

CINEMA REPORTER Y LA RECONFIGURACIÓN DE LA CULTURA POPULAR DE CARTAGENA DE INDIAS 1936 – 1957:

Tensiones entre significados de la modernidad cultural y su relación con la formación de ciudadanía a través del cine mexicano en su época de oro¹

Ricardo Chica Geliz²

Universidad de Cartagena

Olga Yaneth Acuña Rodríguez³

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Recepción: 24/08/011

Evaluación: 20/09/011

Aceptación: 06/10/011

Artículo de Reflexión.

RESUMEN

El presente artículo interroga el lugar que correspondía a los sectores populares, a la luz de la formación ciudadana, en la construcción de una imagen cultural colombiana, cuyas élites pretendían modernizar desde arriba, emulando las naciones del norte. Para el caso de

¹ El presente artículo se desprende de las actividades dadas en el proyecto de investigación “Se sufre pero se aprende: cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936 – 1957” que se viene desarrollando en el marco del doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de Cartagena – RUDECOLOMBIA.

² Comunicador social, Universidad Jorge Tadeo Lozano. Docente – investigador del programa de Comunicación Social de la Universidad de Cartagena. Candidato a Doctor en Ciencias de la Educación UPTC. ricardo_chica@hotmail.com

³ Doctora en Historia de la Universidad Pablo de Olavide. Magister en Historia de la UPTC. Docente del Doctorado en Historia y de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la UPTC. olgayanet@gmail.com

Cartagena, los medios de comunicación, en especial el cine mexicano en su época de oro, resultaron cruciales para instalar ciertos saberes culturales en los sectores populares que se urbanizaban poco a poco en el país, y que se apropiaban de un modelo social que prodigaba un lugar según su origen. Saberes culturales que se codificaron a través del melodrama, sus arquetipos y sus actuaciones, los cuales, se moldearon en la conciencia colectiva y se practicaron en nuevos sentimientos y estilos en el marco de la vida cotidiana. Las notas periodísticas de la revista mexicana *Cinema Reporter* (1932 – 1958) y la cartelera cinematográfica vista en Cartagena en aquella época, dan cuenta de ello.

Palabras Clave: Modernidad cultural, cine mexicano, formación ciudadana, olvido social, imaginarios sociales.

CINEMA REPORTER AND THE RECONFIGURATION OF CARTAGENA DE INDIAS POPULAR CULTURE 1936-1957:

Disagreements between meanings of the cultural modernity and its relation with the citizenship formation by means of the Mexican cinema in its golden age

ABSTRACT

This article presents a discussion about the place that popular classes took in the construction of a Colombian cultural image, due to the fact that the upper classes wanted to promote a modernization of the country copying some of the Northern countries models. In Cartagena, the media, especially, the Mexican cinema in its golden age were significant for setting up some cultural meanings in the popular classes because they were growing little by little and were gaining space in a social model that expended a place in its origin. The social meanings were constructed by means of the melodrama, its features and its actions, which were molded in the collective conscience and were practiced in new feelings and styles in the daily life. The news reports in the Mexican magazine *Cinema Reporter* (1932 - 1958) and the cinema board seen in Cartagena at that time prove that fact.

Keywords: Cultural modernity, Mexican cinema, citizenship development, social forgetfulness, social imaginaries.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo se desprende de las actividades dadas en el proyecto de investigación “Se sufre pero se aprende: cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936 – 1957” que se viene desarrollando en el marco del doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de Cartagena – RUDECOLOMBIA. El proyecto se instala más en el estudio de una matriz narrativa simbólica (dada en el consumo de cine mexicano, especialmente) y su relación con la matriz racional iluminista (dada en las políticas culturales de la República Liberal, la iglesia católica y su incidencia en la escuela). Es por eso que se pretende indagar por la formación de imaginarios sociales referidos a la modernidad cultural y su relación con el melodrama que se consumía a través de las radionovelas, de la música popular, de ciertos aspectos de la prensa local, pero, especialmente, del cine mexicano en su época de oro. Una pregunta que orienta el proceso investigativo, entre otras, es: ¿Qué aprendían los sectores populares de Cartagena cuando se exponían al melodrama de la película “Nosotros los pobres”, al bolero “Soy un tren sin pasajeros”, a la radionovela “El derecho de nacer” o los comentarios de prensa?

La apuesta es que el cine mostraba lo que la escuela ocultaba. Los sectores populares aprendieron a enamorarse, a practicar los usos amorosos, a reconocerse en los modelos sacrificiales, a reconocer el relato de los triángulos amorosos, el relato sufrido de los hijos naturales, la promesa urbana de una vida mejor, entre otros aspectos prácticos de lo cotidiano. En contraste, la escuela, marcada por un fuerte fardo católico, proponía formar y orientar a la comunidad estudiantil hacia una vida virtuosa de buen cristiano, basada en el libro de texto del padre Astete, y protegerla del pecado. Buena parte de las escuelas de Cartagena, en la época estudiada, estaban dirigidas por clérigos. De otra parte, el aspecto étnico racial es clave para señalar que eran pocos los niños y jóvenes negros que accedían a la escuela; y, en contraste, buena parte del público de los contenidos melodramáticos era afrodescendiente. En uno de los testimonios capturados, uno de los informantes expresa: “En Chambacú, todas las mujeres querían parecerse a María Félix”⁴ Esto

⁴ Entrevista a Magallanes Gutiérrez, Juan, docente, Cartagena Abril 2007.

para referirse a espectadoras de raza negra que re-significaron las películas mexicanas en una barriada afro.

Vale la pena señalar, que en el período estudiado coinciden dos coyunturas históricas: una política y otra cultural. Entre 1930 y 1946 el gobierno colombiano estuvo orientado por los liberales, a este lapso se le ha denominado de la República Liberal, que supuso una serie de gobiernos de corte liberal que intentaron beneficiar las condiciones sociales y económicas de las masas populares, con miras a llevar el país hacia la modernidad y donde la educación era central. De otra parte, el período 1936 – 1958 se considera la época de oro del cine mexicano, el cual circula profusamente en Colombia junto con sus canciones, las cuales se programaron por la radio y sus letras eran publicadas en los diarios y revistas. De otra parte, los enfoques de indagación de este trabajo están marcados por la historia social y cultural, centrándose en la incidencia de la educación y de los medios de comunicación en la reconfiguración de la cultura popular de la población cartagenera.

El hilo conductor del proyecto indaga por la aparición de imaginarios sociales a partir de la apropiación social de la modernidad cultural en los sectores populares de Cartagena, a través del consumo del melodrama dado en el cine mexicano en su época de oro y demás medios de comunicación. Un aprendizaje dado más en ámbitos culturales que escolares lo que supone estudiar la relación entre medios de comunicación, melodrama y su público, con énfasis en el cine mexicano en su época de oro; las formaciones sociales, la cultura popular y las dinámicas urbanas en la época estudiada; la educación, la sociedad y el aspecto étnico racial; sin desligarnos del contexto político y económico caribeño y latinoamericano.

Modernidad cultural, formación de ciudadanía y cartelera cinematográfica

A continuación se ofrecen ciertas consideraciones que dan cuenta de la modernidad y su relación con los medios; ciertos aspectos de la formación de ciudadanía y el cine que se exhibió en Cartagena entre 1939 y 1950 con miras a formular el abordaje sobre el tema, el cual, indaga los contenidos filmicos y la circulación de los mismos para intentar comprender los significados a los que se expusieron los distintos públicos de la ciudad. Primero. Cuando los teóricos sociales actuales piensan el devenir de la modernidad, 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”.⁵

Lo anterior supone la necesidad de re-enfocar el estudio de la modernidad en nuestras sociedades, interrogando el modo como los medios de comunicación incidieron en la aparición de cierto significado de ciudadanía en un público que se apropió de los contenidos del cine mexicano en su época de oro. Para tal propósito, se reflexionan pistas de la mencionada relación, la cual, consiste en una negociación permanente entre tradición y modernidad en el marco de los contenidos periodísticos de la revista *Cinema Reporter*, la cual se publicó en la ciudad de México entre 1932 y 1958, dirigida por Roberto Cantú Robert. 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. A partir de 1952 y hasta 1957 el reportero es Jorge Cabarico 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.⁶

En el material periodístico referenciado aparecen pistas que caracterizan la visión que los periodistas tenían sobre el público colombiano, sobre la cultura popular y sobre las diversas cinematografías del continente, de Estados Unidos y de Europa. Son pistas llenas de tensión porque se trata de proyectar un tradicionalismo de las élites letradas que poco tiene que ver con el de los sectores populares y el modernismo que se comunicaba –convocadas por los gustos que moldean las industrias culturales- partía de las clases altas y medias con los sectores populares. No obstante, como veremos, las manifestaciones de la cultura popular se negociaban y se adaptaban

⁵ Jhon B. Thompson, *Los media y la modernidad* (Barcelona: Paidós, 1997), 16.

⁶ Jorge Cabarico, “Sección Cine en Colombia”, *Cinema Reporter*, (Enero 2 de 1954).

para ser socialmente aceptadas en la visión que se pretendía imponer desde dichas élites.

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.

Ese desplazamiento ha implicado 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, constituyó el cine mexicano; 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. En otras palabras, lo que se pretendía poner a flote eran 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 sólo 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.⁷

Y es que la recepción de cine se instaló en la geografía urbana, lo que dio sentido al espacio urbano del cine. Una cosa era ir al cine del barrio y otra era asistir a un teatro que suponía 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

⁷ Jesús Martín Barbero, “Comunicación: el descentramiento de la modernidad”, *Análisis* 19, (1996):85 <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n19p79.pdf>

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; lo que va a incidir en el vestido, en el lenguaje y en una forma de identidad con los personajes del cine.

Segundo. Con respecto a la formación de ciudadanía, es fundamental comprender que este es un proceso que parte de que el actor social se sienta parte de un escenario, lo que a la vez le permite al individuo comprender los diversos procesos de desarrollo social, las luchas que se generaron por la conquista de sus derechos, conocer “los triunfos” y “los fracasos” de los proyectos alternativos.⁸ Asimismo, apreciar el papel del individuo en la construcción de espacios colectivos, lo que le da mayor autonomía para reflexionar sobre las prácticas, las representaciones, las estrategias de exclusión, la acción de la gente corriente y de los subalternos. Igualmente le aporta elementos teórico-metodológicos para comprender las intencionalidades de ciertos procesos y proyectos, que trazan un horizonte sobre las relaciones de poder subyacente.

Pero si el fin es formar un ciudadano patriota y exaltar la acción heroica de los grandes personajes, posiblemente se estará apuntando a construir un modelo homogéneo de ciudadano o un actor pasivo, que convierta el olvido en la mejor forma de identificación social. En este sentido, encontramos que la mayoría de la población y particularmente los sectores populares están excluidos de este esquema. Lo que ha centrado nuestra atención y nos ha permitido formular los siguientes interrogantes: ¿Qué se mostraba y qué se ocultaba en el discurso modernizante de las élites locales, a la luz de lo que escribieron los reporteros colombianos en *Cinema Reporter*, con miras a proyectar una imagen de Colombia como país moderno o en vías de serlo? O si se quiere: ¿Qué elementos noticiosos ofrecieron (y cuáles no) dichos reporteros para proyectar una imagen moderna de país en el concierto de cinematografías nacionales como la mexicana, la argentina, la chilena, la cubana, las europeas y la norteamericana?

⁸ Olga Yanet Acuña Rodríguez, “Ciudadanía y construcción de Nación. Una reflexión desde las elecciones como proyecto político y como práctica”, en *La Construcción de la Nación Iberoamericana. Siglos XIX y XXI* (Tunja, Búhos, 2010).

En ocasiones, la mejor forma de configurar una identidad es promoviendo el olvido colectivo, en este caso se refiere a la mayoría de la población y de sus actividades. Como parte de la configuración de este escenario se acude con frecuencia al silencio, la imposición y la censura, a través de los cuales se generan vacíos, novedades y hasta rompimientos en la concepción y estructuración de un grupo social, donde los eventos importantes no logran ser comunicados ya sea por: el silencio, por omisión, por imposición, por prohibición, por la misma censura propiamente dicha, por aplicación del terror o cualquier otro mecanismo que conduzca al olvido. O simplemente porque no hay comunicación de experiencias que interesen al grupo que está en el poder, lo que genera un tipo de olvido social.⁹

En algunas ocasiones, los grupos dominantes establecen diversas formas para fomentar el silencio y legitimar el poder de un individuo o grupo. En otras ocasiones se acude a la imposición de una sola versión sobre el pasado para tratar de controlar el presente; de esta forma se moldea la construcción de un individuo que responda a una noción de sociedad homogénea, cuya función es legitimar el poder dominante. Desde esta perspectiva, el olvido social puede definirse como: la imposibilidad de evocar o expresar acontecimientos significativos que en algún momento ocuparon un sitio en la vida de un grupo, cuya comunicación se ve bloqueada o prohibida por personas, instituciones o entidades supragrupales, que pretenden invisibilizar o relegar sucesos significativos de una sociedad, para imponer una sola visión sobre el pasado vivido por una colectividad.¹⁰ Tal vez porque esto interesa para consolidar ese modelo social que se pretende imponer.

Veremos como en Cinema Reporter aparece una tensión entre olvido y memoria, en el marco de las manifestaciones culturales que se quieren proyectar y las que se quieren olvidar en el propósito de construir una imagen nacional moderna. El material sociocultural del olvido, 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 el enfoque del desprecio y como

⁹ Jorge Mendoza García, "Exordio a la memoria colectiva y el Olvido social", *Atenea Digital*: 008 (2005): 10-12. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/537/53700801.pdf>

¹⁰ Antonio Mitre, *Historia: memoria y olvido*, www.cholonautas.edu.pe/ / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.

elementos residuales de salvajismo. Así, por ejemplo, aparece en una foto de los Gaiteros de San Jacinto, reseñada por Jorge Cabarico Briceño de la siguiente manera:



Imagen 1. 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 cuánto 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 [...]¹¹

El texto anterior supone tensión entre el olvido y la memoria, por cómo se presentan los agentes culturales, los cuales no encajan en la imagen moderna de lo urbano y la sofisticación que

¹¹ Jorge Cavarico. “Sección Cine en Colombia”, *Cinema Reporter* (Mayo 24 de 1952),18.

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. 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 afrocaribe y otra europea que, no obstante, se supone de avanzada. 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:



Imagen 2. “Señoritas Escallón Villa, damitas de la alta sociedad de Cartagena, Colombia, en pose especial para un noticiero cinematográfico nacional”.¹²

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

¹² Jorge Cabarico, *Cinema Reporter* (27 de septiembre de 1953), 18.

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 filmica latinoamericana y caribeña. En la comprensión colectiva del devenir histórico, la importancia de las imágenes que irrumpieron como modelos a seguir en la modernidad cultural circulada por los medios de comunicación, apuntan a incidir en la formación de ideas sobre lo que significaba ser ciudadano o ciudadana en el aspecto de las nuevas sensibilidades o los nuevos estilos de vida.

Tercero. ¿Qué cine se programó en Cartagena durante la época estudiada? ¿Qué imagen de modernidad se ofreció en sus contenidos? y ¿Cómo se organizó su circulación en el espacio urbano de entonces? Los medios contribuyeron muy especialmente en la construcción de un sentimiento nacional durante la aparición de la primera modernidad.

Para el caso de Colombia, en función de tal propósito, la radio fue definitiva, mas no el cine porque nunca se formó una industria de cinematografía nacional. No obstante, en Cartagena el público se expuso a otros sentimientos nacionales, lo que propició el consumo de imágenes en las que interactuaban lo tradicional y lo moderno, tanto en contextos rurales, como en contextos urbanos, generando lo que arriba señalamos como un nuevo sentimiento que, si bien no se instalaba en lo nacional, si marcó profundamente la reconfiguración de lo popular y sus significados a través de ofertas de contenidos en las bandas sonoras de las películas, la oferta discográfica, la escenificación de la sensualidad del cuerpo femenino, el melodrama y el musical como géneros predominantes en el cine mexicano, al igual que en otras cinematografías latinoamericanas, entre otras manifestaciones.

Son los medios los que van a proporcionar a las gentes de las provincias y las regiones una experiencia cotidiana de integración, la traducción de la idea de nación en

vivencia y cotidianidad. La radio en todos, y en algunos países el cine, van a hacer la mediación de las culturas rurales con la nueva cultura urbana de la sociedad de masas, introduciendo en ésta elementos de la oralidad y la expresividad expresivo – simbólica a la racionalidad informativo – instrumental que organiza la modernidad.¹³

En otros términos, no debemos perder de vista, en la oferta de la cartelera cinematográfica de Cartagena, el reacomodamiento que sufre la tradición en sus sentidos y prácticas. La tradición va desarraigándose de lugares concretos y va dependiendo cada vez más de formas distintas de la interacción cara a cara. El melodrama se va constituyendo en la estrategia comunicativa en que se va tejiendo la relación entre modernidad y tradición. Ir a ver cine mexicano en Cartagena era ver la reconfiguración de la tradición, pues, el melodrama permitía reincorporarla al contexto urbano que emergía lentamente en una sociedad provinciana y su vida cotidiana. O, en otros términos, de manera casi imperceptible se incorporó a la dinámica urbana de Cartagena un paisaje cultural moderno que reubicaba la tradición, y el cine mexicano interpeló al público local, cuando mostraba cómo ocurría este fenómeno en otros espacios en su enorme complejidad y diversidad. No obstante, “los medios de comunicación ofrecen una manera de sostener la continuidad cultural a pesar de la desubicación espacial, una manera de renovar la tradición en nuevos y diversos contextos a través de la apropiación de formas simbólicas mediáticas”.¹⁴

Veamos 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 exitosa gracias a los elementos modernos que contextualizan su oferta de música tradicional.

¹³ Jesús Martín Barbero. “Comunicación: el descentramiento de la modernidad 1996”, en *Análisis*: 19 (1996):87 <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n19p79.pdf> .

¹⁴ John Thompson, *Los media y ...*265.



Imagen 3.

Aquí vemos a Carmencita Pernet en su apartamento en México Distrito Federal¹⁵ posando junto al televisor, elemento moderno que confería prestigio social, además de la propia aparición en la mencionada revista.

Retomando la mirada hacia la cartelera cinematográfica en Cartagena, esta se verificó tomando en cuenta lo publicado en los periódicos *El Fígaro* desde 1939 hasta 1947, y *El Universal* desde 1949 hasta 1953. Allí veremos que la oferta cinematográfica está dominada por la de Estados Unidos en más de un 50%. Le sigue el cine mexicano en un 30% y el resto está conformado, en su orden de oferta, por el cine argentino, el cine europeo, el cine chileno y el cine cubano. Se destaca la dinámica de programación de las películas, pues, así tenemos que el cine norteamericano rotaba semanalmente, lo que permitía la actualización o renovación permanente de títulos donde predominaron géneros como el melodrama, el bélico, el musical y el western. La gran mayoría de estas películas eran exhibidas en los barrios del centro histórico; Manga, el Pie de la Popa y El Cabrero, los cuales, conformaban los lugares de prestigio social en la ciudad. Se trataba de un material filmico hablado en inglés y subtulado al español, lo que suponía cumplir, por parte del espectador, la competencia lectora para asumir la condición de recepción necesaria para su consumo. Se asume que, para la época, más del 40% de la población cartagenera

¹⁵ *Cinema Reporter* (22 de noviembre de 1952): 26.

era analfabeta y, de ahí, la importancia de la oferta filmica en español, del cine iberoamericano, siendo el cine mexicano el que ofrecía más títulos. Las películas mexicanas duraban mucho tiempo de exhibición en los cines locales. Por ejemplo: Ahí está el detalle, con Mario Moreno “Cantinflas”, se filma en 1940, aparece en los cines populares de Cartagena hacia 1943 y dura en exhibición hasta comienzos de los años cincuenta, con más de diez años de exhibición. Se trata de una pista que da cuenta del nivel de aceptación en el público de esta cinematografía, sus contenidos, personajes, esquemas narrativos, entre otros aspectos culturales. Para 1938 Cartagena contaba con 84.937 habitantes y en doce años creció en 43.940 personas, de tal forma que para 1951 había 128.877 habitantes.

Articular las pistas atribuidas a la modernidad cultural, a la formación de ciudadanía y a la cartelera cinematográfica que circuló en Cartagena durante la época estudiada, supone lanzar apuestas sobre la relación entre el material filmico exhibido y su circulación con miras a postular ciertos significados, que ayuden a comprender la aparición de imaginarios urbanos, de estilos de vida y de nuevos sentimientos sobre maneras de estar juntos o relacionarse.

Público e imaginarios sociales

En primera instancia, vamos a referirnos a ciertas prácticas de recepción del cine en Cartagena, con miras a confrontarlas con la visión del público que reseñó Cavarico Briceño en *Cinema Reporter* y, de esta forma, obtener pistas susceptibles de ser comprendidas como elementos en tensión en el proceso de apropiación social de la modernidad cultural. En Cartagena hubo una “época de oro” en cuanto consumo de cine sonoro se refiere y, para ello, se destaca una red de teatros o cines que estaban distribuidos por toda la ciudad. Así tenemos La Plaza de La Serrezuela, la cual fue inaugurada hacia 1930 por su propietario Fernando Vélez Danés. Se trata de un lugar de singular belleza arquitectónica, hecho en madera, y en el que, además de películas, se presentaban espectáculos de variedades, corridas de toros y peleas de gallo. El mencionado empresario crea el circuito de cines “VELDA”, el cual instaló dichas salas en distintos barrios. Por su parte, a un costado del mercado público del barrio Getsemaní, en el Teatro Cartagena se presentaron artistas de cartel como Cantinflas, Libertad Lamarque, Sarita Montiel, Celia Cruz, Olga Gillot, María Dolores Pradera, Lola Flórez y Fernando Valdés. En su libro testimonial, Rafael Ballestas señala:

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.¹⁶

Otros cines ubicados en el centro, bajo la influencia popular del mercado público de Getsemaní, fueron el Teatro Colón, el Rialto y el Padilla; también encontramos el San Roque, junto a la capilla del mismo nombre en el barrio de Getsemaní. Otros cines que se destacan son: el Teatro Miramar en el Pie de La Popa; el Granada, al final del Camino arriba del Pie de la Popa; el Colonial, a la entrada del barrio La Quinta; el Capitol, en las inmediaciones de Bazurto; el España que quedaba en el barrio del mismo nombre; el Teatro Miryam, ubicado en el barrio El Bosque; el Variedades (igual nombre que su antecesor) en el barrio Torices; el Caribe, también en el barrio Torices; el Dorado, en El Toril; el Laurina en el barrio de Lo Amador; el Manga, en el barrio del mismo nombre; el América, en el Bosque; el Don Blas, en el Barrio Blas de Lezo; el Atenas en el barrio Daniel Lemaitre; el Minerva en Olaya Herrera, entre muchos otros.

La característica arquitectónica de los cines arriba señalados es que, en su mayoría, no tenían techo o eran parcialmente cubiertos. De ahí, que las películas eran exhibidas en la noche, lo que propició 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 e implicaba vestirse para la ocasión. Lo que no todas las veces ocurría, pues, en ciertos barrios la gente iba vestida sólo 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.

¹⁶ Rafael Ballestas *Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias* (Cartagena: Universidad Libre, 2008), 63.

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. Igualmente, proliferaron los cines de árbol, es decir, había ciertas personas que alquilaban puestos en las ramas de los árboles vecinos a las salas de cine; de manera que los patios vecinos terminaban siendo salas de exhibición alternas pero ilegales. De otra parte, por distintos motivos, ciertos jóvenes propiciaban el desorden cuando tiraban desde la calle piedras, bolsas con orines o con agua hacia el interior de la sala. 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 y se encontraban patacones, carimañolas, arepas con huevo, empanadas de carne y de queso, buñuelos de frijón, 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 las chichas 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 frecuente que la gente fumara durante la función. Hay que destacar que estas salas eran de grandes dimensiones como para albergar tres mil personas –los más grandes- y unas quinientas o seiscientas –los más pequeños-; de manera, pues, que se disponía de espacio amplio para que circularan los vendedores de maní tostado, entre otros pasabocas. Las bancas de madera, parecidas a las dispuestas en los parques y calles, eran el mobiliario característico de estas salas.

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, mediadas 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.¹⁷

Esta visión también era apoyada en Cartagena por ciertos miembros de la alta sociedad que manifestaban su inconformidad en la prensa local, haciendo llamados al orden, a la decencia y a la conducta propia de ciudadanos de bien. De manera que se asocia el cine mexicano a la conducta licenciosa y como elemento corruptor de la juventud.

Si el Sr. Alcalde se diera una vuelta por la avenida del Pie de La Popa, vería lindezas. Por ejemplo en los innumerables estanquillos que florecen a lo largo de dicha avenida – desde la esquina de la brisa hasta el caimán- vería, a toda hora del día y de la noche, grupos de ociosos, menores de edad en su mayoría, sujetos sin oficio conocido pero que siempre disponen de dinero para jugar al billar, trasegar

¹⁷ Jorge Cavarico “Sección Cine en Colombia”, *Revista Cinema Reporter*, (13 de septiembre de 1952), 6.

sus copas y...rendir culto a la nefasta yerba ‘verde, neumónica, cannabis, índica – ex babilónica’, introducida a nuestro país, junto con las malas películas de Méjico, el Méjico falso de los ‘jorgenegretes’, los horribles corridos y los pésimos chistes cinematográficos” Firma el seudónimo “Ranger”.¹⁸

No obstante, el rechazo a todo lo que Jorge Negrete representaba para el público y el código del melodrama, su muerte el 5 de diciembre de 1953 se asumió como tragedia individual y colectiva en América Latina. Cabarico Briceño reseñó la carta de despedida de una adolescente suicida en la localidad de El Caguán, cerca de la ciudad de Neiva.

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. 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.¹⁹

Al momento de editorializar la noticia, Cabarico Briceño se permite 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 del cine castellano se registraron cuando la trágica desaparición de Carlos Gardel y ahora en 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 sólo a las clases sociales bajas.²⁰

Desde una perspectiva étnico – racial, el consumo de melodramas puede verse como un ámbito de aprendizaje de las

¹⁸ *El Universal*, miércoles 15 de febrero de 1950.

¹⁹ *Cinema Reporter*, enero 16 de 1954, 26.

²⁰ Jorge Cavarico. “Sección Cine en Colombia”...26.

nuevas sensibilidades referenciadas en las películas, en donde estaba inserto un público en su mayoría afrodescendiente, para el caso de Cartagena, y quienes circulaban en un espacio de trabajo como lo era el mercado público de Getsemaní, y en un espacio barrial como aquellos que habitaban los sectores populares de la ciudad. Dicho lo anterior, surgen interrogantes acerca de las formaciones sociales que acontecieron en ciertos grupos frente a los contenidos del cine mexicano en su época de oro. Desde ahora, es posible señalar el papel que los negros tenían en las películas mexicanas, el cual es catalogado aquí como los “alegradores de la vida”. Así mismo, la proliferación de películas rumberas, en un contexto urbano, promovió la circulación de ritmos afrocaribeños como el mambo, el cha cha chá, 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. Buenos ejemplos de la época son Ninón Sevilla y La Tongolele. ¿Cómo asimiló el público de la época el papel de los “alegradores de la vida”, y cómo se resignificó dicho mensaje en los sectores populares de Cartagena? Al respecto, vale la pena referirse al auto-reconocimiento que practica una joven panameña afrodescendiente, proveniente del público de cine mexicano, al dirigirse al director de Cinema Reporter Roberto Cantú Robert.



Imagen 04.

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.²¹

²¹ *Cinema Reporter*...14.

En la fotografía podemos ver una mujer de raza negra, sin embargo, se auto reconoce como “morena clara”; la sugerencia apunta a la práctica del olvido social, en este caso, desde el punto de vista racial. En un sentido estratégico, en el marco de un sistema socio racial, vale más postularse de un color cercano a la raza blanca, para así, obtener aceptación social. 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 afro era visto como lo exótico. Desde el punto de vista de la formación de la ciudadanía, 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, empalma con la estrategia de olvido social para validar y legitimar las características de un sector dominante en la sociedad y sus discursos de poder.

De otra parte, los imaginarios sociales acaecen en las mediaciones dadas entre el cine y su público; los cuales, se escenifican en el marco de la vida cotidiana de la ciudad. En 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.²²

²² Juan Camilo Escobar, *Lo imaginario entre las ciencias sociales y la historia* (Medellín: Universidad EAFIT, 2000), 67.

De ahí que los imaginarios se articulen con gran facilidad a 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.²³

De otro lado, el filósofo antioqueño Juan Camilo Escobar elabora y propone un concepto de imaginario de la siguiente forma:

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.²⁴

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

²³ Juan Camilo Escobar. *Lo imaginario entre...*68.

²⁴ Juan Camilo Escobar. *Lo imaginario entre...*113.

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.²⁵

Hasta aquí, podemos referirnos al melodrama como una fuente importante para la formación de imaginarios sociales, en virtud de que es un sistema narrativo que tiene elementos en relación, además de otros elementos como los narrativos mismos y los formales, tal y como aparecen en el cine.²⁶ Escobar, de otra parte, procede a precisar el sentido de algunos términos que están muy cercanos en cuanto al debate de los imaginarios. A continuación, se relaciona cada una de dichas precisiones, con aspectos propios del tema estudiado.

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

²⁵ Juan Camilo Escobar. *Lo imaginario entre...* 113, 114.

²⁶ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Paidós: Barcelona, 1995).

“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 sólo puede entenderse como clave de lectura de los discursos de los medios, sino también como modo de ser de las masas que iban al cine y escuchaban radionovelas y compraban discos de boleros, rancheras y demás géneros musicales populares. El modo de ser melodramático constituye una mentalidad que se manifiesta 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 en tanto 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 competencia simbólica entre los distintos sectores sociales. Competencia 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 –la 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 en los términos de la apropiación social de la modernidad cultural que acaeció en el público cartagenero consumidor del cine mexicano, en especial. Para ilustrar el punto, se ofrecen una serie de pistas dadas en entrevistas a testigos y espectadores de cine de la época. “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 (no iban a clases en los colegios) 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, que 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. Los entrevistados 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 ‘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.²⁷

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 imaginerías; cuando se “metaforizan”, se vuelven símbolos; y cuando se reencuentran, se convierten en memoria colectiva.²⁸

Quizás sean las críticas de cine (“Notas de la pantalla”) aparecidas en la Revista Javeriana editada en Bogotá, donde se establece con claridad la tensa relación entre las reubicaciones de

²⁷ Entrevista a Valdelamar, Jorge y a Magallanes, Juan Gutiérrez, Cartagena, Febrero 2007.

²⁸ Juan Camilo Escobar. *Lo imaginario entre...*

la tradición y la disputa simbólica entre las distintas formas en que aparecía la modernidad cultural en el marco de la vida cotidiana. El desprecio por el cine mexicano que aparece en la mencionada revista, se puede entender como un rechazo a la cultura popular y sus nuevas sensibilidades en el público colombiano. A continuación relacionamos la valoración que hizo el autor de la sección, Mario Juan Marini, de la película mexicana “El hijo desobediente” (1945) protagonizada por el cómico Germán Valdez “Tin – Tan”, quien ha sido calificado por los historiadores del cine como el comediante más importante del cine mexicano en el siglo XX.

Confesamos que no tuvimos valor de ver esta película mexicana, nos bastó ver el corte de propaganda que exhibieron en funciones anteriores y oír el comentario de algunos desafortunados amigos que tuvieron la desgracia de ver la mitad de la películas porque debieron salir de la sala antes de caer en un estado de desesperación incontrolable, para determinar la manufactura pésima, vulgar y chabacana de la película de marras que nos confirma más y más que el cine mexicano retrocede considerablemente en cada producción que lanza al público. 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 pero muy superior al ya desacreditado Cantinflas, superior en sus posturas vestimentas grotescas, superior en el mal gusto y la pornografía. Creíamos ingenuamente que esta clase de películas habían quedado desterradas definitivamente del séptimo arte y que serían rechazadas por el público. Pero desgraciadamente ni han quedado desterradas ni el público las rechaza. A Méjico debemos estas ‘animalidades’ en los espectáculos y en el público. Eso de despertar la fiera que cada hombre lleva dentro 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 por supuesto para nadie.²⁹

²⁹ Mario Juan Marini, “Sección Notas de Cine”, *Revista Javeriana*: 121 (Febrero 1946).

Germán Valdés representa un desafío social con su personaje “Tin – Tan” a través de lo que se llama el “Pachuquismo”, es decir, un estilo de vida que surge en el ámbito urbano mexicano en sus sectores populares, y que tiene fuerte influencia cultural de la clase trabajadora mexicana residente en los Estados Unidos. El “Pachuco” no tiene nada que perder, se dedica a gozar la vida en los márgenes sociales en que está confinado y es agente de la hibridación cultural. Se trata de una comicidad estrambótica que irrumpió en el cine y el mundo del espectáculo de manera casi insospechada, resultando atractivo para el gran público.

Nos detendremos un momento para periodizar el cine mexicano en su época de oro, teniendo en cuenta los sexenios presidenciales de aquel país, con el propósito de dibujar una perspectiva ideológica y su relación con el carácter de los contenidos filmicos.

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 “Allá en el Rancho Grande” 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 “Ay que tiempos Señor Don Simón” 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 Tin – Tan 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 “La edad de la tentación” 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	

Tabla 01.

Fuente: Carlos Bonfil autor junto con Carlos Monsiváis de “A través del Espejo: el cine mexicano y su público”³⁰

³⁰ Entrevista a Bonfil Carlos, Ciudad de México, 16 de Junio de 2011.

A principios de 1946, cuando aparece la crítica de Marini, en México irrumpe el cine urbano de directores como Roberto Gavaldón, Emilio Fernández, Juan Bustillo, Ismael Rodríguez o Rogelio González. No puede decirse que el sexenio de Miguel Alemán promovió estrictamente este tipo de cine en la línea de la modernidad urbana, pero, sus contenidos acaecieron en una atmósfera de optimismo por el futuro de la nación y cierta euforia por el milagro industrial y sus beneficios sociales, en el marco de un enfático nacionalismo generalizado. Una oferta filmica, dada en tales condiciones, donde el pueblo tenía la posibilidad de verse y gozarse en un espejo de espectáculo colectivo representó un desafío social, una disputa simbólica a otras formas, sensibilidades o estilos que había que desacreditar desde las tribunas públicas, en este caso, desde la prensa católica escrita desde Bogotá. No se debe perder de vista la importancia de las canciones que integraron gran parte de la filmografía mexicana. Esta banda sonora constituía la base de las relaciones intermediales³¹ entre el cine, la radio, la industria discográfica y la prensa, a través de sus secciones de entretenimiento y la publicación de cancioneros.

Las relaciones intermediales fueron apetecidas por los músicos, no sólo en virtud del mercado internacional y su industria, sino también por el aspecto ideológico allí proyectado, lo que se manifestaba con la presencia de ciertas canciones en la agenda de músicas nacionales del continente. En ese sentido, los géneros musicales mexicanos ocuparon un lugar destacado junto con las músicas del caribe hispano. El cartagenero Daniel Lemaitre, importante empresario local, brindó una entrevista radial en Nueva York donde da cuenta de la música nacional colombiana frente al repertorio de naciones latinoamericanas y caribeñas. Aquí relacionamos unos aspectos de la entrevista donde se revelan pistas de esta relación entre las distintas músicas nacionales y la imagen que se pretende proyectar a través de ellas:

-Y ¿cuál es en la actualidad el aire más popular en Colombia?

Pues...el pasillo bogotano sigue siendo la perla de nuestra música folclórica. Ha tenido brillantes mantenedores y si

³¹ Fabio López De La Roche, “Medios, industrias culturales e historia social”, Ponencia en la VII Cátedra anual de historia dedicada a Medios y Nación, Bogotá, 2003.

se quiere innovadores; sobre todo entre los músicos de la generación centenarista. (...)

-¿Se nota igualmente la influencia negra en toda la música de Colombia?

Verá, no. Cartagena fue el principal mercado de esclavos en América del Sur. Su música elemental vino de ellos y animaba sus fiestas cuando en épocas de carnaval los amos les daban algunos días de holgorio y organizaban una reminiscencia de sus fiestas autóctonas que llamaban ‘cabildos’, presididas por sendos jefes de tribu, como el de mandingá, el de Jojó, el de Carabalí, etcétera. Las amas regalaban trajes vistosos a las esclavas y las engalanaban con prendas a veces valiosas, de su pertenencia. En aquellas fiestas los esclavos tenían ocasión de renovar sus bailes y ejecutar su música en la que el tambor jugaba el papel principal junto con el millo y la gaita. El porro es pues un aire afro-colombiano con modificaciones, naturalmente.³²

Nos interesa destacar en las respuestas de Daniel Lemaitre el hecho de postular a Colombia como un país mestizo y andino. Al parecer, no le interesa la importancia de la influencia negra en la formación de la sociedad colombiana, lo que concuerda con la estrategia del olvido social desatado por las élites. No obstante, los detalles de la segunda respuesta, respecto a la mención de las prácticas festivas de la esclavitud y a la referencia clave de los cabildos de negros, niega la influencia africana en la aparición de la música colombiana.

Hay que recordar que Carmencita Pernet, mencionada al principio de este texto, internacionalizó el porro como género musical con el cual se distinguió la nación colombiana, junto con la cumbia y el merecumbé, entre otros aires musicales. De manera irónica, una de las canciones más populares de Pernet fue “Sebastián rómpele el cuero” (grabada por varias orquestas en versiones de merecumbé, porro y guaracha) compuesta y escrita por Daniel Lemaitre. El mismo fenómeno ocurre cuando Jorge Cavarico considera a Colombia como un país moderno y civilizado al protestar frente a la película norteamericana “Fuego Verde” con Grace Kelly filmada en nuestro país a mediados del siglo XX. Como se puede apreciar en la siguiente cita.

³² Entrevista a Lemaitre, Daniel, realizada por De Torre, en la emisora Radio City de la National Broadcasting de Nueva York. La entrevista se publicó en la Revista Javeriana Tomo XVI, N° 128, septiembre de 1946.

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 los 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 (...)³³

El reportero entró con su comentario periodístico en tensión por la imagen de Colombia proyectada por Hollywood. Una disputa simbólica por querer presentar a la nación como lugar moderno y civilizado, o no, cuyo referente principal es la escenificación del mundo indígena que, tanto para Cabarico Briceño como los productores de la Metro, conciben como sinónimo de atraso y salvajismo.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión proponemos formular este interrogante ¿Cuál era el lugar social que correspondía a los indígenas, a los negros y a los sectores subalternos, a la luz de la formación ciudadana, en la construcción de una imagen cultural colombiana, cuyas élites pretendían modernizar desde arriba, emulando las naciones del norte? Los medios de comunicación, el cine mexicano en especial, resultaron cruciales para instalar ciertos saberes culturales en los sectores populares que se urbanizaban poco a poco en el país y que se apropiaban de un modelo social que prodigaba un lugar según su origen. Saberes culturales que se codificaron a través del melodrama, sus arquetipos y sus actuaciones, los cuales, se moldearon en la conciencia colectiva y se practicaron en nuevos sentimientos y estilos en el marco de la vida cotidiana.

³³ Jorge Cavarico, "Sección Cine en...22.

FUENTES DOCUMENTALES

- Acervo del Colegio de México – Biblioteca Daniel Cosío Villegas:
Revista Javeriana Tomo XVI, N° 128, septiembre de 1946.
- Archivo del Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca
Nacional de México: Revista Cinema Reporter 1932 – 1957.
- Archivo Histórico de Cartagena (A.H.C).
- Gaceta Departamental. 1930 – 1948. - Prensa. El Fígaro. El Universal.
- Entrevista a Bonfil, Carlos, México Distrito Federal, 16 de Julio de
2011.
- Entrevista a Pérez, Eligio, 10 de Febrero de 2007.
- Entrevista a Valdelamar, Jorge y Gutiérrez Magallanes, Juan, Cartagena,
12 de Febrero de 2007.
- Marini, Mario Juan. Sección Notas de Cine en Revista Javeriana, Tomo
XXV, N°121, Febrero, 1946.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballestas, Rafael. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y
otras historias. Cartagena: Universidad Libre, 2008.
- Escobar, Juan Camilo. Lo imaginario entre las ciencias sociales y la
historia. Medellín: Universidad EAFIT, 2000.
- Bordwell, David. La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós,
1995.
- 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.
- Marini, Mario Juan. “Sección Notas de Cine”, en Revista Javeriana,
Tomo XXV, N°121, Febrero 1946.
- Martin Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Barcelona:
Gustavo Gili, 1987.

Martín Barbero, Jesús. “Comunicación: el descentramiento de la modernidad”, en Anàlisi 19, 1996 <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n19p79.pdf>

Monsiváis, Carlos y Bonfil, Carlos. A través del Espejo: El cine mexicano y su público México, D.F: El Milagro - IMCINE., 1994.

Paranaguá, Antonio. Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Thompson, John B. Los media y la modernidad. Barcelona: Paidós, 1997.