas musicales y festivas arriba mencionadas; pero, también, se presentan regaños sociales al público, en especial, a los jóvenes sobre todo a fines de los años cincuenta cuando aparece el <i>cocacolismo</i>, un estilo de vida relacionado con el rock and roll.</p>		
Sala de cine	Barrio	Aforo
1. Cartagena	Centro - Getsemaní	1421
2. Heredia	Centro	763
3. Claver/Colón	Centro- Getsemaní	628
4. Miramar	Pie de La Popa	600

Clase social media

Gastronómicas: A excepción, quizás, del Circo Teatro, la oferta gastronómica era igual a la de la clase alta. El Circo Teatro era un recinto cinematográfico ubicado en el barrio San Diego, al pie de la muralla; una frontera con la periferia, lo que permitía el flujo de público de sectores como Chambacú, Torices, Canapote, etc. En los demás cines se disponía de confiterías y no había vendedores ambulantes dentro del teatro.

Moda: Al igual que la clase alta, había un interés por mostrarse y ser visto en los momentos previos a la proyección de la película. La moda se ajustaba, lo más cercano posible a los cánones de la belleza del cine europeo, argentino o norteamericano;

Usos amorosos: Similar a la clase alta, en el sentido, de que se procuraba guardar las apariencias y no demostrar afectos amorosos en público, solo aprovechando la oscuridad de la sala.

Piedad popular: En general se comparte con la clase alta y baja. Estas se manifestaban durante la presentación de películas sobre historia sagrada en Semana Santa; esta rutina anual consistía en repetir la vista de las mismas cintas.

Estilo de vida: Estas prácticas se compartieron mucho con la clase alta, en especial, lo que tiene que ver con los cine clubes; los cuales, aglutinaron el gusto de ambas clases, alrededor del estilo de vida, el cual, estaba muy alejado de lo mexicano y muy cerca de lo europeo y lo norteamericano y por tanto de lo letrado.

Musicales y festivas: Estas prácticas se comparten con mucha frecuencia con la clase alta, en lo que tiene que ver con el Festival de Música Clásica de ProArte Musical, que se llevaban a cabo en el Teatro Cartagena; otras están relacionadas con obras de teatro y presentación de orquestas, también, consideradas cultas. Quizás, el evento simbólico más importante es el evento de coronación del Reinado Nacional de Belleza, también realizado en el Teatro Cartagena.

Agenda noticiosa: Similar a las prácticas de la clase alta. Los acontecimientos que registra la prensa tienen que ver con las prácticas musicales y festivas arriba mencionadas; pero, también, se presentan regaños sociales al público, en especial, a los jóvenes sobre todo a fines de los años cincuenta cuando aparece el *cocacolicismo*, un estilo de vida relacionado con el rock and roll.

Sala de cine	Barrio	Aforo
5. Manga	Manga	520
6. Cabrero	Cabrero	¿250?
7. Circo Teatro	San Diego	2516
8. Coliseo	Centro	900
9. Naval	ARC Bolívar	¿600?
10. Lux	Centro	ND

Clase social baja

Gastronómicas: Se disponía de confiterías o fuentes de soda al interior de los cines; sin embargo, la oferta gastronómica tradicional era amplia y circulaba antes, durante y después de la proyección de las películas. Predominaron las viandas propias de las mesas de fritos o fritangas.

Moda: Las gentes se vestían para ir al cine, lo que constituía parte del ritual de la recepción de películas, pues, la sala y sus alrededores era asumida como espacio de encuentro barrial; no obstante, este interés no era tan generalizado, es decir, buena parte del público era desprevenido frente a su presentación personal: había gente que se quitaba la camisa, otros acudían con sus atuendos propios del oficio callejero y también se escenificaban los atuendos de la pobrería. No obstante, en ocasiones festivas como bailes y celebraciones al interior de los cines, el atuendo cambiaba según lo ameritara el caso; al igual, que cuando se asistía a presentaciones de artistas internacionales.

Usos amorosos: En general, estas prácticas se comparten con las clases altas y bajas, pues, se trataba de la moralidad de la época. Estas prácticas se caracterizaban por tratar de guardar las apariencias, de tal manera que, una situación amorosa e íntima, no se hiciera pública; de ahí la importancia del acompañamiento de las consortes lo que de alguna forma validaba socialmente el enamoramiento.

Piedad popular: Se comparten con las clases altas y medias. Estas se manifestaban durante la presentación de películas sobre historia sagrada en Semana Santa; esta rutina anual consistía en repetir la vista de las mismas cintas.

Estilo de vida: El cine mexicano y sus formas tienen importancia medular en la reconfiguración de la cultura popular cartagenera, sus gustos y sus preferencias. Los *close ups* de las actrices y divas mexicanas, así como de sus galanes, fueron expresión que sedujo a las masas en código de melodrama e inspiró a las gentes en cuanto estilos respecto a: maquillaje, vestuario, peinados, poses, formas de hablar, de bailar, de caminar y maneras de participar en el relato urbano que constituyó la vida cotidiana de Cartagena.

Musicales y festivas: Las prácticas más comunes tienen que ver con reinados populares, fiestas con picós, presentaciones de shows artísticos musicales con artistas mexicanos, nacionales y locales; también, encontramos eventos patrocinados y emitidos por las emisoras radiales

Agenda noticiosa: Los acontecimientos que registra la prensa tienen que ver con las prácticas musicales y festivas arriba mencionadas. Un tema frecuente en la prensa son sus denuncias frente a los abusos de los empresarios del cine, pues, se proyectaban películas muy viejas y en mal estado.

Hay que destacar que esta clase social es la más regañada por la prensa y los columnistas de opinión. Se regaña para despreciar las características formales del estilo de vida y para señalar los desmanes y desórdenes que se presentaban ocasionalmente en los cines.		
Sala de cine	Barrio	Aforo
11. América	Bosque	451
12. Miriam	Bosque	2090
13. Laurina	Lo Amador	615
14. Padilla	Getsemaní	2600
15. Colonial	La Quinta	3470
16. Variedades	Torices	2681
17. Caribe	Torices	1567
18. Diamante	Torices - Canapote	¿400?
19. Granada	Camino del Medio	472
20. Rialto	Getsemaní	2500
21. Dorado	Torices	1183
22. España	España	ND
23. Don Blas	Blas de Lezo	ND
24. Caña Brava	Caimán	ND
25. Capítol	María Auxiliadora	940
26. San Roque	Getsemaní	ND
27. San Jorge	La Esperanza	ND
28. Cristina	Bruselas	ND
29. Atenas	Daniel Lemaitre	ND

Fuentes: Archivos de prensa de **El Universal**, **El Mercurio**, **El Fígaro**; *Anales del concejo*; entrevistas a informantes clave.

Hay que recordar que se trata del mismo año en que la mortandad de niños alcanzó la cifra de tres por día, por la epidemia de gastroenteritis, durante los meses del calor: mayo, junio y julio según lo indican las estadísticas y la prensa de la época (ver capítulo 3).

Se puede apostar por una invisibilidad de los sectores populares para darle paso a la formación de la imagen nacional de Cartagena como destino exótico y turístico, lo que comenzó a fraguarse con la filmación de las fiestas del 11 de noviembre, desde principios de siglo, lo que se refuerza de manera muy activa cuando aparece el Reinado Nacional de Belleza y se comienza a filmar para la televisión nacional, tal y como lo registra **El Universal** el 17 de noviembre de ese mismo año de 1954. Los documentales turísticos tuvieron apoyo logístico de la Alcaldía Municipal y los productores,

según lo visto en la prensa, fueron diversos como el Hotel Caribe, la BBC de Londres, el noticiero de los Hermanos Acevedo o la Dirección de la Cinematografía Nacional.



Fuego Verde, 1954.

Por su parte las películas dramatizadas que registra la prensa y se filmaron en Cartagena, durante la época estudiada son: la norteamericana *Fuego verde* (1954) y la mexicana *Llamas contra el viento* (1953). En la primera película, según reporta el periodista bogotano

Cavarico Briceño de la revista mexicana *Cinema Reporter*, se filmaron algunas vistas en Cartagena, que aparecen en la película.



Grace Kelly y Paul, *Cinema Reporter*, 1954.

En la revista *Cinema Reporter* N° 827 del 22 de mayo de 1954 aparece una fotografía de Grace Kelly y Paul Douglas durante la filmación de una de las escenas de la película *Fuego verde* en algún lugar de la costa Caribe colombiana. En un principio la filmación de esta película sirvió para que las élites proyectaran a Colombia internacionalmente, en el imaginario de un país que se modernizaba rápidamente, lo que se evidenciaba en la formación de sus grandes ciudades y la cultura de sus gentes, en especial las de la zona andina.

Protestas por una cinta de la M.G.M.

(...) La película pretendió dar una idea de lo que es en nuestro medio la explotación y el negocio nacional e internacional de esmeraldas, piedra preciosa característica de nuestro país. Pero lo señores de la Metro, con un sentido absolutamente inconsulto, desfigurándolo todo, trastocando la verdad, presentaron a Colombia como un país salvaje en el cual sus habitantes deambulan todavía con plumas. (...) Por todos estos motivos, llenos de insensatez, la Metro se ha granjeado la antipatía del público colombiano (...)” (Cavarico, Jorge. Sección Cine en Colombia en *Cinema Reporter*, junio 5 de 1954, página 22).

No obstante, al proyectarse la película en las pantallas del mundo, Colombia parece como un país atrasado, violento e indígena. Cavarico Briceño se queja de la imagen de Colombia en *Fuego verde* y manifiesta el envío de notas diplomáticas de protesta a la embajada de Estados Unidos. (*Cinema Reporter*, Junio 5 de 1954 pág. 22).

Respecto a *Llamas contra el viento*, esta muestra en buena parte las manifestaciones folclóricas y celebraciones populares escenificados en el centro histórico de Cartagena y en el marco de los festejos de noviembre, proyectando de esta forma un espacio urbano del cine cuya imagen muestra elementos de la identidad nacional en manifestaciones como la cumbia, la danza del garabato o el baile del mapalé. En esta película Cartagena aparece en los últimos 20 minutos, ya que, la misma es filmada en varios países como México, Venezuela, Panamá y Colombia entre otros. En ese tramo de la película son claras las pistas visuales que dan cuenta de aspectos distintivos de la ciudad en aquella época. Por ejemplo se filman escenas en la zona de El Laguito y Bocagrande y se puede ver cómo lucían cuando no estaban urbanizadas. También aparecen tomas de la sección de Las Tenazas en el sector amurallado y puede verse la ausencia de la Avenida Santander, con la playa colindando con la muralla. Una parte clave del flime es la que se desarrolla en el Fuerte de San Felipe de Barajas, donde se aprecian panorámicas de la ciudad hacia la isla de Manga, Bocagrande, El Laguito y el centro histórico. Además de que se puede observar ciertos aspectos del

estado de los monumentos en aquella época. Vistas privilegiadas, también, son las que se filman desde el Convento de La Popa. Resulta evidente el propósito turístico con que se quiso proyectar a la ciudad, donde aparece como destino exótico en el Caribe.



Teatro Rialto, Calle Larga, Barrio Getsemaní. Anónimo, 1935.

Sin embargo, en esta película cada quien está en su lugar: las reinas nacionales de belleza, por ejemplo, posan en sus carrozas escoltadas por edecanes de la Escuela Naval de Cadetes, el pueblo observa el desfile y es portador de las expresiones del folclor. Lo relevante, pues, ocurre en el centro de la ciudad y los extramuros están excluidos de los acontecimientos, a menos, que sea un problema social extremo tal y como se referencia en el documental del INSCREDIAL. Por su parte entre los noticieros que los Hermanos Acevedo filmaron en Cartagena tenemos los siguientes títulos: *Graduación de marinos en Cartagena* (1946); *Visita de la Armada Peruana a Cartagena* (1944); *De Cartagena a Cumaná* (1944); *Bellezas de Colombia en Cartagena* (1947) y (1949): material fílmico que contribuyó al exotismo en la imagen del espacio urbano del cine

en la ciudad. A continuación se ofrecen fotografías con algunos aspectos y rasgos arquitectónicos que caracterizaban los cines de la época.

Un episodio revelador de pistas sobre los significados del espacio urbano del cine tiene que ver con el paro y cierre de todos los teatros que se presentó en la ciudad en septiembre de 1955. El día primero de ese mes apareció una pequeña nota de prensa en **El Universal** en la página primera que anunciaba el aumento de la boleta de los cines en toda la ciudad en cinco centavos, con el propósito de financiar la carroza de la reina popular de ese año, pagar el viaje a Miami como premio principal y otros menesteres de la celebración novembrina. Los empresarios de la exhibición fílmica solicitaron al Capitán Hernando Cervantes Zamora, alcalde militar de la ciudad, un par de citas que al parecer no fueron debidamente atendidas.

Lo anterior provocó el cierre de todos los cines el día siete del mismo mes, pues, los empresarios no aceptaban el sobre costo, no obstante, que se trataba de un impuesto provisional y que solo iría hasta fines del mes de octubre. Poco después se supo que el recaudo del impuesto se prolongaría para financiar los VII Juegos Nacionales de 1958. Los quejosos alegaron que pagaban muchos impuestos y no soportaban uno más; los impuestos vigentes eran los siguientes: Un centavo de cada boleta para SAYCO (Sociedad de Autores y Compositores Colombianos); impuesto de defensa nacional; impuesto sobre carteles, estampillas, vidrios de propaganda y otros; e, impuesto para ciegos, que era de veinte pesos mensuales por cada teatro; después se sabría que la nueva alza decretada por la alcaldía era ilegal. El paro de cines se declaró indefinido. La prensa siguió con atención el desarrollo de los acontecimientos y la puja entre empresarios y alcalde. En virtud de lo anterior, el espacio urbano del cine y sus dinámicas sociales se vieron afectados en toda la ciudad.

Ese mismo día 7, el editorial de **El Universal** señalaba tres aspectos que son relevantes al espacio urbano del cine, en primera instancia, se señala la angustiada situación económica generalizada en relación con la única diversión accesible a los “sectores trabajadores y la población pobre que es la que llena los cines de los barrios”, dando al cine importancia cultural según su “expansión

sencilla y económica”. En segunda instancia, el editorialista critica la diferencia en recaudos entre juegos y casino, el cual, para el primer semestre del año era de 13.000 pesos, mientras que para el cine, era de 48.000 pesos. La crítica se hizo con miras a exigir mayor gravamen a las actividades del juego, los cuales, eran relacionados con vicios y malas costumbres. En tercera instancia está la importancia que el editorial le dio al significado de la noche en relación con la oferta cultural y el ocio, pues, las actividades alrededor del cine constituían, prácticamente, la única posibilidad de vida nocturna de la ciudad, accesible y para todo tipo de público. (**El Universal**, 7 de septiembre de 1955 pág. 4).

El primer aspecto tiene que ver con una característica importante de la geografía humana de la ciudad, pues, con la huelga se vieron principalmente afectados los barrios y sus habitantes; de otra parte, en asuntos administrativos del gobierno, había una manifiesta inequidad en materia de impuestos y, por último, la noche como un elemento del espacio urbano del cine y las prácticas culturales que allí acontecían, en especial, las que tienen que ver con los procesos de apropiación y reciclaje cultural. Una consecuencia inmediata de la determinación de los empresarios locales, fue la solicitud de la devolución de todas las películas que estaban siendo exhibidas en la ciudad, por parte de las distribuidoras filmicas capitalinas (**El Universal** 8 de septiembre de 1955, pág. 8); de manera, que el paro amenazaba con prolongarse y la incertidumbre en la ciudad era mayúscula. Los empresarios decidieron demandar ante el Tribunal Contencioso Administrativo los decretos correspondientes. Pero es quizás en el editorial del día 8 de septiembre donde se encuentran más elementos que constituyen el espacio urbano del cine, en una ciudad de condiciones materiales muy precarias, donde los teatros se convertían en alivio colectivo a la postración cotidiana de ribetes pavorosos:

“Al tomar esta determinación, queda la ciudad de Cartagena, de por sí no muy alegre peor que si estuviéramos padeciendo una grave calamidad pública. A las tristezas que puedan originarse por la carestía de las subsistencias, por la suciedad inevitable en que se encuentra la urbe histórica, a causa de que todavía no tenemos un buen sistema -ni si quiera uno pésimo- de desagüe sanitario; a

todo ello, decimos, viene ahora a sumarse esta situación en que se coloca a los habitantes de no poder disfrutar -seamos o no cineastas- de uno de los esparcimientos más sanos y menos comprometedores para la salud y para el presupuesto familiar (...) Esta ciudad de Cartagena, tan señorial y monumental, evocadora de glorias pretéritas, carece de vida nocturna, a pesar de su posición geográfica de puerto marítimo” (**El Universal**, 8 de sept. 1955, pág. 4).

Lo primero que hay que destacar es que el público de cine se relacionaba con su espacio urbano por la ausencia de alcantarillado en la ciudad, lo que suponía enfrentar y sortear diariamente una realidad ambiental y social de pobreza y pobreza extrema y sus consecuencias en la salud de la población; quizás sea, esta problemática, peor que la del analfabetismo y el bajo nivel educativo que padecía en aquel entonces buena parte de la sociedad. De manera, que el cine y su espacio urbano, devino en la vida social de Cartagena como una clave de lectura de películas mexicanas y las habladas en español sobre relatos que contaban episodios de micro-resistencia; una clave de lectura que vinculaba el mundo fílmico del melodrama con los avatares y rigores inclementes del mundo del público cartagenero.

Sin la posibilidad de ver cine, las gentes perdían la oportunidad de aliviar su propio dolor viendo el dolor ajeno presentado en las películas mexicanas. La clave de lectura se cifraba en el melodrama, el cual, “fue la escuela de las resignaciones que propuso la fatalidad como única explicación del mundo. Y supo el público del hechizo embriagador de la tragedia ajena, del goce de la apropiación vicaria y tarareó y aprendió a silbar *Amorcito corazón*, como exorcismo supremo a tanta desventura” (Monsiváis, 1994; 26). El cine mexicano en su época de oro posibilitaba comprender las formas de ser pobre y en donde los procedimientos de negociación y de apropiación social partieron de relatos que contaban y mostraban la ética de la tenacidad, las tácticas de la astucia, la fe inquebrantable, la abnegación y el sacrificio, la ley de compensación de la vida y todo el universo del saber popular que puede resumirse en la leyenda que reza en la defensa del camión que maneja Pepe el toro: “Se sufre pero se aprende” en la película *Nosotros los pobres* (1948).

Lo anterior sin desconocer el poder hegemónico de los medios y su capacidad de moldear la conciencia de las masas, de hecho en uno de sus apartes, el editorial referido señala: “A mayores dificultades domésticas, es la norma, debe haber un número proporcional de medios que distraigan de las preocupaciones” (**El Universal** 8 de septiembre 1955, pág. 4). De una manera, más que implícita, el editorialista reconoce el cine como aparato ideológico del Estado y del sistema socioeconómico imperante “Sobre todo cuando en las imágenes cinematográficas se muestra la redención y felicidad del pobre y la amargura de los ricos que tienen que cargar con su vida llena de placeres pero vacía y sin sentido” (Vidal, 2010; 35). El cine y su espacio urbano en Cartagena era un eje vital que hacía soportable la realidad social más horrorosa, pues, “el melodrama es escuela de resignación y catecismo de la armonía social” (Bonfil; Monsiváis, 1994; 29); pero, además, hay que tener muy en cuenta lo referido por el pensador cubano Antonio Benítez Rojo cuando señala la importancia de la música y la danza en los modos de ser y en la subjetividad popular del Caribe porque permiten la *performancia* colectiva, la cual, se da *de una cierta manera* (1998; 38).

Mientras los empresarios de teatros se reunían con el alcalde de Cartagena, un modesto teatro de la población vecina de Turbaco ofrecía películas en la prensa cartagenera con los títulos *Tarzán en la selva secreta* y la cinta mexicana *Pobre huerfanita* (1955); estos empresarios de pueblo, conocían muy bien la sed de melodrama de las masas, aunque desde Cartagena solo podían asistir aquellos que disponían de recursos económicos y que no pertenecían propiamente a los sectores populares, lo que significa -una vez más- que el cine tenía que ver con la vida de cualquier persona, sin importar su condición social o material (**El Universal**, 17 de septiembre 1955, pág. 4). Después de diecisiete días los cines reanudaron las actividades en Cartagena el 24 de septiembre y el primer tramo de alcantarillado aparecería apenas hasta el año de 1960 y solo en el casco del centro histórico de la ciudad.

Tercera Parte.

Representaciones y memoria popular de la recepción fílmica

El propósito de este aparte es comprender la forma en que se reconfiguran las representaciones y la memoria de los sectores populares, desde el cine mexicano en su época de oro y sus relaciones intermediales; así, como también, desde la presencia del melodrama y sus formas tanto en la pantalla, como en el mundo de la vida cotidiana. Se trata de poner en evidencia los intercambios y relaciones que se prescriben y legitiman y que, al hacerlo, van modelando las imágenes que como los individuos y los grupos sociales van a tener de sí mismos, en tanto sujetos de una cierta cultura y un cierto orden social (Mata, 1997; 296). Lo anterior está dado en un proceso de apropiación social de la modernidad donde la autocomprensión es multidimensional en aspectos, entre otros, como el de la clase, la raza, el poder adquisitivo, el género, el lugar social que ocupaban y ocupan dichas clases populares. La forma multidimensional de la autocomprensión y la apropiación social de la modernidad se va marcando *de una cierta manera*, como lo señala Antonio Benítez Rojo y cuyas señales se relatan en el mundo del melodrama fílmico mexicano, cuyo punto de vista reaccionario es casi lo de menos tal y como nos lo enseña Carlos Monsiváis:

De fines del siglo XIX a la primera mitad del siglo XX, el melodrama es el escaparate donde se acomodan y se ‘ennoblecen’ los rasgos de la moral tradicional. En el estremecimiento se identifica a lo sublime: compadecer a los ricos, aceptar a la pecadora, reconocer en la pobreza a un envío del cielo. No mirarás a nadie fuera de tu clase social, aceptarás que -moreno o renegrado- el color de tu piel te maldice, ofrecerás tus esperanzas a la conformidad. El melodrama regala comportamientos detallados, frases de desesperación en noches de tormenta, las convicciones estatutarias que le corresponden a escenas de familia que combinan rostros inexpresivos y gestos agónicos. (...). Estética: ¿Qué cosa más bonita que el repertorio de agobios faciales? Ética: ¿Hay escena más grata al Señor que la mujer sometida, especialmente si acude a las poses del arrepentimiento por las faltas no cometidas? Al desbordar los límites argumentales, un género le da a sus espectadores el regalo máximo: la identidad sentimental. (Monsiváis, 1994; 111).

Así las cosas, el proceso de recepción filmica por parte de los sectores populares de Cartagena supuso un largo viaje hacia la modernidad donde el melodrama fue indispensable: “La normalidad alcanza a lo desmedido, y ser melodramático es apreciar los sentimientos tradicionales en el contexto de la industria cultural, es certificar el paso de lo genuino a lo convincente” (Monsiváis, 1994; 156-159). De manera que el cine sonoro se torna el gran interlocutor de la sociedad cartagenera, desatando un proceso de reciclaje y negociación cultural que puede rastrearse de acuerdo con las pistas mentales y orales que habitan en el recuerdos de aquellos espectadores, donde se inscriben marcas que tienen que ver con la reconfiguración social de las representaciones y la memoria popular. Así se entrevistaron nueve informantes clave, entre hombres y mujeres de, al menos, sesenta años de edad, con miras a capturar pistas en sus recuerdos sobre el modo en que fueron implicados como público de cine. Tal y como se anticipó en el Capítulo dos, sobre la apropiación social de la modernidad y su relación con los medios y la ideología, nos referimos a las huellas de la memoria popular agrupándolas en una serie de categorías-sentidos, originalmente propuestos por la investigadora argentina María Cristina Mata, a partir de su trabajo, “*Radio: memorias de la recepción. Aproximación a la identidad de los sectores populares*” (1999; 295).

Mata se propuso recuperar las marcas de recepción de los oyentes de radio de la provincia de Córdoba a mediados del siglo XX, con miras a situar históricamente su constitución como sectores populares y su relación con los medios de comunicación. Dichas marcas de recepción son orales, con las que se busca, más que unos acontecimientos en sí mismos, el significado para quienes los protagonizaron; no tanto hechos, sino unas representaciones sociales (Mata, 1999; 305). Las tres categorías-sentido propuestas por Mata donde se inscriben las marcas de recepción, son adaptadas, para los fines de este trabajo, de la siguiente manera:

Esfera del consumo material,

Acceso al consumo cultural y,

Acceso al saber.

Estas categorías tienen como fuente principal los testimonios ya mencionados y que fueron seleccionados, entre otros atributos,

por su capacidad de recordar aspectos que tienen que ver con la experiencia cultural de recepción del cine mexicano en Cartagena y que, además, pertenecen a los sectores populares. Con estas tres categorías, se pretende obtener una visión verosímil de la memoria popular que se formó a partir de la apropiación social del cine mexicano en su época de oro, en los sectores subalternos de Cartagena.

Los informantes clave entrevistados para tal propósito son Rodrigo Valdés, ex campeón mundial de boxeo, nacido en 1946 en el barrio Getsemaní; Juan José Julio, pionero de los bailes con picó en Cartagena, nacido en el sector de Las Colonias en 1941; Ignacia Vásquez, ama de casa, nacida en Getsemaní, en 1928; Orlando Novoa, peluquero, nacido en el barrio de Torices en 1927; Neyla Torres, ama de casa, nacida en Las Colonias en 1930; Mario Martínez Ballesteros, comerciante nacido en Getsemaní en 1952; Alejandro Gelíz Escalante, de ocupaciones varias, nacido en el barrio La Quinta en 1937; y, Eunice Martelo Galarzo, secretaria del Festival Internacional de Cine de Cartagena, nacida en el barrio Escallón Villa en 1947. Todas las entrevistas fueron realizadas en el mes de diciembre de 2011 y en los meses de enero, febrero y marzo de 2012. Adicionalmente se entrevistó al padre Rafael Castillo con miras a obtener pistas sobre las prácticas y la performance de la piedad popular, la cual también se inscribe en el código del melodrama en su ámbito barrial. Lo anterior para destacar la dinámica de las prácticas del consumo cultural y sus reconfiguraciones sociales en tanto su devenir histórico; en ese sentido, podemos anticipar la presencia de dos elementos que le dan un carácter ambiguo a la dinámica de dicho devenir: de una parte, está la vida material precaria, caldo de cultivo de muchas violencias; y, por otro lado, está la actitud festiva y la celebración permanente de la vida. Elementos que:

“por encima de la historia oscura de conquista y violencia, de tragedia y fracaso, [presentan] la otra cara de América Latina, el espíritu carnavalesco, la música y el arte de los pueblos que la conforman, esa capacidad de honrar la vida aún en sus más negros rincones y de hallar deleite en las cosas ordinarias, un placer que para muchos latinoamericanos no es un mero consuelo de la opresión

y el fracaso, sino una premonición de ese mundo mejor que para ellos siempre está tan próximo y que no solo celebran con sus revoluciones, sino también celebrando victorias cotidianas” (Martín, 2009; 341).

La apuesta aquí es que ir al cine en Cartagena, durante la época estudiada, formaba parte de aquellas pequeñas victorias ordinarias en medio de la sin salida del atraso, el padecimiento generalizado y la ignorancia.

CAPÍTULO 7

Memoria de la recepción fílmica en Cartagena

7.1 Acceso al consumo material

La categoría de Acceso al consumo material tiene que ver con las condiciones concretas en que se dieron las prácticas y rutinas del consumo del cine en las salas y teatros esparcidos por los barrios de la ciudad. Como ya hemos visto la condición material más importante que caracterizó al público que asistió a las salas de cine barriales en Cartagena, era la ausencia de alcantarillado. Lo anterior generó una penosa situación ambiental y de insalubridad que se prolongó durante casi todo el siglo XX provocando epidemias y su consecuente mortandad en la población infantil, especialmente. Otro aspecto importante de la condición material está en el analfabetismo generalizado en las gentes, lo que incidió en la preferencia por el cine hablado en castellano. Un aspecto que vale destacar también, es el de la carestía de la vida y la falta de empleo en una economía que, como lo señala el historiador Adolfo Meisel Roca, fue siempre a remolque de la economía nacional (1999).

Todo lo anterior ocurría en un contexto donde el sistema socio-racial y sus exclusiones eran evidentes, pues, las gentes mulatas y negras vivían en las peores condiciones materiales, mientras que las de piel clara o auto reconocidos como blancos, disfrutaron siempre de las mejores condiciones materiales. Lo anterior propició dinámicas como el negacionismo y el proceso de blanqueamiento. El primero consistió en negar la existencia del racismo y sus prácticas en la sociedad cartagenera, una idea, al parecer, acatada en todos sus sectores. Lo segundo propició estrategias sociales e individuales para “dejar de ser negro o negra” lo que se evidencia en la máxima popular: “tienes que mejorar la raza”, la cual, era común al interior de las familias. También, el proceso de blanqueamiento se podía practicar, comenzando por el ejercicio de autoreconocerse como moreno o moreno claro y no como negro.

Eso conllevaba a adoptar estilos de vida ajustados a patrones culturales vistos principalmente en el cine; de ahí la importancia del testimonio recurrente en este trabajo: “Las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix” (Entrevista a Jorge Valdelamar y a Juan Gutiérrez, 2007). El sentido estratégico de estas prácticas sociales apuntaba a dejar de padecer las exclusiones implicadas en ciertas características de raza y de clase, principalmente. En resumen estamos hablando de un público enfermo, ignorante,

pobre y excluido racial y socialmente que encontraba en el cine, más allá de la distracción y el escape momentáneo de los problemas, un universo de referentes que sirvieron para comprender y hacerse una idea de en qué consistía el mundo que les tocaba vivir. Evidencias de lo anterior se encuentran en el testimonio de Rodrigo “Rocky” Valdés, cuando nos hace referencia a su infancia.

“En el barrio Getsemaní nació. Éramos ocho hermanos y yo era como el quinto. La verdad es que yo nunca fui al colegio porque mi mamá era analfabeta y se echaba a vender comida. A mí me gustaba mucho la pesca, desde pequeño yo era pescador y me iba a pescar con Rubén, a pescar con dinamita con los amigos míos. Mi mamá tenía un ranchito en el mercado donde vendía comida y yo vendía mucho pescado y a veces la ayudaba lavando los platos” (Rodrigo Valdés, 66 años).

Así mismo Rodrigo Valdés da cuenta de sus actividades en el boxeo desde cuando tenía quince años de edad, deporte que comenzó a practicar en calles, esquinas y patios de barrios como Getsemaní, Chambacú o Torices; o, en el mismo mercado público de donde, cuenta, salieron muchos boxeadores de peleas a trompada limpia. Al ser interrogado por su primera experiencia en una sala de cine, contestó:

“Bueno, a mí me gustaba mucho el cine, yo entraba al Rialto y al Padilla, porque pa’acá al lado, en el cine Cartagena, eso no se podía. Eso eran puros artistas y puras personalidades que entraban allí...uno tenía miedo porque era negrito y a dónde querían dejar entrar a uno. No aceptaban gente mal vestida” (Rodrigo Valdés, 66 años).

Valdés en su testimonio nos da pistas prácticas sobre un aspecto en el consumo material del cine tal y como era el espacio urbano y su uso social. Había, al parecer, una segregación social, racial y estética cuyos criterios ponían a cada quien en su lugar. Un criterio que, puede advertirse, era acatado de manera frecuente, común. Esto no quiere decir que no existiera malestar en sujetos como Rodrigo Valdés frente a la situación de las cosas. Por su parte, Eunice Martelo Galarzo, en su testimonio da cuenta de cómo accedía al

consumo material del cine en el barrio Lo Amador, donde quedaba el Teatro Laurina.

“Frente al barrio Lo Amador hay un bracito de La Popa, es la loma del diamante. Allí arriba quedaba la casita y mi mamá no nos dejaba bajar. Lo único que teníamos para distraernos era un radiecito donde escuchábamos las radionovelas. Pero, como en aquella época los cines no tenían techo, la pantalla del Teatro Laurina sobresalía de todos los techos de las casas del barrio. Entonces, desde la loma podíamos ver, a lo lejos, la pantalla y las películas que proyectaban. Claro, que cuando mi mamá nos daba permiso, íbamos con un vecino y eso era otra cosa. Ver a mis artistas preferidos: Jorge Negrete, Cantinflas, María Félix, *Tin Tan* y las bailarinas, me encantaban las bailarinas” (Eunice Martelo, 65 años).

En la casa de Rocky Valdés no había radio, pero, recuerda los aparatos radiales que se contaban por varios en el mercado que lo mantenían en contacto con la música, en especial, con los boleros que eran de su gusto y preferencia. Eunice, en cambio, tenía contacto con el melodrama y sus códigos, gracias a la radio que la acompañaba en el encierro casero, hasta cierto punto, común en las prácticas de la buena crianza de aquel entonces.

A comienzos del siglo XX, en su primera década, el general y hombre de negocios Dionisio Jiménez comenzó a urbanizar la isla de Manga, la cual, es contigua al recinto amurallado por el lado del arrabal de Getsemaní. Para comunicar ambos lugares se inauguró en 1905 el puente “H.L. Román”, para lo cual, se abrió una brecha en la muralla contigua al Baluarte del Reducto.

Una vez trazada la urbanización, Dionisio Jiménez cede al municipio dos grandes avenidas de 13 metros de ancho (hoy son la Calle Real y Avenida Jiménez) y cierto número de calles perpendiculares. Con el paso del tiempo el desarrollo urbanístico de Manga fue todo un éxito, en especial, entre los miembros más pudientes de la sociedad cartagenera quienes abandonaron el centro histórico como lugar de residencia, para mudarse a sus espléndidas villas y mansiones que eran diseñadas y construidas según patrones arquitectónicos modernos venidos de Europa y Estados Unidos

(Samudio, 1999; 148, 149). A un costado de la misma isla de Manga, apareció un conglomerado de gentes negras venidas de las islas de Tierra Bomba y de Barú, quienes se asentaron en lo que hoy es la Sociedad Portuaria de Cartagena, esta situación, nos revela pistas de la condición material de dichos sectores populares y su dinámica social y urbana. Neyla Torres, nos da elementos en su testimonio:

“Yo me acuerdo cuando nos echaron de donde está ahora el muelle y nos echaron para acá. Eso fue como en el año treinta y tres y yo tenía tres años. Yo me acuerdo que el presidente venía en carro y no sé qué cosa y mi abuelo era uno de los invasores de la playa. Las Colonias la invadieron los isleños en un terreno baldío, entonces yo me acuerdo que toda esa parte de allí la poblaba gente de las islas de Barú, de Tierra Bomba. El agua se metía en las casuchas de la gente, las casuchas estaban junto a un molino y eso era puro fango. Cuando empezaron a movilizar el molino, mandaron a desocupar todo el terreno. Entonces nos vinimos para acá. A mi abuelo le dieron plata cuando lo sacaron, él salió de la playa y con eso compró acá en Las Colonias. Compró un terreno y mi abuela le decía que pusiera a estudiar a sus hijas, pero él no hizo caso. Y como en aquella época los hombres eran los que mandaban. Total es que el lote quedó en una esquina y la gente lo conocía como la esquina de las cuatro hermanas, porque, mis tías y mi mamá se llamaban Justina, mi mamá era Palmira, después seguía Ester y la última se llamaba Eli” (Neyla Torres, 82 años).

La dinámica urbana y social de la isla de Manga se puede contrastar según el devenir de dos sectores sociales. Un sector que gozaba de todos los recursos, bienestar y privilegios que se disponían entonces; y, otro sector que se ubicaba donde mejor cupieran, en las condiciones que fueran, pues, en su testimonio, Neyla Torres recuerda cómo su abuelo ocupó un pedazo de tierra fangosa e inestable alrededor del molino; pero, no obtuvo condiciones un poco mejores, hasta que fue reubicado y en ese momento pudo construir una fosa séptica en la esquina de las cuatro hermanas. Mario Martínez Ballesteros nos proporciona

referentes sobre el acceso material al cine, durante su infancia en el barrio de Getsemaní:

Mira, el cine mexicano marcó a la gente de una manera... tu veías una película de Cantinflas digamos y salía una guaracha Cubana. Generalmente en mi casa mi mamá le tenía alquilada una piecita a una señora que se llamaba Rosina Liñán y ella era la madre del administrador para esa época de los años 50 de un señor de apellido Torres, allí en el Teatro Padilla, entonces la señora tenía vía libre allí y yo iba con esa señora y me veía una y mil veces la misma película, porque mi mamá en su afán de que yo estuviera más seguro que en la calle, que se yo, me enganchaba con las señora Rosina, y la señora me llevaba y veíamos vespertina y veíamos noche la misma película qué cantidad de veces. (Mario Martínez, 60 años).

Lo que podemos destacar de las pistas que da Mario Martínez es que, en medio de su situación privilegiada sobre el acceso libre al cine, pudo dar cuenta del ambiente de alegría barrial que se vivía en la sala. Mario Martínez recuerda en especial los momentos previos a la proyección de la película y sus distintas actividades: la reventa de boletas, la venta de golosinas y comida y la asistencia de familias muy numerosas que conversaban sobre los más disímiles temas, chismes, chistes, comentarios, regaños y un sin números de charlas al tiempo que conformaban una algarabía generalizada que se complementaba con los bailadores espontáneos que se ubicaban en la tarima del cine presentando un espectáculo improvisado al son de las canciones que se programaban desde la cabina de proyección. Casi siempre era músicaailable y de moda.

Al igual que Mario Martínez, a Orlando Novoa lo recomendaban con vecinos para que lo llevaran al cine y así lo recuerda: “¿Al cine? Íbamos con un muchacho, ahijado de mi tía, muy fuerte y grande y mi tía y mi mamá nos recomendaban con él. Íbamos al Salón Torices, que después se llamó Teatro Variedades. Después, la gente le enganchó de nombre a ese cine el Salón Franela, porque muchos entraban en franela” (Orlando Novoa, 84 años). Neyla Torres recuerda que los niños de su barrio entraban tarde al colegio, es decir, de siete años de edad en adelante y que casi siempre leían

bien después de los diez años. El mismo referente nos da en su testimonio el peluquero Orlando Novoa, quien nos señala que los subtítulos de las películas pasaban muy rápido, una apreciación que concuerda con el testimonio de Neyla Torres. Lo anterior supuso una condición concreta en la recepción del cine y que, apunta a la preferencia generalizada por las películas en castellano.

“Lo que pasa es que yo estuve muy poco tiempo en el colegio. En esa época no se educaba como debía ser, entonces y no estudié la primaria completa. Cuando entré al colegio, yo tenía como diez años. Me pusieron donde Ana Camila Vargas, un colegio público. Te cuento que desde cuando aprendí a leer no desperdicié un momento y siempre me entretenía leyendo y eso me ayudó mucho. A la casa nadie llevaba periódico, ni revistas. Lo que pasa es que yo era muy amiga de las personas mayores, la mayoría de mis amigas eran señoras de más de cuarenta años, entonces como a mí me gustaba leer, ellas me regalaban lo que conseguían. Eso sí, las letricas de las películas en inglés pasaban muy rápido y no las alcanzaba a ver bien. Por eso me gustó mucho una película con María Félix, que se llamaba *La monja alférez*. A esa película me llevó Ventura, éramos novios y nos la vimos en el Teatro Colonial” (Neyla Torres, 82 años).

Por su parte, tanto Ignacia Vásquez de 84 años, como Alejandro Geliz de 75 años dicen recordar con claridad la proyección de películas educativas en sus respectivos barrios, por parte del gobierno. Ignacia en Getsemaní y Alejandro en La Quinta y en La Esperanza. Proyecciones que ocurrían en plazas, parques o calles. Ignacia recordó que a ese cine no le gustaba asistir porque rechazaba el tumulto. Alejandro, en cambio, recuerda que eran películas interesantes, pero, no recuerda ni títulos ni temáticas. En su testimonio dio cuenta de la cantidad de gente que se arremolinaba frente a la improvisada pantalla callejera viendo cine institucional, cada uno sentado en su taburete, banca o silla traída de casa y muchos estaban de pie, en medio de la calle destapada y atravesada por zanjas de aguas servidas.

Tanto Ignacia, como Alejandro, también recuerdan las penurias experimentadas en sus casas por la falta de alcantarillado. Ambos recuerdan, especialmente, cuando las letrinas debían ser desocupadas en horas de la noche, cuando todos estaban durmiendo. En general las condiciones materiales de las gentes en su transcurrir cotidiano, incidían en su condición de espectadores de cine, pues, en primera instancia está la capacidad de decodificación de los textos escritos lo que facilitaba, o no, la preferencia y la apropiación de los contenidos cinematográficos venidos de países de habla hispana o de otras fuentes, los Estados Unidos principalmente. Otro aspecto del consumo material tiene que ver con la atmósfera barrial y sus vínculos de solidaridad, lo que permitía “encargar” a los vecinos el cuidado de los niños en la asistencia a los cines; lo que sugiere que la experiencia colectiva de ver cine, no se daba en el anonimato, sino, más bien, en el encuentro de barrio y de vecindario. Respecto al cine institucional, vemos como este va a los barrios y comunidades para presentar su contenido, al parecer, de manera esporádica tal y como se sugiere en los capítulos anteriores, pues, su proyección dependía de los recursos con que disponía el Estado.

7.2. Acceso al consumo cultural

La categoría de Acceso al consumo cultural, apunta a develar la formación del gusto popular a partir de la recepción del cine y su repercusión en los estilos de vida que fueron apareciendo en la ciudad. La noción de gusto tiene que ver con la exploración de la dimensión simbólica y expresiva de la vida social y, por tanto, constituye una mediación valiosa en el conjunto de operaciones de análisis e interpretación conducentes a referentes como el estilo de vida y sus prácticas culturales. En ese sentido, el gusto equivaldría “al conjunto expresivo de maneras de ser y de tener, de parecer y de poseer, de aparecer y comportarse, de todo aquello que puede ser indicativo, de algún modo, de una situación determinada de prestigio o de honra social (...) el gusto tiene que ver con las preferencias de una determinada categoría social en los diferentes dominios del consumo y de la expresión simbólica: habitación y decoración, vestuario, comidas, deportes y ocio, actividades culturales, etcétera” (Micheli, 2002; 111).

El gusto que se formó en los sectores de Cartagena, durante la época estudiada, está relacionado con la oferta cultural visto y escuchado en el cine, los discos, los espectáculos públicos y la industria editorial, así como, en *performancia*, es decir, lo actuado en la vida pública por las gentes que tenían el *swing*, o la expresión *de una cierta manera* que el pensador cubano Antonio Benítez Rojo, nos enseña; y, que podemos observar en ciertas pistas dadas en los testimonios, aquí obtenidos. Como aquel que nos menciona Rodrigo Valdés del buen vestir para poder entrar al Teatro Cartagena, un buen vestir que tiene que ver con ajustarse al patrón cultural visto en las películas. Un patrón cultural que, más allá del vestir, se puede extender al comportamiento y a las implicaciones de ser negro en un sistema socioracial como el practicado entonces; una persona como Rodrigo Valdés no se ajustaba a tales indicios que daban cuenta de la adhesión, o no, a tales referentes expresivos. Un aspecto referido a la *performancia* vista en el cine y adoptada en la vida cotidiana, nos la da Ignacia Vásquez, cuando dice:

“Las películas mexicanas siempre enamoraban a punta de canciones y el mexicano siempre fue muy decente para enamorar. Y eso era con serenata y con serenata y cuando iban a pelear, hacían duelo de canciones. Me acuerdo de una canción que cantábamos en el cine: ‘Y a ustedes mismos se los digo y arránquese pa`ca. Y hubo una canción y no hay niños con papá y a usted mismo se lo digo y arránquese pa`ca. Dejaba la guitarra y se agarraban a trompá’ (risas) Muchas canciones así. A mi me gustaba cómo enamoraban los mexicanos del cine, porque los de aquí eran muy ordinarios” (Ignacia Vásquez, 84 años).

En otro aparte de la entrevista Ignacia Vásquez señala:

“Me acuerdo de una artista mexicana, Conchita que era torera y tenía un toro que se llamaba Toclito. (Aquí la entrevistada canta): ‘Toma Toclito azúcar te voy a dar y tienes que ser valiente que un gran torero te va a torear, Toda la gente queda feliz y con bravura vas a morir. Vuelve, vuelve torito. Vuelve. Vuelve para el redil que allá vienen los lanceros que te van a dar fin’. Bueno, eran unas canciones largas, pero yo me las aprendía de los

cancioneros que compraba en La Puerta del Sol” (Ignacia Vásquez, 84 años).

Los usos amorosos, en cuanto prácticas del enamoramiento, son recurrentes en las películas mexicanas, lo que daba al público una guía de cómo galantear o ser seducido en el plano de la vida cotidiana y amorosa de las gentes. De otra parte, apropiarse de las canciones a través de la guía de los cancioneros, supuso un elemento que servía para gozar la vida, más allá del entretenimiento. Como hemos visto a lo largo de este trabajo, la radio se constituyó en un oferente de pistas del gusto y, al respecto, Mario Martínez nos da algunos elementos en su testimonio:

“Los señores mayores que nosotros escuchaban mucho la CMQ de Cuba. Aquí la escuchaban mucho y quizás ese era el más importante vector para que la gente tuviera contacto entre comillas con la música de afuera; porque en los años cincuenta le gustaba la música nuestra, la música de nuestro patio. A veces cuando captaban una emisora de Las Antillas, la ponían duro, con bastante volumen y uno escuchaba y había polémica y había discusiones por saber quien cantaba, era serio o no era serio. Tú sabes que a esa edad de siete años uno es una esponja para agarrar todo” (Mario Martínez, 60 años).

La formación del gusto, no solo depende de los referentes ofertados por los medios, sino también de la interacción social en el ámbito de recepción. Mario Martínez da cuenta de los debates entre los vecinos de barrio alrededor de los temas musicales y sus contextos de origen, lo que sugiere una formación colectiva del gusto musical en la ciudad, el cual, era muy afín a las manifestaciones del Caribe. De otra parte, Mario Martínez nos sigue dando elementos sobre la formación colectiva del gusto frente al cine y la música:

“Sí, porque era una cosa muy marcada, primero porque el cine mexicano y su música eran muy particulares, muchas rancheras, uno hablaba de rancheras y hablaba inmediatamente de México y en las películas cuando uno veía que el protagonista arrancaba de un pueblo a otro cantando y uno de tanto ver las películas mexicanas se

aprendía esos corridos. Entonces uno fácilmente podía distinguir entre lo que era mexicano y lo que no lo era, era una práctica mental bastante fácil, por ejemplo yo recuerdo las películas de Cantinflas, cuando Cantinflas decía ‘una guaracha jóvenes’ y salía un ritmo totalmente diferente. Es que esas vainas no eran como muy bailables, lo más que digería la gente de aquí era lo bailable, lo folclórico, en donde podías hacer gala de tus dotes de bailarín. Que más que un porro o fandango nuestro que es muy proclive a esos espectáculos, mientras que una ranchera no se prestaba para eso” (Mario Martínez, 60 años).

Aquí Mario Martínez nos da elementos de un proceso de mediación en la lectura que se hacía de la música y su relación con la preferencia local. Un proceso de mediación donde el gusto por lo bailable era crucial para dar cuenta de las formas de adhesión que el público hacía de la canción rural mexicana, la cual, siempre se asoció con los dotes del cantar y su interpretación; hay que aclarar que el zapateado jalisciense es un baile propio del bajo mexicano y corresponde a la música ranchera o de los mariachis, es decir, se trata de una manifestación folclórica muy puntual de una región. De ahí que, en la costa Caribe colombiana, la apropiación de la ranchera tuviera alcance solo en el aspecto de las canciones y sus relatos aventureros y amorosos, más no en lo que respecta a las danzas o el baile. Un caso muy distinto es el del cubano Dámaso Pérez Prado y su presencia en las películas de rumberas y el proceso de mediación del gusto que llevó a cabo el público de Cartagena, en virtud de la afinidad en los estilos caribeños entre Cuba y Colombia:

“Claro, claro el mambo de Pérez Prado tuvo su furor a través de las películas, era una vaina contagiosa y la gente recordaba a Pérez Prado por su figurita de pingüino, la gente se marcó también por el mambo de Pérez Prado pero yo lo que no puedo recordar es si en esos momentos había facilidades para las grabaciones. Digo yo, no había mucho espacio para lo otro, es decir, las poquitas cosas extranjeras que habían aquí era a través de los picós, había uno aquí en Manga, se llamaba “La móvil” en el sector de Las Colonias. Ese picó era de Ventura Julio y

sus hermanos; es que ellos estaban a boca de jarro con el muelle; ellos conocían mucho “vaporino” nacionales y extranjeros, que de una u otra manera ellos intercambiaban música con los marinos y empezaron a escuchar música de por allá y la ponían en sus picós. Tu sabes que una de las grandes cosas aquí pa difundir la música fueron los picó” (Mario Martínez, 60 años).

Es aquí donde vale mencionar la importancia del picó como un instrumento cultural del pueblo para mediar el gusto musical y barrial. En el picó no solo se escenificó la celebración y la fiesta popular sino también el intercambio musical a través de agentes culturales como lo eran los marineros que traían la música del Caribe insular y los llamados administradores del picó quienes adquirían los acetatos. Interrogamos al respecto a Juan José Julio, hermano de Ventura, ambos eran dueños del picó *La móvil* del sector Las Colonias en Manga, a mediados de los años cincuenta:

“Los puertorriqueños nos traían los catálogos de música. Eso fue en los años cincuenta, ya nosotros teníamos el picó, que al principio se llamó el ‘Ritmo de Oro’; después, le pusimos *La móvil*. Íbamos para todas partes a donde nos invitaran: La Quinta, El Espinal, Torices, La Esperanza, Getsemaní. ¿Cobrar por los toques? ¡Qué val! No cobrábamos nada, era puro goce. Era casi todo el día, podíamos poner la música desde las nueve de la mañana un domingo, así hasta las seis de la tarde. Jiménez era un señor en el barrio que era dueño de un Ship Sanders, él aprovisionaba los barcos y a través de él los marinos nos vendían los discos y nos pasaban toda la música y toda la vacilábamos. Me acuerdo que una de las primeras músicas que salió era la de Cortijo y su Combo, la teníamos nosotros y la poníamos a sonar ahí en la esquina de las cuatro hermanas, poníamos la cajita de muerto que le decíamos. También conseguíamos la música en un almacén que se llamaba Discolandia, quedaba en el centro de la ciudad” (Juan José Julio, 71 años).

Por su parte, Rodrigo Valdés recuerda las películas de Pedro Infante *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1948), cuando

fueron exhibidas en el cine Padilla del barrio Getsemaní: “Te voy a decir una cosa: cuando ya querían ser las cuatro de la tarde, las boletas de las seis estaban vendidas. Todas estaban vendidas. ¡Sí señor! ¡Claro! ¡Muy buenas esas dos películas!”. A su vez, Alejandro Geliz recuerda también al actor mexicano Tito Guízar como uno de los referentes más importantes en la cartelera de cine local, en relación con el cine de rancheras; así como, los bailes de picó en su barrio de La Quinta.

“Por lo menos había un actor que era Tito Guízar. Junto con Jorge Negrete, eso arrasaban. Me acuerdo que ambos los vi antes de que mataran a Gaitán en el 48. Ya estaba más grandecito, a principios de los cincuenta y me acuerdo que en El Colonial presentaban espectáculos. Una vez vi al Trío Los Panchos. También hacían bailes de picós en El Colonial. El picó del barrio se llamaba ‘La Billos Caraca’s Boy’ y estaba donde una señora que se llamaba Nicolasa Lamadrid, ella tenía una tienda junto al cine y ahí ella dirigía ese picó y tenía su administrador, él se llamaba Román, no me acuerdo el apellido. Él ponía mucha música de La Sonora Matancera y sonaba mucho a Celia Cruz, a Celio González, Felipe Pirela. Y se ponían boleros. Los pelaos de hoy no bailan boleros. También recuerdo a la caseta de *La Subway*. Ufff eso era muy popular en La Quinta, pero tenía un horario razonable, la apagaban a las diez de la noche y quedaba como a una cuadra y media del cine” (Alejandro Geliz, 75 años).

El baile y la música del Caribe cuya presencia en la banda sonora de las películas de rumberas se constituye en el elemento étnico de lo negro, tiene una extensión en picós y casetas de barrio, donde el gusto y los modos de ser *de una cierta manera* se escenifican en el *swing* tanto colectivo, como individual. En ese mismo cine, el Colonial, se presentó la bailarina cubana María Antonieta Pons, tal y como lo señala Orlando Novoa: “Me acuerdo de Rosa Carmina, de Ninón Sevilla, de María Antonieta Pons...a esa sí la vi en persona en el cine Colonial en el barrio de La Quinta”. Lo anterior marca un profundo contraste con otra experiencia que Novoa tuvo en el cine:

“Yo vivía en el barrio El Bosque y uno de los cines era el Teatro Miriam. Te voy a contar una cosa, no me acuerdo con qué película lo inauguraron, pero, me acuerdo de una de las primeras que presentaron, se llamaba *Fresas Salvajes*. Te cuento que no la entendí mucho y hasta le pregunté a un amigo médico, porque tú sabes que los médicos de antes eran unos sabios y el amigo también me dijo que no la entendió” (Orlando Novoa, 84 años).

Novoa se refirió a un clásico del cine europeo, del director Ingmar Bergman filmada en 1957, donde el viejo médico Isak Borg experimenta un repaso de sus vivencias, al momento de recibir un título *honoris causa* en su etapa de jubilación. Un médico de temperamento inflexible y soberbio que se encuentra con la infancia en un jardín donde crecían las fresas salvajes. La película tiene muchos momentos oníricos, donde se explora el interior de la complejidad humana. Una trama y un estilo cinematográfico muy distinto de las formas comunes del cine que los espectadores de Cartagena estaban acostumbrados a ver.

Neyla Torres, por su parte, da su apreciación de varios artistas mexicanos de la época, con los que se regodeaba el público de entonces.

“Me acuerdo de ‘*Allá en el Rancho Grande*’, de ‘*Ay, Jalisco no te rajes*’ y de las películas de la ciudad como ‘*Nosotros los pobres*’, ‘*Dios se lo pague*’. Hay una con Arturo de Córdova ‘*El conde de Montecristo*’, todas esas películas que ahora se me escapan, pero las vi. De las actrices dramáticas, me acuerdo de ‘*La doña*’ María Félix, me gustaba mucho su película ‘*La monja alférez*’. Había otra, que era, Sara García. *Tin Tan* era lo último, buen actor. Cantinflas era otra cosa. Era genial. Los papeles que representaba le enseñaban a uno, como defendía él las cosas buenas, entre sus chistes y sus cosas se veía el valor del drama, yo no me perdía una. Ahora inclusive cuando las presentan, yo no me pierdo una película de Cantinflas” (Neyla Torres, 82 años).

En general, la formación del gusto y sus patrones ofrecidos en el cine, marcaron el estilo de una época en la sociedad cartagenera de

entonces según el baile, las formas musicales del Caribe, las rutinas y los escenarios de la diversión y el ocio, ciertos indicios del estilo y de la *performancia* como el vestuario, el maquillaje, los peinados, los usos amorosos, entre otros comportamientos en público y en privado. Jorge Valdelamar, por ejemplo, da cuenta en una entrevista en 2007, del peinado estilo *cabronesca* muy popular entre los jóvenes. Así mismo Juan José Julio, Alejandro Geliz y Mario Martínez hablan de los vestidos enteros color blanco y corbata como un signo de elegancia muy recurrente entre miembros de las clases altas y medias y ciertas personas de sectores populares, dependiendo quizás de los oficios: profesor, oficinista, dependiente.

El cine, las revistas y la prensa ofertaron patrones de estilo en el vestir femenino, aquí, las costureras y las modistas de barrio, son susceptibles de ser postuladas como agentes culturales que practicaron la apropiación de dichos patrones y sus correspondientes adaptaciones al gusto local. Sin embargo, las manifestaciones más importantes del gusto que conectaban el mundo de la vida cotidiana con los acontecimientos vistos en el cine, estaban alrededor de las preferencias por el baile y la música, manifestaciones populares que eran tan cruciales para la vida como trabajar, educarse, estar en buena salud y tener casa propia. De ahí que la aparición de los picós gracias a la tecnología de la amplificación, sea tan importante para la dinámica social, ya que se constituyeron en instrumentos culturales, alrededor de los cuales se escenifica la vida barrial en sus aspectos de la *performancia*.

El cine mexicano contribuyó a la formación del gusto popular cartagenero, en especial, con las películas de rumberas ya que, en su trasfondo dramático y su banda sonora, aparecieron las manifestaciones afrocubanas y afrolatinas; y, así, la gente del Caribe se reflejó en la pantalla.

De acuerdo con los argumentistas mexicanos, todo lo negro y su expresividad, formaron lo que aquí hemos dado en llamar *los alegradores de la vida*. Un rol o papel que se ofertó en varios estereotipos como el del bongosero y la rumbera, principalmente (Pulido, 2010). La sugerencia con los bailes de picós apunta a que la fiesta en Cartagena apostaba sus valores simbólicos al saber musical que suponía el repertorio de músicos, bandas, orquestas, géneros musicales y cantantes. El mundo de las rumberas visto en

las películas, era el mundo del cabaret, el cual, era muy distinto a la fiesta de picó.

En Cartagena, por su condición de muelle, tiene presencia la prostitución y, para la época, esta se ofrecía en ciertos lugares de tolerancia y aceptada en un plano tácito, tal y como lo era la zona de El playón blanco en el barrio Torices durante los años cuarenta y cuyo cabaret más famoso era el de Aires cubanos; a fines de los años cincuenta, en la Zona de tolerancia del barrio Tesca estuvieron cabarets de renombre entre clientes locales y extranjeros como El Príncipe, El Club Verde, El Big Fox, La Veinticuatro o La Flecha donde se presentaban shows de baile, música y desnudos en vivo. Eran manifestaciones que, en el marco de la moral pública del barrio y la ciudad, estaban en un plano de ambigüedad y subyacencia cuando eran presentadas en el cine; de ahí la reacción bien conocida de la prensa cartagenera contra las películas mexicanas de corte cabaretil. No obstante, su banda sonora era reciclaje cultural del gusto en tanto estilo musical, baile y canto escenificados en la celebraciones de picó.

7.3. Acceso al saber

La categoría de Acceso al saber se refiere, en general, al código popular que cifraba la relación entre cine, melodrama y sus prácticas en la vida cotidiana en el plano de la sabiduría popular y su narrativa, lo que fue validando a las películas como espejos, reflejos y lecciones de la vida las cuales fueron apropiadas según los avatares que experimentaban las gentes en los barrios de la ciudad. En otros términos las historias, situaciones y personajes contenidos en el cine mexicano se fueron convirtiendo en un material necesario para construir, validar y reafirmar ciertos aspectos que acontecían en una realidad mediada por las creencias, por los mitos y sus actualizaciones en un mundo que cambiaba rápido según el vuelco de las costumbres. Esta necesidad de contenidos se constituyó a partir de una agenda temática y una forma. Una agenda conformada por los usos amorosos, los peligros de la sociedad, la virginidad de las mujeres, la rebeldía juvenil, la santidad de las madres, los hijos ilegítimos, el color de la piel, el alcoholismo, la prostitución, el mal camino y el buen camino, la abnegación frente a la adversidad entre otros tópicos, que facilitaban la comprensión de todo aquello

que ocurría en el devenir de un individuo, de una familia, de una sociedad. Y, repitiendo a Bonfil y Monsiváis, una forma marcada por el melodrama que fue “la escuela de las resignaciones que propuso la fatalidad como única explicación del mundo. Y supo el público del hechizo embriagador de la tragedia ajena, del goce de la apropiación vicaria, y tarareó y aprendió a silbar *Amorcito corazón* como exorcismo supremo a tanta desventura” (Bonfil; Monsiváis, 1994; 26). El melodrama visto como lenguaje que vincula el mundo del cine y el mundo de la cultura popular, facilita el acceso al saber colectivo.

El acceso al saber, a su vez, busca satisfacer la sed de las masas respecto a historias, personajes y canciones entre otros elementos de la preferencia popular. La gran meta del melodrama fílmico, pues, estaba en la identificación del espectador con sus estrellas a expensas de lo creíble y, gracias también, al chantaje sentimental (1994:35). Surgen así las “exigencias” del público, el cual, aprende a exigir el reciclaje puntual de ciertos arquetipos reconocibles en los relatos cinematográficos: El charro cantor (Jorge Negrete); la hembra bravía (María Félix); la mujer abnegada (Dolores del Río); el hombre del pueblo y para el pueblo (Pedro Infante); el peladito (Cantinflas); el Pachuco (*Tin Tan*); la abuelita de México (Sara García) entre otros. En virtud de los arquetipos y las historias, las salas de cine se convirtieron en escuelas de costumbres, donde se adquirirían las destrezas básicas para orientarse en la dinámica modernizadora que se imponía con todas sus inequidades y contradicciones. Las salas de cines comienzan a formar la identidad de los barrios, pues, es allí donde aparece cada noche la visión de lo deseable frente a los ojos de los solitarios, de las parejas de amores imposibles y de amores prohibidos, de las malamente casadas, de las familias numerosas que se unen en las risas, en las lágrimas y en las causas perdidas.

“Ah, los besos en el cine. Yo desde chiquita he sido muy inteligente. Mi prima Fulgencia tenía un novio que se llamaba Víctor y me llevaban al cine a mí, pero, yo sabía a qué iban. Por eso yo siempre me sentaba sola. Cuando yo veía que alguien tenía novio yo me apartaba porque yo sabía que tenían que besarse. Pero no me ponía tan lejos

porque Fulgencia siempre estaba pendiente de mí. Dos o tres asientos de distancia. (Ignacia Vásquez, 84 años).

Lo que los ojos no podían ver, las manos lo descubrían bajo la complicidad de las luces apagadas del cine. Los salas se convertían en escenario de las insinuaciones que el público entendía perfectamente y a ello contribuye el “museo facial” del que habla Carlos Monsiváis, pues, son los *close up* los que insinúan, interpelan la sensualidad y la invitación al beso. Uno de los saberes más comunes, practicado por las parejas en el cine y que también constituyó objeto del anhelo colectivo era aprender a besar, saber besar y ser besado o besada. Las películas, pues, eran guía y referencia obligada para tal menester:

“Yo cuando niño estaba muy pegado de mi tía Pola, que era una joven muy alegre y tenía sus enamorados. Entonces a mí me mandaban a que cuidara a Pola, mi abuela me enganchaba con ella, para que yo estuviera pendiente y para darle los informes del caso. Pero, ajá, ella iba a veces con el novio que tenía, que se llamaba Román y mi mamá no gustaba de él, porque tal. Y ahí se besaban ¿Qué podía hacer yo?” (Alejandro Geliz, 75 años).

En una colectividad tan copiosamente analfabeta, el cine asume numerosas responsabilidades de la cultura oral, en ese sentido, el melodrama sirve para filtrar heterodoxias frente a la tradición e instruye sobre las formas del mundo: cómo caminan los chinos, cómo visten en París, qué tan audaces y descocadas son las norteamericanas, cómo se practica el machismo en el campo y en la ciudad, cómo solucionar problemas del rebusque cotidiano, cómo huir de la policía, cómo conseguir marido, cómo conseguir amantes; el cine viene a ser un vínculo instantáneo con la secularización de la sociedad:

“Bueno a mí me gustó el cine desde pequeñito, porque, yo me distraía mucho de pescar, de vivir en el mercado. El cine le dio a uno mucho entrenamiento, por ejemplo, cómo son las jugadas con las mujeres, con los bandidos, con la policía. Se veían muchas cosas de la vida y yo cogí muchas de esas lecciones y la cosa, gracias al cine ya no

comía de nada, no comía de cuentos” (Rocky Valdés, 66 años).

Los comentarios del excampeón mundial de boxeo, Rodrigo Valdés, apuntan a la relación entre los contenidos del cine vistos como espejos de la vida, como experiencias probadas dignas de ser copiadas o seguidas. El cine, como escuela de nuevas costumbres, como actualización de los mitos y como elemento secularizador contribuyó con sus referentes a la dinámica de microresistencias que las gentes llevaron a cabo en el marco de la vida cotidiana y las actividades de la supervivencia. El cine ofrecía un proceso placentero de apropiación, capaz de generar un interés permanente en sus temas, veamos este testimonio: “Mira, por allá cerquita del cine Manga, habían dos muchachas, hermanitas que eran cieguitas y ellas entraban al cine. Eso no pelaban un cine. Ahí presentaban películas mexicanas, argentinas y a veces españolas y tu veías a las cieguitas ahí, oyendo lo que decían las películas” (Juan José Julio, 71 años). No obstante la condición de invidentes las hermanas a las que hacer referencia Juan José Julio, tuvieron en los elementos narrativos y formales del melodrama en su banda sonora, pistas suficientes para participar del proceso de aprendizaje y se regodearan con los saberes que circulaban en la vida social de Cartagena. Los saberes y códigos del melodrama se manifiestan en el relato de Ignacia Vásquez sobre distintos aspectos de su infancia y la adolescencia, referidos a episodios que se veían reflejados en el cine:

“Bueno, te diré y es la mera verdad. Desde chi-quita yo comprendía todo. Tan es así que había una parienta que tenía amores con un hermano de una hermana mía. Y cualquier día venía yo y me quedé viendo a mi parienta y dije: ‘¡Mierda, estás preñada!’. ‘Mira Ignacita - me dijono digas esa palabra y ella se puso asustá’. ‘Digo: si estás preñada ¿Por qué te asustas? Si estás preñada’. A los dos meses se tuvo que casar corriendo porque ya se venía viendo mucho la barriga, ella se llamaba Rosarito. No sé si está viva, si está viva tiene su fin entre pecho y espalda porque ella me llevaba como diez años a mí. (Risas) Entonces te digo la verdad de mi novio. Cuando yo vine por aquí yo todavía no había tenido ninguno. Entonces

cuando ya vine por aquí, un día me dice mi Mamá: ‘Ignacita se me olvidó el coco ves pa’ la tienda’. Y yo le digo: ‘Sabes que a mí no me gusta hacer mandado en tienda’. ‘Pero te guste o no te guste vas a ir’. Me dijo mi mamá con una rabia. Y yo pensé, bueno si no voy me va a matá. En la tienda encontré un coco grande, entonces me dijo la señora que por qué no llevaba coco medio. Entonces dije, este me lo llevo yo porque a mi mamá le gusta el arroz con bastante coco. A ella le gusta el arroz así. La tendera se llamaba Guillermina de Todero y me dijo: llévale coco medio y yo dije bueno está bien. Viniendo yo con mi coco así para que no se me botara el agua, viene él, Heriberto, y se me queda hablando a enamorarme. Y cuando yo lo miro de arriba abajo le torcí los ojos y seguí mi camino. Pero como el siguió enamorándome, entonces yo cogí el coco y le eché el agua en los pies. Y le dije: ‘¡Vaya a lavarse los pies pa’ que después me venga a enamorar a mí!, ¡está muy sucio usted para que me venga a enamorar!’.

Entonces, me dijo él: ‘Maldita... te voy a probar que vas a ser la madre de mis hijos’. (risas). Y comienza ese hombre a enamorarme en duro. Yo no lo veía, ahí estaba él. Yo no lo veía, ahí estaba él. Yo estaba en el Camino del Medio, pero mi patio llegaba hasta la línea del tren. En la línea del tren había unos palos de guamacho y él se sentaba ahí para verme a mí. Y cuando yo creía que estaba sola, ahí estaba él. Apenas que lo veía decía: ‘Este maldito hombre’. No mentiras, pero yo estaba era del lado del parque. Porque el parque daba a la calle del Camino del Medio. Total que duró tanto enamorándome ese hombre, pasaron como tres años” (Ignacia Velázquez, 84 años).

Algunos elementos en el relato de Ignacia Vásquez tienen que ver con las conquistas amorosas y los juegos de la seducción, la sexualidad prohibida, la rebeldía a la autoridad familiar, la preñez insospechada, los secretos develados. Asuntos subyacentes en los contenidos de las películas mexicanas y que el rasero de la censura local se esforzaba por ocultar, prohibir y rechazar, sin éxito alguno.

“Mi cine era El Miriam, en el barrio El Bosque. Allí vi mucha película mexicana, me acuerdo de ‘Un rincón

cerca del cielo' con Pedro Infante. Estábamos viviendo un momento duro, bien duro, porque yo no tenía trabajo, ni papá tampoco. Un día llegué a medio día a la casa y no había nada que comer. Nada. Entonces, yo me fui donde un vecino y le pedí prestado un peso. Con ese peso fui a la tienda y compré un pedazo de panela, un pedazo de queso y un cuartico de arroz. Me acuerdo que con nosotros vivía una tía abuela, que ya estaba muy viejita y era ciega. Bueno, mi mamá cocinó los alimentos y el agua de panela la sirvió caliente, trajo a mi tía y la sentó en la mesa. Y cuando mi tía probó el agua de panela le dijo a mi Mamá: 'Ay, Mary, pero estas sopas si están dulces'. En ese momento mi mamá se puso a llorar. Todavía a mí me dan ganas de llorar, cuando recuerdo eso. Entonces, yo le dije a mi mamá: 'No te preocupes mami, que un día no muy lejano vamos a salir de todo este sufrimiento'. Ese mismo año fue cuando conseguí mi trabajo de peluquero” (Orlando Novoa, 84 años).

Vemos en la narración de Novoa elementos propios del melodrama urbano del cine mexicano, en especial, donde la pobreza se constituye en el gran referente a aprender, se trata de la escuela y la experiencia aleccionante de la espera, de la resignación y la abnegación. El cine enseñaba a sus espectadores a reír y también a llorar, cual tragedia vista en *Un rincón cerca del cielo* (1952) donde la pareja formada por Pedro (Pedro Infante) y Margarita (Marga López) no pueden salvar la vida de su pequeño hijo por falta de dinero y de medicinas; no obstante, al final de la película, Margarita anuncia a su marido un nuevo embarazo, dando así, lugar a la esperanza.

A continuación Alejandro Geliz nos brinda pistas sobre la piedad popular dada en la religiosidad barrial en La Quinta, según la escenificación de los velorios a mediados del siglo XX.

“A mí no se me olvida cuando Pulula levantó el altar de las nueve noches a mi abuela Rosa. Me acuerdo que años después Pulula levantó el altar de mi papá y el de la tía Vicenta. Todos fueron velados en la casa vieja. Pulula era chiquita y dura y lo más grande era su voz. Me acuerdo

cuando decía: ‘Muera el pecado’ y la gente le respondía: ‘Muera’. Y decía ‘Viva la vida’ y todos respondían: ‘Viva’ (Alejandro Geliz, 75 años).

En su testimonio Alejandro Geliz deja saber que Pulula era más que una rezandera, pues, se destacó por su gran capacidad de consuelo ya que era muy respetada y validada en los barrios ubicados al pie de La Popa. La sabiduría de Pulula estaba conferida en el misterio del cuadro de la Virgen del Carmen liberando las ánimas del purgatorio; un cuadro que siempre cargaba a todo velorio donde era solicitada. Por su parte, la liberación del purgatorio se trata de un privilegio inscrito en la bula del Papa Juan XXII del año 1322, como resultado de una aparición que tuvo la Virgen en la que prometió para aquellos que cumplieran los requisitos de esta devoción, trasladar sus almas a la bienaventuranza. Las prácticas piadosas ancestrales de Pulula mediaban el favor de la Virgen con una puesta en escena donde concurría el vecindario.

Una concurrencia llena de llanto, risa, café y ron que alternaban con la solemnidad y el debido respeto que la ocasión ameritaba. Y es que la piedad barrial de Cartagena da para un buen repertorio de santos locales. “Cartagena es una de las ciudades que ha puesto más santos en Colombia” hizo referencia el padre Rafael Castillo en entrevista concedida en febrero de 2011. “La Madre Bernarda, San Pedro Claver, San Luis Beltrán, Eugenio Biffi. Sin olvidar, por supuesto, el nombre primero que recibió nuestra ciudad: San Sebastián de Calamar” enumeró el padre. Hacia principios de los años ochenta, el padre Rafael, era entonces un seminarista que -en algunas ocasiones- acompañó a Pulula y sus buenos oficios. Es que eran vecinos. El futuro padre vivía en El Cielo, arriba de la loma, y Pulula en La Quinta, abajo. Había mucho que hacer, pues, dichos oficios eran demandados en barrios como El Toril, Barrio Chino, La Esperanza, Martínez Martelo, La María y parte de Alcibia, además de la misma Quinta y el mismo Cielo.

“A mí no se me olvida la habladuría que se formaba en las bancas dispuestas en la terraza antes y después del ritual de Pulula. Cuentos, anécdotas, chismes, chistes. A su salida Pulula recibía la contribución que a bien daba la familia doliente. Y, si no estoy mal, andaba con un

talonario de boletas que rifaban algo. Para las fiestas de noviembre Pulula montaba una caseta junto a su casa y la gente llegaba disfrazada, encapuchada a gozarse el baile de Pulula. Era de mala educación morir en esos días; aún así Pulula alternaba los gozosos con los dolorosos” (Padre Rafael Castillo, entrevista 2 de Febrero de 2011).

Eran tiempos en que a los muertos los velaban en la sala de la casa con un bloque de hielo debajo del cofre mortuario. Un buen pedazo comprado de emergencia en la desaparecida fábrica de hielo Imperial: ahí donde aparecían los carteles anunciando los bailes de picó que, ocasionalmente, se hacían en el Cine Colonial. Un día Pulula enfermó y no pudo cumplir el compromiso convenido. Por solidaridad, el seminarista Rafael Castillo procedió a levantar el altar. “No es que yo no supiera” relató el Padre. “Lo que pasa es que es un asunto de verosimilitud. Eso sí, yo le puse toda la fe. Pero no me creyeron” concluyó su reflexión.

Era casi la media noche y los dolientes de la casa mandaron a subir de nuevo el altar: crucifijo, sábana blanca, cuadros, velas, vaso de agua. Una pequeña comitiva fue a casa de Pulula y el argumento que la levantó fue contundente: “Pulula, Marto no pudo”. Marto, como conocen de cariño en el barrio al padre Castillo. La piedad popular contiene saberes que oscilan entre la fiesta y la tragedia, elementos que el cine mexicano supo explotar bien con películas sobre la historia sagrada y que fueron proyectadas en los cines de Cartagena, hasta bien entrados los años setenta, para después, ser emitidos por la televisión.

Las representaciones y la memoria popular en la recepción fílmica tuvieron en el melodrama visto en las salas del cine, escuchado en radionovelas y canciones, su gran referente de apropiación; de tal manera, que el melodrama se imbrica entre el mundo de los relatos fílmicos y el mundo de los relatos dados en el habla de la subjetividad popular. A su vez, dicha imbricación da elementos y estrategias para entrar y salir de la modernidad, en especial porque, “si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en nuestro continente eso era imposible para más de la mitad de la población en 1920” (García Canclini, 2001; 82). De manera que son el cine, la radio y la industria discográfica los medios que facilitaron el contacto de las masas analfabetas con lo que significaba la

modernidad, a través de elementos narrativos y formales, que propiciaron representaciones colectivas reconfigurando la cultura popular, su memoria y su identidad. Una reconfiguración donde subyace la modernidad como relato, lo que nos lleva a interrogar por el lugar que tienen en la historia, en la economía, en la política y en la cultura los sectores populares en Colombia, el Caribe y Cartagena. Un lugar recurrentemente afectado por el olvido social propio de la historia oficial, pero que, en su momento, el cine mexicano puso en juego en el escenario barrial y en la cultura popular y allí es donde las manifestaciones del melodrama adquirieron relevancia cognitiva (Acuña, Chica 2011; 175).

Conclusiones

El propósito general de este trabajo apunta a comprender el proceso de apropiación social de la modernidad cultural a través del consumo de cine mexicano en su época de oro por parte de su público en Cartagena, donde, el analfabetismo era una condición importante de recepción durante el período que va de 1936 a 1957, el cual, se caracterizó por la consolidación de la llegada del dinero a Colombia y sus efectos en la vida institucional, económica, política y sociocultural.

Establecer conclusiones al respecto, supuso por una parte, reenfocar el estudio de la modernidad pasando de la secularización de la sociedad a la incidencia de los medios en la cultura popular; y, por otra parte, valorar el proceso educativo desde lo cultural, más que desde lo institucional, con miras a destacar la relevancia cognitiva de la relación entre cine y público, donde la experiencia de interacción estuvo mediada por el código del melodrama, el cual, se manifestó en términos narrativos y formales tanto en el mundo de las películas, como en el mundo de la vida cotidiana de las gentes en Cartagena, esto es: el advenimiento de una sensibilidad colectiva cuyas manifestaciones se expresaron en la reconfiguración de la cultura popular, en la aparición de estilos de vida, en el vuelco de las costumbres, en la reubicación de la tradición, en la actualización de los mitos según nuevas prácticas y usos sociales del cine.

Las conclusiones se ofrecen de acuerdo con tres grandes aspectos, según el periodo estudiado: Primero una descripción de los rasgos y aspectos socioculturales más importantes en Cartagena

respecto al consumo del cine; segundo la referencia a las tensiones acaecidas en el proceso de apropiación social de la modernidad según la recepción del cine; y, tercero, las huellas más significativas de la memoria popular y su relación con el fenómeno cultural del cine mexicano en su época de oro.

Si bien las películas mexicanas que llegaron incidieron en el proceso de formación social que acaecía en Cartagena, son las gentes de los sectores populares quienes constituyen su público privilegiado en virtud de ciertas características de recepción. En primera instancia está la condición analfabeta, lo que motivó la asistencia al cine hablado en castellano para ver películas de diversas cinematografías nacionales como la argentina, la española, la cubana, la chilena, pero, en especial, la mexicana en virtud del poderío y alcance continental de su industria fílmica, la cual, rivalizó con la industria fílmica de Hollywood por más de veinte años. Ser analfabeta en Cartagena significaba padecer las precariedades materiales más extremas respecto a la salud pública, la vivienda digna, el acceso al trabajo y las condiciones ambientales, entre otras.

En segunda instancia, se destaca el melodrama como un sistema expresivo que facilitó la interacción de los elementos de la cultura popular del Caribe y América Latina en virtud de sus estereotipos, sus historias, sus esquemas dramáticos, sus enseñanzas y moralejas, sus ejemplos de vida y su correspondiente escarmiento, su trastocar de lo moderno y lo tradicional; todo lo anterior postuló al cine mexicano como un gran espejo social, de manera que el público se apropió de las formas melodramáticas en una suerte de complicidad con las historias y películas y en razón de un reciclaje cultural entre cine y vida cotidiana.

De otra parte, los elementos formales de las películas manifestados en los trasfondos musicales, las bandas sonoras y los personajes secundarios y de acompañamiento, permitieron la escenificación de lo que aquí hemos dado en llamar los *alegradores de la vida* cuyos perfiles eran actuados y representados por gentes caribeñas, negras y mulatas, rasgos étnico raciales compartidos con gran parte del público en Cartagena. Lo anterior supuso un lugar social inamovible de lo negro y lo mulato, inscrito en la imagen de lo exótico anunciado, promovido y establecido por los contenidos

del cine mexicano y su visión racista y reaccionaria de las dinámicas sociales.

Un tercer aspecto característico de la recepción fílmica está dado en la condición física y operativa de las salas de cine barriales. Se puede decir que unos quince cines ubicados en los barrios, de veintinueve que había en la ciudad, a mediados de los años cincuenta, no contaban con inspector asignado por la Junta de Espectáculos del Municipio, lo que redundaba en dificultades en la proyección de las películas: a veces se pasaban incompletas; muchas eran cintas muy viejas; se cambiaba la programación a última hora; se revendían las boletas, elevando su costo; se repetían los mismos títulos durante largos períodos, en algunos casos, por más de cinco y hasta diez años; en ciertos casos se vendían cigarrillos de marihuana en las afueras de los cines; y, la aplicación de la censura era impracticable, entre otras cosas, porque el público se revelaba contra los porteros, porque los administradores de los cines eran laxos en su observancia y, también, porque muchas veces las únicas películas disponibles eran precisamente las que estaban prohibidas o muy censuradas bajo el fardo católico, consideradas peligrosas o pecaminosas para la moral pública y esas cintas eran mexicanas, en su gran mayoría con el tema de las rumberas de ambiente cabaretil.

En general el uso social del cine de barrio escenificó las prácticas de un proceso colectivo de auto-comprensión, donde se iba a aprender estilos de vida y estilos de ser pobre, donde se iba a aprender los usos amorosos y las soluciones melodramáticas a los conflictos de la vida y se aprendía también el lugar social de cada quien en un mundo que se urbanizaba rápidamente.

Entre las tensiones socioculturales acaecidas en el proceso de apropiación de la modernidad a través del consumo del cine, encontramos que quizás el aspecto más importante fue la actitud peyorativa hacia la subjetividad popular y sus manifestaciones desde la prensa escrita; la élite social y cultural; la visión educativa de los intelectuales locales y nacionales; y, la Iglesia. Un desprecio constante procuraba contrarrestar las expresiones de la cultura popular las cuales se consumían a través del cine, los discos, la radio y ciertos productos editoriales como los cancioneros y los comics. No obstante este rechazo recurrente de parte de ciertos miembros de la élite nacional y local resultó inocuo ante la sed

insaciable de las masas frente a contenidos dramáticos y musicales que se reproducían cada vez con más eficiencia y con más alcance facilitando su acceso a toda la población.

Esta tensión entre lo culto y lo popular tuvo una incidencia concreta en la configuración del espacio urbano del cine, pues, los cines de clase alta y media gozaban de condiciones de comodidad y distinción; en contraste, los cines barriales, como hemos visto no ofrecían las mejores condiciones de recepción; asimismo la programación de la cartelera también era distinta en la fractura urbana y social de Cartagena, pues, en los cines de categoría se proyectaban películas en idiomas distintos al castellano, que suponían un público letrado capaz de decodificar los subtítulos. Desprecio por lo popular, implicaba, también, despreciar lo negro, lo mulato.

En el cine mexicano, encontramos actores y actrices que pintan su piel de negro para representar ciertos personajes enmarcados en los estereotipos de lo afro: exótico, sufrido, ignorante, supersticioso, divertido, noble, fiel, sensual, misterioso; los únicos actores y actrices negros y mulatos ostentaron papeles secundarios y propios del trasfondo musical y coreográfico. De manera matizada, se puede establecer una correspondencia entre sistema socioracial y espacio urbano del cine en la ciudad, pues, el público considerado blanco, asistía a ciertas salas de categoría dispuestas en lugares de distinción social de la ciudad; mientras que las gentes negras y mulatas asistían a cines barriales. Se dice de manera matizada porque nada prohibía legalmente el acceso público a cualquier cine de la ciudad, pero, se deben tener en cuenta ciertas barreras sociales subyacentes como el color de la piel, o el modo de vestir. También en la prensa local se ataca los géneros musicales afrocubanos y sus modos de baile y canto: se critica el mambo y la rumba y siempre se asocia a la descompostura y al desorden; más adelante, se encuentran críticas y regaños sociales al rock and roll.

Aquí vale destacar que el actor y cantante mexicano Jorge Negrete fue especialmente atacado por intelectuales y hombres de cultura a través de la prensa liberal y conservadora de la ciudad. Otra instancia de tensión entre lo culto y lo popular está en la práctica de la censura de las películas. Al decir de ciertos formadores de opinión en la prensa y la cultura las películas más cultas venían de

cinematografías como las de Europa, Estados Unidos y la Argentina; mientras que el cine mexicano era considerado para las clases bajas e incultas de la sociedad. Lo anterior se institucionalizó en el marco de la Junta de Espectáculos, creada en Cartagena en 1946 y en la Junta Nacional de Censura creada en 1954; no obstante, entre ambas juntas habían discrepancias en los títulos que debían presentarse, o no, en la ciudad. Mientras que desde Bogotá se prohibían ciertas películas, en Cartagena se programaban o viceversa; así mismo, al parecer, pocas veces se pudieron articular los esfuerzos para una aplicación uniforme de la censura cinematográfica en toda la nación.

Otra tensión es la que había entre los cineclubes establecidos en Cartagena y la Junta de Espectáculos, pues, en algunas ocasiones se registraron debates en la prensa por películas que fueron prohibidas por esta última, en virtud de su contenido inapropiado. Los miembros de los cineclubes, también eran miembros de la élite local, lo que facilitó casi siempre la proyección de las películas que se programaban.

Para destacar otro aspecto de las tensiones arriba mencionadas, vale señalar que en los discursos periodísticos, en los informes oficiales, o en formas institucionalizadas de difusión rara vez apareció la perspectiva popular respecto a sus inconformidades, sus inquietudes, sus posturas críticas o de resistencia. La invisibilidad social de los sectores populares en los mencionados mensajes y discursos es tal, que parecieran conformes con la situación de pobreza generalizada a la que estaban sometidos. No obstante lo anterior logra vislumbrarse la queja, la indignación y el reclamo de parte de las gentes en ciertas ocasiones como cuando entraron en huelga todos los cines de la ciudad en septiembre de 1955, en virtud de su rechazo a un impuesto adicional al costo de la boleta, decretado por la alcaldía municipal; en ese entonces, los editoriales de prensa y ciertos columnistas de opinión publicaron con enfoque crítico la precaria situación generalizada y, en especial, se refirieron a los grandes padecimientos de las clases populares. En ese momento se declaró, en todas las piezas periodísticas estudiadas, la importancia del cine como elemento capaz de distraer a las gentes de los sufrimientos a que estaban sometidos y su efecto apaciguador en caso de posibles brotes de inconformidad; también atribuyeron al cine, en su dimensión educativa, la capacidad de conectar a las

masas barriales y analfabetas con ciertas pistas del mundo exterior, sus cambios, avances y acontecimientos.

De otra parte se identifican quejas, reclamos y rechazo a la situación de inequidad generalizada en los informes de ciertos funcionarios como médicos y dentistas municipales quienes dan cuenta de las características de la insalubridad en virtud de la ausencia de alcantarillado y el difícil acceso al agua potable, lo que tuvo su más terrible expresión en la mortandad infantil de menores de cinco años, a razón de tres niños diarios en los meses “de la mosca y el calor”, es decir, entre mayo y julio según estadísticas oficiales que van de 1945 a 1955 que es el año en que la situación cobra muchas víctimas. Otro intersticio por donde se percibe el rechazo generalizado a la injusticia social es cuando el periódico **El Universal**, a manera de protesta contra el establecimiento local, comienza a publicar en primera plana durante aquel 1955, los balances contables de las Empresas Públicas de la ciudad de Pereira, en el eje cafetero colombiano.

Con la publicación de estos balances, el periódico exigía a las Empresas Públicas Municipales de Cartagena una rendición de cuentas oportuna y transparente similar a la observada en Pereira, dicho mensaje, estuvo acompañado de enérgicos editoriales y algunas columnas de opinión que señalaban el hecho. Al parecer dicha protesta no tuvo los efectos esperados, pues, en el archivo de prensa revisado, no aparece la información requerida, en especial, la que tiene que ver con la construcción del alcantarillado, el cual, estaba contratado desde 1944, pero su primer tramo apareció en el centro de la ciudad en 1960. En general, las tensiones socioculturales en el proceso de apropiación social de la modernidad cultural a través del consumo del cine mexicano, no solo se expresa en las disputas simbólicas entre la alta cultura y la baja cultura, entre lo culto y lo popular; sino que, también, hay una correspondencia con la geografía humana evidenciada en el espacio urbano del cine, las condiciones de vida de las gentes, la vigencia de un sistema socioracial que dispuso el lugar de las personas según su color de piel en la dinámica económica, educativa, política, social y cultural. La condición del analfabeta que asistía a ver cine mexicano era la peor imaginable.

Es así como llegamos a la tercera parte de las conclusiones, las cuales tienen que ver con los sentidos que formaron la memoria popular cartagenera respecto al cine mexicano visto en su llamada época de oro. Lo primero que hay que considerar es que esta investigación se desarrolló desde la perspectiva de lo que los sectores populares hicieron con los mensajes del cine mexicano, en tanto su forma y contenido, lo que constituyó la apropiación social de relatos que reubicaban la tradición y ofrecían el vuelco de las costumbres a la luz de ciertas pistas de la modernidad dadas en la imagen de lo urbano.

Visto así, el proceso de apropiación consistió en un regodeo de la cultura popular y sus expresiones, en virtud de la complicidad del público con los relatos de las películas, en otros términos, la gente resignificó los contenidos filmicos según negociaciones de sentido caracterizadas por su ambigüedad y por su ironía, donde el humor y el melodrama fueron los referentes operacionales principales. Resignificar los contenidos filmicos supuso un reciclaje cultural que contribuyó en los procesos de supervivencia de las gentes, pues, por su parte las películas contaron y enseñaron las verdades de la vida; y, las canciones de los artistas se convirtieron en las bandas sonoras de la vida de las personas en su trasegar por el padecimiento y la resignación, el sufrimiento y el aguante, la rabia y la contención, la esperanza y la desilusión, la risa y el llanto. En una palabra la recepción vicaria del melodrama: espejo entre pantalla y vida cotidiana donde la vocación fatalista era capaz de explicarlo todo, lo que solo se podía enfrentar con el sacrificio y de lo cual, el cine ofreció varios modelos, casi todos, centrados en personajes femeninos: madres abnegadas, prostitutas esperando rescate, santas que no fueron desvirgadas a su debido tiempo. La apropiación social de la modernidad cultural a través del consumo del cine mexicano en Cartagena fue un proceso que ocurrió en los márgenes del proyecto moderno de las élites bogotanas que gobernaban la nación y cuya repercusión en la vida de los sectores populares, fue escasa según los propósitos de progreso, orden y avance que se deseaban alcanzar.

En vez del cine educativo, llegó el cine mexicano tanto rural, como urbano. En vez de escuela, llegó el cine mexicano con sus moralejas llenas de contradicciones entre culpas y desfuegos, entre

pecado y redención; en vez de maestras y profesores calificados y normalistas llegó el cine mexicano y su Olimpo de estrellas, divas, galanes, villanos, héroes. En vez de las actividades de Extensión Cultural aparecieron los cines barriales, los cuales se constituyeron en templos del saber popular, el cual, cabalgó sobre las emociones, los sentimientos, las lágrimas, las canciones y la risa. Fue en ese plano discursivo emocional del cine mexicano que el público cartagenero se reconoció en el crecimiento y la maduración colectiva, juntos en el ámbito barrial se formó la identidad y la memoria, pero, al mismo tiempo se postergaba su participación en la nueva configuración social y económica proyectada por las élites empresariales y políticas.

A través del consumo del cine mexicano, la audiencia cartagenera de los sectores populares aprendieron las fronteras culturales tanto de México, como de Cuba antes que las fronteras de las regiones que conforman la nación colombiana; a ello contribuyó la oferta de la industria discográfica, la radio y las presentaciones en vivo que los artistas de aquellas latitudes hicieron en los cines de la ciudad. ¿Qué aprendían las gentes de Cartagena cuando iban a cine? Aprendían a comprender el mundo mediante las soluciones y referentes del melodrama; mediante las prácticas, estilos y maneras de ser pobre y mediante una suerte de relevancia cognitiva que permitía participar de la sensibilidad de un relato colectivo sobre los misterios, los destinos y las injusticias de la vida.

Fuentes

Fuentes primarias documentales:

Archivo Histórico de Cartagena:

- Gaceta Departamental. 1930 - 1948.
- Cartelera cinematográfica en prensa. El Fígaro. El Diario de la Costa.
- Revista América Española.

Archivo de la Universidad de Cartagena:

- Libro de actas 1938-1941. Libro de Actas 1942- 1948.

Fototeca de Cartagena.

- Fotografías que evidencien prácticas culturales en el uso social del cine.

Archivo de El Universal:

- Cartelera cinematográfica de Cartagena 1948 a 1957.

Archivo de El Tiempo.

Archivo Particular:

- Álbumes familiares.
- Revista Muros.

Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional de México:

- Revista *Cinema Reporter* 1932-1957.

Acervo del Colegio de México - Biblioteca Daniel Cosío Villegas:

- Revista Javeriana.

- Revista América Española.

Censos:

1938 Censo Nacional, Sección Bolívar y Cartagena.

1951 Censo Nacional, Sección Bolívar y Cartagena.

Fuentes primarias Orales:

Se entrevistaron informantes clave según perfil pertinente para los propósitos de este trabajo.

- Eligio Pérez, entrevista realizada en Cartagena el 10 de Febrero de 2007.

- Jorge Valdelamar y Juan Gutiérrez Magallanes entrevista en Cartagena, el 12 de Febrero de 2007.

Las siguientes entrevistas fueron realizadas entre los años 2011 y 2012.

- Rodrigo “Rocky” Valdez

- Juan José Julio

- Neyla Torres

- Padre Rafael Castillo

- Alejandro Geliz

- Mario Martínez

- Ignacia Velásquez

- Eunice Martelo

- Orlando Novoa

De otra parte, se entrevistaron los siguientes expertos:

- Carlos Bonfil, entrevista realizada el 16 de junio de 2011 en México Distrito Federal.

- Gustavo García, entrevista realizada el 18 de junio de 2011 en México D.F.
- Gabriela Pulido, entrevista realizada el 19 de junio de 2011 en México D.F.
- Leopoldo Gaytán, entrevista realizada el 22 de junio de 2011 en México D.F.

Páginas de Internet

- CASTELLANOS, Orlando: Entrevista a Félix B. Caignet, La Habana, Cuba, 1996. (http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n69_agosto/memoria.html)
- ORTIZ, JAVIER. Cine mudo para una ciudad ruidosa en : <http://elcallejondelaluz.wordpress.com/2011/02/01/cine-mudo-para-una-ciudad-ruidosa/>

Tesis consultadas:

Título de la tesis	Autor/Año	Director (es)	Universidad
Ciudad, lugares, gente, cine: La apropiación del espectáculo cinematográfico en la ciudad de Aguas Calientes 1897-1933	Evelia Reyes Díaz. 2006	Doctor Eduardo de la Vega Alfaro Doctora Gladys Lizama Díaz	Universidad de Guadalajara - Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades - Departamento de Historia
Campañas de salud y educación higiénica en México, 1925-1960. Del papel a la pantalla grande.	María Rosa Gudiño Cejudo. 2009.	Doctor Guillermo Palacios	El Colegio de México - Centro de Estudios Históricos
Diversiones públicas en Lima (1890-1920) La experiencia de la modernidad.	Fanni Genoveva Muñoz Cabrejo 1999	Doctor Enrique Florescano	El Colegio de México - Centro de Estudios Históricos
Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)	Francisco Martín Peredo Castro. 2000	Doctora Eugenia Walerstein de Meyer	Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) - Facultad de Filosofía y Letras - Coordinación de Historia.
Políticas urbanas, pobreza y exclusión en Cartagena: El caso Chambacú 1956-1971	Orlando de Ávila Pertúz. 2008.	Doctor Raúl Román Romero	Programa de Historia, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad de Cartagena.
El Cine en México 1896-1920.	Aurelio de los Reyes. 1978	Doctor Enrique Krause	El Colegio de México - Centro de Estudios Históricos

Bibliografía

ACOSTA, Luisa Fernanda. “La emergencia de los medios masivos de comunicación” Introducción a la mesa de ponencias en la VII Cátedra anual de historia dedicada a medios y nación, Bogotá 2003.

----- “Celebración del poder e información oficial. La producción cinematográfica informativa y comercial de los Acevedo (1940 - 1960) en Historia crítica N° 28. Universidad de los Andes, Bogotá, 2005.

ACUÑA, Olga; CHICA, Ricardo. “*Cinema Reporter* y la reconfiguración de la cultura popular en Cartagena de Indias 1936-1957” en revista Historia y Memoria, N° 3. UPTC, Tunja, 2011.

ÁLVAREZ, Moisés. El teatro Heredia de Cartagena. Itinerario y cronología (1911-1960). Programa de Becas Colcultura, Cartagena, 1993 (Sin publicar).

ALTAMIRANO, Carlos. “Intelectuales” en Términos críticos de sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

ARNEDO, Bertha. En la onda de la radio. Historia, diseño y producción radial. Universidad de Cartagena, 2011.

AVIÑA, Rafael. Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano. Editorial Océano. 2004.

AYALA, Blanco. La aventura del cine mexicano. Ediciones Era, S.A. México, DF, 1968.

BAEZ, Javier y CALVO, Haroldo. “La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: Diversificación y rezago” en Cartagena de Indias en el siglo XX, Universidad Jorge Tadeo Lozano-Banco de la República. Cartagena, 2000.

BAGLEY, Bruce. “De cómo se ha formado la nación colombiana: una lectura política” en Revista Estudios Sociales N° 4, FAES, Medellín, Marzo de 1989.

BALLESTAS, Rafael. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Segunda Edición. Universidad Libre. Cartagena, 2008.

BENÍTEZ, Antonio. La isla que se repite. Editorial Casiopea. Barcelona, 1998.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. Paidós, Barcelona, 1995.

BRUNNER, José Joaquín. “Modernidad” en Términos críticos en sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

CABRALES, Carmen y PANIAGUA, Raúl. “Los barrios populares en Cartagena de Indias” en Cartagena de Indias en el siglo XX, Universidad Jorge Tadeo Lozano - Banco de la República. Cartagena, 2000.

CASTELLANOS, Nelson. “¿Tabernas con micrófono o gargantas de La Patria?” Ponencia en la VII Cátedra anual de historia dedicada a medios y nación, Bogotá 2003.

CONDE, Fernando. “Las perspectivas metodológicas cualitativa y cuantitativa en el contexto de la historia de las ciencias” en Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales. Editorial Síntesis, Madrid, 1995.

COHN, Gabriel. “Ideología” en Términos críticos de sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

De CERTEAU, Michael. La invención de la vida cotidiana. Editorial Universidad Iberoamericana, México DF, 1999.

FISKE, John. Introducción al estudio de la comunicación. Editorial Norma, Bogotá, 1984.

GARCIA CANCLINI, Néstor. La globalización imaginada. Capítulo 2: “La globalización: Objeto cultural no identificado” Ed. Paidós 1999.

----- Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Paidós, Buenos Aires, 2010.

----- Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización. Grijalbo, México DF, 1995.

GARCÍA USTA, Jorge. “Periodismo y literatura en Cartagena en el siglo XX: Muros y rupturas del orden y risas de la modernidad” en Cartagena de Indias en el siglo XX, Universidad Jorge Tadeo Lozano - Banco de la República, Cartagena, 2000.

GARCÍA RIERA, Emilio. Historia del cine mexicano. UNAM, México DF, 1991.

GILBERT, Joseph y NUGENT, Daniel. Aspectos cotidianos de la formación del Estado. La revolución y la negociación del mando en el México moderno. Editorial Era. 2002

GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas e indicios. Morfología de la historia. Editorial Gedisa. 1999.

_____ El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI. Editorial Océano, México DF, 2008.

GORELIK, Adrián. “Ciudad” en Términos críticos en sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

GUTIÉRREZ, Édgar. “Las fiestas de la independencia de Cartagena de indias: reinados, turismo y violencia (1930-1946)” en Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades. La Carreta Social, Medellín, 2006.

GUTIÉRREZ, Eduardo. “Cuatro formas de historia de la comunicación” en Signo y Pensamiento N° 48. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2006.

ESCOBAR, Juan Camilo. Lo imaginario entre las ciencias sociales y la historia. Editorial Universidad EAFIT, Medellín. 2000.

ECO, Umberto. El oficio del lector. Editorial Lumen, 1981.

FORD, Aníbal. “Comunicación” en *Términos críticos de la sociología de la Cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

HALL, Stuart. “La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad” en *Revista Colombiana de Antropología*, Volumen 41, Bogotá, enero - diciembre, 2005.

HELG, Aline. *La educación en Colombia, 1918-1957*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, 1987.

HELG, Aline. “La educación en Colombia, 1946-1957” y “La educación en Colombia, 1958-1980” en *Enciclopedia Nueva Historia de Colombia*. Editorial Planeta. Bogotá. 1989.

HELG, Aline. “Los intelectuales frente a la cuestión racial en el decenio de 1920: Colombia entre México y Argentina” en *Revista Estudios Sociales* N° 4, FAES, Medellín, marzo de 1989.

HENDERSON, James. *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez, 1889-1965*. Editorial Universidad de Antioquia, 2006.

JARAMILLO, Jaime. “La educación durante los gobiernos liberales. 1930-1946” en *Enciclopedia Nueva Historia de Colombia*. Editorial Planeta. Bogotá. 1989.

LARA, Hugo. *Una ciudad inventada por el cine*. CONACULTA. Cineteca Nacional. México DF, 2006.

LEAL, Juan Felipe, FLORES, Carlos Arturo, BARRAZA, Eduardo. *Anales del cine en México, 1895-1911. 1903: El espacio urbano del cine*. Ediciones EON. 2003.

LEMAITRE, Eduardo. *Historia de Cartagena, tomo IV. Banco de la República - Bogotá, 1983*.

LÓPEZ DE LA ROCHE, Fabio. “Medios, industrias culturales e historia social” Ponencia en la VII Cátedra anual de historia dedicada a medios y nación. Bogotá 2003.

LOZANO, José Carlos. *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. Editorial Alhambra Mexicana. 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987.

----- La educación desde la comunicación. Editorial Norma. Bogotá, 2002.

----- Televisión y melodrama. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1992.

----- “Culturas populares” en Términos críticos de sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

MARTIN, Gerald. Gabriel García Márquez. Una vida. Editorial Debate, Barcelona, 2009.

MATA, María Cristina. “Radio: Memoria de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares” en El consumo cultural en América Latina. CAB, Bogotá, 1999.

MEIRIEU, Philippe y DEVELAY, Michel. Emilio, vuelve pronto...¡Se han vuelto locos!. Nueva Biblioteca Pedagógica. RUDECOLOMBIA. Doctorado en Educación. Cali, 2003.

MEISEL, Adolfo. “Cartagena, 1900-1950: A remolque de la economía nacional” publicado en Cartagena de Indias en el siglo XX, Universidad Jorge Tadeo Lozano - Banco de la República. Cartagena, 2000.

----- Tres siglos de historia demográfica de Cartagena de Indias. Colección de Economía Regional. Banco de la República. Cartagena, 2010.

MINO, Fernando. La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón. UNAM. 2007.

MICELI, Sergio. “Gusto” en Términos críticos de la sociología de la cultura. Paidós, Buenos Aires, 2002.

MONSIVÁIS, Carlos y BONFIL, Carlos. A través del Espejo: El cine mexicano y su público. Ediciones El Milagro - IMCINE. México DF, 1994.

MÚNERA, Alfonso. El fracaso de la Nación. Región, clase y raza en el Caribe Colombiano (1717 - 1821) Banco de la República, Bogotá, 1998.

----- Fronteras Imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano. Editorial Planeta, Bogotá, 2005.

----- Tiempos Difíciles. La república del XIX: una ciudadanía incompleta. Ediciones Pluma de Mompo, Bogotá, 2011.

MYERS, Jorge. “Historia cultural” en Términos críticos de la sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

MUÑOZ, Enrique y SUESCÚN, Alvaro. Carmencita Pernet, La Reina del Trópico. Revista Lira N° 39. Diciembre 2013 - Febrero 2014. Editora Prometeo, Barranquilla, 2013.

LOMNITZ, Claudio. “Identidad” ORTIZ, Renato. Otro Territorio. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 1998.

PARANAGUÁ, Antonio. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.

PORTANTIERO, Juan Carlos. “Hegemonía” en Términos críticos en sociología de la cultura. Buenos Aires, Paidós, 2002.

PULIDO, Gabriela. Konga Roja: Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920 - 1950. Colección científica. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2010.

REDONDO, Maruja. Cartagena de Indias, cinco siglos de evolución urbanística. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2004.

ROMERO, José Luis. Latinoamérica: La ciudad y las Ideas. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, 1999.

SALCEDO, Hernando. Crónicas del cine colombiano 1897 - 1950. Valencia Editores, Bogotá, 1981.

SAENZ, Javier; SILDARRIAGA, Oscar; OSPINA, Armando. Mirar la infancia: pedagogía, moral y modernidad en Colombia, 1903 - 1946. Ediciones Uniandes. Bogotá, 1997.

SAMUDIO, Alberto. “El crecimiento urbano de Cartagena en el siglo XX: Manga y Bocagrande” en Cartagena de Indias en el siglo XX. UJTL - B. de la R. Cartagena, 1999.

SADOUL, George, Historia del cine mundial. Editorial Siglo XXI, 1987.

SILVA, Renan. “La educación en Colombia 1880 - 1930” en Enciclopedia Nueva Historia de Colombia. Editorial Planeta. Bogotá. 1989.

SILVA, Renan. República Liberal, intelectuales y cultura popular. La carreta histórica, Medellín, 2005.

SIMANCA, Orielly. “La censura católica al cine de Medellín: 1936 - 1955” en Historia Crítica N° 28. Universidad de los Andes, Bogotá, 2005.

TAMAYO, Camilo. “Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia (1900 - 1960)” en Signo y Pensamiento N° 48. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2006.

TORRICO, Eric. Abordajes y períodos de la comunicación. Editorial Norma. Bogotá, 2004.

THOMPSON, John B. Los media y la modernidad. Paidós, Barcelona, 1997.

PALACIOS, Marco. Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875 - 1994. Editorial Norma, Bogotá, 1995.

PIÑERES, Dora. “Recuperación de la memoria histórica de la Universidad de Cartagena desde las reformas de educación superior en Colombia: nacionalismo, modernización y crisis” en La cátedra historia de la Universidad de Cartagena, Cartagena, 2001.

----- “La Facultad de filosofía y letras de la Universidad de Cartagena: una propuesta social para la formación de los jóvenes de la región 1828 - 1949” en La cátedra de la Universidad de Cartagena, Cartagena, 2003.

ORTIZ, Renato. Modernidad y espacio: Benjamín en París. Editorial Norma, Bogotá, 2000.

----- Otro Territorio. Convenio Andrés Bello, Bogotá, 1998.

URIBE, Carlos. La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX. Ediciones Alborada, Bogotá, 1992.

URIBE, Marcela. Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de la comunicación en Colombia 1935 - 1957. Revista Historia Crítica N° 28. Universidad de Los Andes. Bogotá, 2005.

VALDELAMAR, Jorge; GUTIÉRREZ, Juan. Getsemaní Oralidad en atrios y pretilas. Cartagena, IPCC, 2011.

VARELA, Mirta. "Recepción" en Términos críticos de sociología de la cultura, Buenos Aires, Paidós, 2002.

VIDAL, Rosario. Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895 - 1940). Editorial Porrúa. México D.F. 2010.

WADE, Peter. Música, Raza y Nación. B. de la R. Bogotá, 2000

ZUBIETA, Ana María. Cultura de masas y cultura popular (compilación) Editorial Paidós, Buenos Aires, 2003.



La impresión de este libro se realizó en papel bond blanco 90 grs. para páginas interiores y propalcote de 280 grs. para la portada con plastificado mate. Con un tiraje de 200 ejemplares. El libro CUANDO LAS NEGRAS DE CHAMBACÚ SE QUERÍAN PARECER A MARÍA FÉLIX: Cine, cultura y educación en Cartagena 1936-1957, del autor Ricardo Chica Geliz, hace parte de la segunda convocatoria para la publicación de libros de la colección de investigación Francisco José de Caldas de la Universidad de Cartagena. El diseño y diagramación se realizó en la Editorial Universitaria - Sección de Publicaciones de la Universidad de Cartagena y se terminó de imprimir en el año 2015 en la empresa Alpha Impresores, en la ciudad de Cartagena de Indias, Colombia.