

CUANDO LAS NEGRAS DE CHAMBACÚ SE QUERÍAN PARECER
A MARÍA FÉLIX. LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO Y SU
INFLUENCIA EN EL PÚBLICO DE CARTAGENA DE INDIAS,
COLOMBIA. ENTREVISTA A RICARDO CHICA GELIZ

BORIS CABALLERO ESCORCIA
ROCÍO CASTELLANOS RUEDA



Entrevista realizada por los historiadores Boris Caballero Escorcía y Rocío Castellanos Rueda al especialista en educación y en historia del cine Ricardo Chica Geliz, el 16 de octubre de 2014, en el marco de la realización del segundo coloquio internacional de epistemología y didáctica de la historia realizado en la ciudad de Morelia, Michoacán, México, en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, entre el 15 y 17 de octubre de 2014.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Como asistentes al segundo coloquio internacional de epistemología y didáctica de la historia, en sus intensas y enriquecedoras jornadas tuvimos la oportunidad de compartir puntos de vista, posiciones y experiencias alrededor de la enseñanza de la historia con maestros e investigadores, tanto mexicanos como de otros países de América Latina, en un intercambio de ideas y prácticas educativas incitadoras de nuevas inquietudes que se articulan con la incorporación de perspectivas transformadoras de la didáctica y la enseñanza. En este escenario creativo tuvimos la grata ocasión de reencontrarnos con el profesor Ricardo Chica Geliz, especialista colombiano



Boris Caballero Escorcía · Programa de Maestría en Enseñanza de la Historia
de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Correo electrónico: boricaba@gmail.com
Rocío Castellanos Rueda · Programa de Maestría en Enseñanza de la Historia
de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Correo electrónico: doroci2011@gmail.com
Tzintzun. Revista de Estudios Históricos · Número 64 (julio-diciembre 2016)
ISSN: 1870-719X · ISSN-e: 2007-963X

en educación e historia del cine, interesante dupla que le ha otorgado una novedad y gran valor a sus investigaciones al entender de una manera histórica, procesual, las relaciones entre comunicación y cultura. Ya conocíamos directamente el acucioso trabajo que ha adelantado el profesor Chica sobre los nexos del cine mexicano, de la llamada época de oro, con la conformación de la cultura popular colombiana, en particular el caso de Cartagena, ciudad portuaria y caribeña. En este coloquio volvimos a escucharlo con su ponencia “Cine, cultura popular y educación en Cartagena, 1936-1957”.

El profesor Ricardo Chica comparte con nosotros su trabajo como investigador, que lo hizo merecedor del título de doctor en ciencias de la educación por la Universidad de Cartagena y a la publicación de un libro con el sugerente título, que a la vez designó esta entrevista: *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix*. Desde su profesión como comunicador social y apasionado estudioso del cine, acompañó el ejercicio periodístico con su actividad como investigador y crítico, en el marco de un análisis desde la historia regional. Lo atestigua su abundante producción de artículos y su participación como autor en varios libros que se constituyen en referencia obligada para el estudio del tema en Colombia y en el Caribe colombiano.

El trabajo del profesor Ricardo Chica se desarrolla en la ciudad de Cartagena, es parte de un compromiso con los sectores populares de la ciudad cuya identidad necesariamente está vinculada con la cuestión étnico-racial de su común afrodescendencia. Una ciudad cuyas murallas con reductos, baluartes y fortificaciones que rodean la arquitectura de su centro histórico y la entrada a su estratégica bahía, atestiguan el pasado colonial de comercio y grandeza, de ciudad portuaria y plaza fuerte; la mayoría de sus habitantes afrodescendientes recuerda constantemente su pasado de puerto negrero durante el siglo xvii y xviii donde llegaban gran número de esclavizados africanos a proveer de mano de obra al interior del virreinato o transitaban para proveer a otros lugares del Caribe. En el siglo xx Cartagena desbordó sus murallas, se desparramaron barriadas improvisadas, producto de la necesidad y la falta de Estado, entre los esteros y pantanos, robándole tierra al agua en disputa a machete con el mangle donde construyeron sus casas improvisadas familias cuya identidad común era la pobreza y su origen común en la ancestral África.

La población de los extramuros aumentó precipitadamente a partir de los años veinte, una ciudad que crecía gracias al aumento del número de personas en la pobreza y excluidos de todo. Era una pobreza con color, el ser afrodescendiente con la piel oscura era sinónimo de marginación, como en la colonia, y como ahora. Sin embargo, el siglo xx asistía a un incremento nunca visto de los excluidos, y Cartagena lo expresaba de manera clara con la exclusión sociorracial: el barrio Getsemaní, desde la colonia asentamiento de pardos y negros, fue desbordado por el incremento de quienes no tenían acceso a nada, la Cartagena contemporánea, “moderna”, crecía gracias a ellos, hacia Torices, Chambacú, hacia el sur bordeando la bahía y la ciénaga de la virgen.

Es en este contexto de conformación de lo urbano y de la cultura, en condiciones de exclusión socioeconómica y racial, en donde se desarrolla la investigación del profesor Ricardo Chica, indagando en las relaciones del cine, los medios de comunicación modernos, con la conformación de modelos culturales en los sectores populares que dan nuevos sentidos y configuran una cultura subalterna que se alimenta de elementos cosmopolitas y globales. En un momento de esplendor e internacionalización del cine mexicano, la llamada época de oro, entre 1936 y 1957, llega a estos espacios sociales colombianos, aunque es evidente que su influencia se hace sentir en toda América Latina con una abundante producción cinematográfica y un mercado consolidado.

Entiende el cine como una expresión que permite evidenciar, en la historia cultural, el cómo los procesos de hegemonía y resistencia se desarrollan en las clases subalternas. En este sentido se desarrolla el aporte de la investigación que adelanta Ricardo Chica, el entender el cine como un objeto de estudio que no es desligable de la sociología y la historia en la que se produce, y en esta medida investigarlo, estudiarlo, deviene en una visibilización de aquellos sectores negados por la historiografía tradicional, ocultos en sus motivaciones, búsquedas y esperanzas. El interés de Chica son “los negros” de Cartagena de Indias, aquella ciudad del Caribe colombiano que se configuró como una urbe de desigualdades. Sin embargo, una ciudad del Caribe cosmopolita de la primera mitad del siglo xx, abierta a las influencias externas, que se refleja en sus contradicciones y se reproduce en la ficción que se realiza en el cine mexicano. La entrevista con el profesor

nos introduce en estas influencias y nos logra hacer entender al cine como algo más que un medio de distracción, un mecanismo capaz de incidir en la reconfiguración de la cultura popular; en el moldeamiento de las conciencias y las identidades; en la posibilidad de acceder a una sensibilidad que subyace en las industrias culturales y cuyo consumo permea la realidad de las mayorías, hasta ese entonces excluidas de la constelación simbólica de la modernidad capitalista.

Boris Caballero (BC): Lo primero que nos gustaría indagar, sabiendo de la investigación que has adelantado al respecto, es sobre la influencia del cine mexicano durante su época de oro sobre la cultura popular colombiana, especialmente en Cartagena. Sabemos, por supuesto, que es necesario, si así también lo consideras, un contexto de la Cartagena de esa primera mitad del siglo xx en Colombia y, a partir de ahí, nos podrías hablar de la influencia del cine mexicano en ese escenario.

Ricardo Chica (RCH): Lo primero que hay que decir es que este tema es el que yo desarrollo en mi doctorado en educación, el título de la tesis es *Cine, educación y cultura popular en Cartagena entre 1936-1957*. Como un elemento de contexto, hay que decir que en ese periodo, a mi juicio, convergen dos hechos importantes, dos acontecimientos. En primer lugar, la aparición de la película, en 1936, *Allá en el rancho grande* que se constituye en un éxito internacional; es el primer éxito cinematográfico de masas que impacta en toda América Latina y en el inicio de la época de oro del cine mexicano, eso de un lado. En segundo lugar, más o menos en el mismo periodo, aparece en Colombia lo que se llama la república liberal, periodo de varios gobiernos liberales que adoptan una serie de reformas,¹ entre ellas, reformas educativas que pretendían modernizar a la gente, en virtud de insertarlas, prepararlas, dotarlas de ciertas capacidades que sirvieran para introducir a la nación colombiana dentro de las dinámicas económicas capitalistas.

¹ El periodo de los gobiernos liberales consecutivos, conocido en la historiografía colombiana como república liberal comprende los años 1930-1946.

Nosotros sabemos que son unas reformas que finalmente vinieron con una serie de programas, uno, muy destacable, es el de “cultura aldeana”. Ese programa del gobierno —y es interesante porque de alguna o de otra manera se refleja en todas las regiones del país—, por supuesto, es, digámoslo así, mejor logrado en Cundinamarca y Boyacá.² Básicamente consistía en hacer circular, en popularizar lo que las élites consideraban que era la cultura. Había que hacer, digámoslo así, la oferta de los libros porque la élite siempre concibió que la modernidad pasaba por la cultura letrada; eso por una parte, y por otra, se armaron jornadas de muestras folclóricas, que se llamaban viernes cultural. Entonces, por ejemplo, en el Caribe, el caso específico de Cartagena, de alguna u otra manera se preparaba a los estudiantes que estaban en el colegio para que aprendieran las distintas danzas y manifestaciones vernáculas y folclóricas de Colombia; se hacían unas presentaciones, ya sea en el colegio o en las comunidades, donde tenía influencia la escuela. Otra cosa que también se promovió para la época fue las ferias del libro, esto es importante: eran locales. La primera feria del libro que se hace en Cartagena, en 1940, de la mano de una señora norteamericana, Camila Walters, quien era la directora de la biblioteca Fernández de Madrid adscrita a la Universidad de Cartagena; y es bien interesante cuando consultas, ella venía de un entorno muy distinto, el de los Estados Unidos, y estaba muy preocupada por el altísimo nivel de analfabetismo que había en Cartagena, que yo [Ricardo] lo asumo como del 70 por ciento. La ciudad, en 1938, estaba habitada por más o menos 81 000 habitantes; las estadísticas son bastante inconsistentes, entonces, tienes que ayudarte con otras pistas y de ahí sacar una cifra aproximada. No obstante, el gobierno admite que el analfabetismo pasa del 60 por ciento en todo el país, es en todo caso muy alto. Pero, retomando el tema de Camila Walters, es de destacar la prensa previa a la feria del libro, la cual desconfía de una manera muy agresiva de las capacidades de la gente para tener contacto con los libros, aprender de ellos o disfrutarlos. Cuando Camila hace la feria, que dura tres días, donde incluye venta y muestra de libros, además de conferencias, conversatorios, poemarios, entre otras actividades culturales, contribuye a que aparezca

² Son dos departamentos, o estados, ubicados en la región andina central de Colombia, muy cerca de la influencia del distrito capital que es Bogotá.

otra sensibilidad cultural en esos tres días en la ciudad; resulta que luego se presenta la cifra de los libros que se vendieron, algo así como cuatro mil libros, la sorpresa fue grande, pues para la época la cifra era sencillamente fantástica.

Y, además de Jorge Eliecer Gaitán en Bogotá, un señor de apellido Achury, Darío Achury Valenzuela, ambos muy importantes dentro de la institucionalidad de la vida cultural del país en ese entonces, comienzan a enviar telegramas que se publican en la prensa y revistas culturales de Cartagena. En una de ellas, muy destacada, la revista *Muros*, felicitaban a Camila por la actividad de la feria en el marco de la cultura aldeana y, especialmente, dentro de otro programa organizado por el gobierno de Bogotá llamado extensión cultural, que era un proyecto con más presencia en la subdivisión de la Secretaría Departamental. El presupuesto que manejaba extensión era superior, gracias a su ejecución se puede rastrear el pago a un proyeccionista y su asistente, los fletes de las películas que venían de Bogotá y, también, se pagaban los viáticos para que estas personas pudieran circular por Cartagena y sus alrededores; sin embargo, esos pagos desaparecen, lo que da cuenta que el programa de proyección no va más. Pese a esto, algunas revistas y periódicos con cierta regularidad hablaban de proyecciones en Cartagena, en el teatro de la ciudad: el Teatro Heredia, y lo que se proyectaba eran videos institucionales, no precisamente educativos; buena parte del contenido se dividía en dos: los logros alcanzados por el gobierno, propaganda política, y el otro tema eran los registros de expediciones a regiones nacionales como la Orinoquía, Amazonía, entre otras. Básicamente lo que se buscaba desde Bogotá era que el país se conociera entre sí, entonces, muchas veces se promovieron los intercambios estudiantiles, viajes de una región a otra y, también, las becas; un buen ejemplo de esto es Gabriel García Márquez, quien becado va a estudiar a Zipaquirá.

De la investigación, lo que más me interesó era buscar qué pasaba con el resto de la gente que no tenía acceso a una beca, a educación, sólo le quedaba el aprendizaje en el mundo práctico de la vida. Y allí es cuando aparece el cine mexicano, consumido por unos sectores claves dentro de la sociedad: la población analfabeta. Ellos serán los asistentes a las proyecciones, ellos constituían el mercado cultural mexicano; de esta manera, los mexicanos a partir de 1936, lo repito, descubren que hay un mercado dis-

puesto a pagar por sus películas. Además, la coyuntura política de la Segunda Guerra Mundial ha dejado a Hollywood casi por fuera del mercado latino, no puede seguir ofreciendo tantas películas, y no todo el mundo es capaz de leer los subtítulos, entonces, las condiciones son muy propicias para el cine de México. En Colombia aparece una empresa de distribución llamada Películas Mexicanas que llega a Bogotá en 1944, con lo que se regulariza la frecuencia en la proyección de películas; lo que no significa que antes no circularan, claro que sí, pero bajo circuitos muy locales en el país, distribuidas junto con películas argentinas, es lo que más se vio en los años de 1930 en Cartagena.

Los mismos empresarios se encargaban de conseguir las películas para abastecer el mercado cultural. Es preciso aclarar que no existía un mercado paralelo al gobierno nacional, sólo que existían dos líneas: el cine institucional, que servía para promover prácticas sociales, higiénicas, por ejemplo: enseñar a construir fosas sépticas y su proyección era en la calle, cualquier espacio servía durante la noche, su frecuencia era esporádica en el caso de Cartagena; y un cine comercial de presencia casi diaria, que comenzó a circular en la ciudad desde la primera década del siglo xx. Se ofrecía cine junto a otros espectáculos como las peleas de gallos, boxeo, cuenta chistes, música e, incluso, bailaban antes de la proyección de la película con una música que ambientaba el evento. Los espectáculos espontáneos eran muy frecuentes, la gente solía lanzar dinero para amenizar y después proyectaban la película. Esto demuestra que la gente fue aprendiendo a ser público de cine, sumado a que la ciudad, en su calidad de puerto marítimo, admitió también la aparición de compañías teatrales desde finales del siglo xix con cierta frecuencia y provenientes en su mayoría de Cuba, México y España, generaron una experiencia que, de alguna u otra manera, formó el pacto comunicativo con las obras que se presentaban de cine, lo cual incluía aceptar y participar dentro de la jerarquía del público, tal como en el teatro, donde existía primera, segunda y tercera clase de espectadores.

En este contexto, de finales de siglo xix, llegó Virginia Fábregas, empresaria mexicana, personaje muy importante dentro del teatro en México y América Latina; ella viajó a Cartagena, Barranquilla y Colón (Panamá). Virginia dirigía una compañía que mantenía cierta regularidad en sus eventos y la expectativa generada por esta oferta fue construyendo un pú-

blico que cada vez más exigía mejorar la oferta temática, de contenidos; por supuesto, la clase alta colombiana fue la que más se vio beneficiada, ellos tenían para pagar los eventos y construir escenarios. Luego, cuando aparece el cine, el público ya está formado, ya conoce la expectativa frente al espectáculo, frente a la oferta de contenido.

Jorge Eliecer Gaitán como ministro de Educación crea una subdivisión, un departamento nacional de cinematografía, que depende del Ministerio de Educación, él trata de alguna manera de regularizar la producción, pero no se logra; más adelante esa subdivisión desaparece y es reemplazada por Inravisión, en 1954. Además, los empresarios colombianos deliberadamente dejaron de producir cine, porque para ellos resultaba mejor negocio la distribución y exhibición de cintas cinematográficas, e incluso, resultaba más rentable encargar a México la hechura de las películas. Enviar dinero para filmar películas en México fue la mayor apuesta del mercado nacional, estos empresarios encargaban temas específicos; de esta manera, aparecen películas como *La María* o *La vorágine* basadas en obras de literatura colombiana. La estrategia de mercadeo utilizada por colombianos y mexicanos resultó rentable para todos, logrando un impacto en toda América Latina; por ejemplo, los distribuidores venezolanos hicieron lo mismo que los nacionales y comenzaron a financiar la película *Bolívar*, la cual apareció pronto en las pantallas latinoamericanas.

Rocío Castellanos (RC): La evolución del cine mexicano es notable para todos los sectores afines a la producción cinematográfica, impacta en toda América Latina, pero lo cierto es que de la época de oro, donde los ambientes rurales son los protagonistas, se pasa a un cine arrabal donde los protagonistas son los pobres que se mueven entre la pobreza y la riqueza, el mundo moral y el inmoral, entonces, ¿cómo se podría relacionar esta evolución del cine mexicano con los cambios que sucedían en Colombia en este mismo lapso, entre 1930 y 1958? El paso de la república liberal a las dictaduras conservadoras y militar. Eso precisamente que usted explicaba, sobre el cómo se articula la evolución cultural en Colombia con el desarrollo del cine mexicano, en este sentido, ¿cómo se da el tránsito de la audiencia del cine de la época de oro al de arrabal?

RCH: En primera instancia, haces referencia a dos grandes etapas del cine mexicano que tienen que ver con el cine rural y su paso al cine urbano, teniendo en cuenta que hay una serie de subgéneros y géneros temáticos que van apareciendo de acuerdo con los distintos intereses políticos, tanto del gobierno como de la Iglesia, que siguen insistiendo en interceder para afianzar los roles sociales. Entonces, al hablar de estas dos etapas, no se pueden olvidar los múltiples matices que cada uno tiene; por ejemplo: la figura de los charros, el papel de la mujer, entre otros.

Antes debo hacer una aclaración. En lo personal, considero que una cosa es la lógica de producción que acaece en México, donde intervienen intereses económicos, ideológicos, estéticos que son bien importantes, intereses para asegurar el mercado nacional e internacional, incluyendo Europa donde también llegaron películas mexicanas, y otra cosa es la lógica de consumo, que es muy distinta.

La época de oro que ha resultado del canon establecido por los historiadores del cine mexicano, aquí en México, va de 1936 a 1957, quizás llegue a 1958; la primera fecha es cuando aparece *Allá en el rancho grande*; hasta cuando muere Pedro Infante, tomado también como una pista para cerrar el ciclo. Cuando termina ya había pasado la segunda guerra mundial, Hollywood aparece de nuevo, la televisión va tomando su espacio, el analfabetismo en toda América Latina baja y, otra cosa importantísima, hay una inestabilidad en las distintas monedas latinoamericanas que afecta el modelo de negocio que tenían los productores mexicanos, de tal manera, que el mercado ya no es tan atractivo. Toda esta situación hace que la mirada del público latino se dirija a Estados Unidos, especialmente desde los años sesenta, en adelante.

Sin embargo, eso no significa, respondiendo a la lógica de consumo, que el cine mexicano haya dejado de circular después de 1958 en Colombia y Cartagena; especialmente, porque Pelmex (Películas Mexicanas) no se va ese año, sino hasta la década de los ochenta. Era evidente que la época de oro del cine mexicano había pasado, pero vienen otras tendencias, otras configuraciones, y, respecto a la oferta, por ejemplo, aparece el cine de luchadores en los sesenta, así como, otros cómicos distintos a Cantinflas como Viruta y Capulina; el cine juvenil comienza con fuerza impulsado con la figura de Elvis Presley en el cine de Estados Unidos, y que México

sabe copiar muy bien. Entonces, vemos la variedad de posibilidades que llegan a Colombia. Pero, quizás, lo más importante es que, pasado el tiempo, las películas que se produjeron en la época de oro siguen circulando en Cartagena, incluso, aún en la década de los setenta, debido a la fascinación del público por estas producciones. El público no se va de las salas, en parte, por la idolatría, la identificación con los personajes, en particular, por los códigos del melodrama que manejan y que son fundamentales, porque dialogan con los modelos sacrificiales que aparecen en la Biblia.

BC: ¿Cómo explicar la coincidencia y el encuentro de sensibilidades que se expresa en el cine entre dos sociedades diferenciadas? Aquí [México] donde el papel de la Iglesia fue muy distinto al que jugó en Colombia, puesto que México había pasado por una Revolución que impuso el laicismo y mantuvo relegada a la Iglesia a un segundo plano en el ámbito educativo; en cambio en Colombia, la Iglesia controlaba la emisión de cultura y la educación hasta prácticamente los años sesenta. A pesar de esta diferencia, las sensibilidades parece que se compartieran, pues se produce un cine en un contexto con ciertas peculiaridades, con un mensaje, pero cuando llega al contexto colombiano, conservador, católico, es asimilado, aceptado, y genera afinidades que fortalecen y reconfiguran identidades.

RCH: No hay que olvidar que el cine mexicano también es muy católico. Precisamente, en ambas lógicas comunicativas, la sociedad mexicana y la cartagenera, deben ser medidas por la lógica del consumo. La sociedad de Cartagena está muy marcada por el fardo católico con su influencia ideológica y cultural, en ese sentido, me parece que se manifiesta esa ideología católica, estéticamente, a través del melodrama; y no solamente lo estético es importante, sino también los modos de ser, en otras palabras, nuestro modo de ser melodramático. De tal manera que este género, no sólo es narrativo del cine, del teatro, sino que es de la vida cotidiana, se constituye en un medio para poder explicar las tragedias propias de las personas, las fatalidades de la vida; para explicar este pacto comunicativo, hay que entender que cuando la gente en Cartagena iba a ver el cine, sencillamente encontraban la posibilidad de comprender sus problemas, sus dificultades, permitiéndoles aliviar, a través del cine, el dolor propio en el dolor ajeno,

reflejándose en unas historias llenas de injusticia, de dolor como la de ellos. Esa relación especular, también, permitía la circulación de aprendizajes de lo emocional; allí se ponían en práctica los usos amorosos, los modos de vestir, los gustos, las prácticas de la moda, los estilos de vida, la aceptación del destino, la resignación y la posibilidad de conservar la esperanza. Algo muy importante para el espectador, tener la ilusión que un día todo se va a arreglar, llegaría la justicia en algún momento.

Y todo esto está relacionado con la llegada del dinero a Colombia, un aspecto muy importante, pues al hablar del mercado vemos cómo figuran lo tradicional y lo moderno, pues lo tradicional se reubica, no desaparece. En otras palabras, nosotros tenemos una especie de modernidad católica donde los elementos tradicionales se reubican. Con el dinero se concretan acciones como el ocio, el tiempo libre, el viernes cultural, la idea de la noche: que es bien fundamental para entender la participación del cine; porque antes de la llegada del cine, el día se acababa con la llegada de la noche; pero, con la novedad de la vida moderna surgieron actividades para realizar. Un ejemplo de la importancia del cine en la formación de la vida nocturna, lo tenemos en la huelga de los 29 cines que tiene la ciudad. La sociedad, en general, pero, especialmente, los periodistas comenzaron a quejarse de las noches silenciosas, del aspecto triste y parroquial que tenía Cartagena por la falta de proyecciones cinematográficas. El contacto con los grupos sociales era a través del cine. Los periodistas comienzan a reclamar la necesidad de acabar con la huelga, pues el cine permitía que la gente por un momento olvidara la tragedia que era su vida. La vida en Cartagena era precaria, recordemos que no había alcantarillado, los niños eran la población más vulnerable porque la falta de higiene y otros elementos básicos para la vida diaria, estaba llevando a que en la ciudad murieran casi tres niños diariamente por enfermedades infecciosas entre los meses de mayo y julio. En otras palabras, el cine atenuaba lo duro que era ser pobre y vivir en Cartagena, y los 17 días que duró la huelga fueron desastrosos para la vida social y anímica de las personas; además, el cine era utilizado por la prensa para desviar la atención pública, ocultar la tragedia hacía parte de su trabajo.

Ante esta constatación, la investigación tomó otro sentido, el cine ahora debía ser visto no sólo como recreador, sino como elemento distractor de la realidad social. El drama político era desviado de la atención pública con

las películas, y un ejemplo de esto es que durante la huelga las demandas sobre servicios y demás problemas de la ciudad aumentaron en la prensa consultada, mientras que en los días de proyección casi no había denuncias, ni reclamos. Para solucionar la tensión social producto de las demandas de la huelga, la clase alta de Cartagena decide intervenir emitiendo comunicados en la prensa para explicar la causa de los múltiples problemas regionales: la desviación de recursos económicos, desde 1944 para la construcción del drenaje de la ciudad, por poner un ejemplo, la manipulación del poder central bogotano en las políticas públicas con incidencia en la costa Caribe, y muchos otros problemas que utilizaban como justificaciones.

Uno de los periódicos liberales, *El Universal*, fue el más activo con las denuncias. Utilizaba la primera plana para impactar a la población. Se idean la publicación de los informes de gestión de la ciudad de Pereira, como elemento de comparación para explicar lo grave que era entonces la situación de la ciudad de Cartagena; adjunto a estos informes exigían a la élite cartagenera que entregara las cuentas de su gestión, que explicaran la razón por la cual los fondos asignados se habían perdido, generando mayores problemas en la población.

Como investigador del cine puedo afirmar que esta investigación me ha servido para poder dar cuenta de los cambios sociales, de los cambios urbanos, las tensiones que acaecieron en el conglomerado social de Cartagena. El tema del cine, de la cultura popular, me ha servido para hablar de los sectores subalternos, de mi gente, sobre poblaciones como Chambacú;³ ¿cómo vivían y cuáles eran sus lecturas de la situación de la ciudad y su relación con el cine? Entonces comienzan las entrevistas para determinar esos elementos de análisis. Primero con un boxeador, muy importante en la

³ Antiguo barrio de la ciudad de Cartagena conformado a partir de la década de los veinte del siglo pasado en los extramuros de la ciudad amurallada, sus habitantes vivían en terrenos rellenos entre caños en lo que era una antigua isla, la mayoría de su población era negra, habitaba en condiciones de pobreza y con altos índices de analfabetismo. En 1963, Manuel Zapata Ollivera, escritor afrodescendiente, pionero en la reivindicación de los derechos de los afrocolombianos escribió una obra titulada *Chambacú, corral de negros*, donde reivindica a sus habitantes y su tradición de lucha y resistencia. En 1971, las elites cartageneras y nacionales motivadas por intereses turísticos y de desarrollos económicos particulares consideraron la pobreza y la condición racial de sus habitantes un obstáculo para sus propósitos y, valiéndose de la estigmatización y el racismo, desalojan el barrio y reubican a sus habitantes. Con ello desaparece como asentamiento humano, pero su espacio y tradición queda en el imaginario social y popular cartagenero. En México y Centroamérica Chambacú es conocida por la cumbia “Chambacú”, popularizada por la Sonora Dinamita a finales de los años setenta.

historia de Colombia como lo es Rodrigo “Rocky” Valdez, un asiduo enamorado del cine, quien aun estando viejito pide a sus familiares lo lleven a ver películas. Rocky nació en Getsemaní,⁴ en el corazón mismo del mercado público, pues su mamá era vendedora de fritos y pescado; allí debajo de su mesa de ventas vivía el futuro boxeador, quien me habla de los cines populares de Getsemaní, conociendo además que Rocky no tenía dinero para asistir a esas funciones, sin embargo, se las arreglaba para disfrutar. Cuando habla del “Cine Cartagena” explica, muy bien, que en general sólo los blancos disfrutaban de esas proyecciones y, no todas las veces dejaban entrar a los negros: les permitían entrar bien vestidos; y “bien vestidos” en ciertas ocasiones se puede asumir como una práctica de blanqueamiento, utilizada hasta nuestros días.

Otro tema muy relacionado con lo anterior es el testimonio de un señor que asegura que con la llegada del cine “todas las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix”. También podría considerarse una práctica de blanqueamiento, aunque aquí es necesario matizar la afirmación, porque en la acción señalada intervienen el gusto, la moda, los cánones de mujer implantados socialmente; por ejemplo, el querer alisarse el cabello para parecerse a las blancas. Y si a esto le sumamos que el capitalismo es obsolescencia y circulación, por eso la moda tiene que estar actualizándose. Asimismo, imitar a María Félix era tratar de apropiarse de la oferta identitaria que ofrecía el cine mexicano, desde donde la gente hacía su propia reelaboración dependiendo de su realidad, su vida amorosa, social, política y económica; por eso, no se puede hablar que el cine mexicano haya penetrado o colonizado la cultura cartagenera, modificándola sin ningún impedimento cultural, eso no lo podemos afirmar, aunque la mecánica de dominación planteada en las películas, por ejemplo, con las mujeres, es aceptada por su público debido al fardo católico que ambos países comparten: Colombia y México bajo los mismos cánones religiosos que dominaban sus acciones. Entonces, el papel de la mujer no sólo era explotado por el cine comercial,

⁴ El barrio Getsemaní data del periodo colonial y en el proyecto de las murallas que protegería la ciudad de los ataques de corsarios y potencias enemigas de España se incluyó en el trazado de las fortificaciones, quedando su isla también amurallada y con baluartes en el siglo XVIII. Siempre fue un barrio considerado de arrabal, de negros y mulatos, libres y esclavizados, que habitaban en condiciones de pobreza. En el siglo XX su condición popular y de mayoría de población negra continuó, sin embargo, el estar en el trazado antiguo de la ciudad le permitiría un acceso mayor a los servicios de los que tenía Chambacú.

sino también por el institucional; por ejemplo, cuando se proyectaban las razones por las cuales las mujeres no debían ejercer el voto. En Cartagena existían alrededor de setecientas mujeres educadoras, muy mal pagadas, mal formadas, en un contexto en el que aparece la censura a la figura femenina que el cine comercial intentaba manejar a su antojo. La figura femenina comienza a manejarse de manera ambigua, pues lo importante era llenar las salas, vender las películas; resulta entonces, que en virtud de ese interés, aparece el cine de rumberas con unas mujeres cubanas semidesnudas, voluptuosas, bailarinas, que muestran los pectorales, la cintura, las piernas, y son las películas que se recrean en cabaret. Estas mujeres son una especie de prostitutas redimidas y, más aún, junto a ellas aparecen los negros con las bandas sonoras de las películas, los bongoseros, los músicos, los cantantes, sin lugar a dudas, todo un escenario recreado en la noche rumbera; un concepto que reafirma la utilización del tiempo nocturno para la recreación.

Con mucha atención asistimos a ver que, junto al cine ranchero mexicano, se desarrollan nuevos elementos heredados de la revolución mexicana; detrás de ciertos guiones, estaban intelectuales de prestigio, fundamentales para reforzar la calidad del cine la época de oro en México; Mauricio Magdaleno es uno de ellos. En los años treinta, puedes encontrar la aparición de desnudos completos de mujeres que, además, han sido conocidos por la fotografía, pues el cine que distribuía estas películas era escaso, poco conocido, pero existían, y ése es el mejor testimonio de la evolución del cine. La Cinemateca Nacional de México resguarda todos estos proyectos cinematográficos de los años veinte y treinta. Algo a destacar es que, después de los años cuarenta, la Iglesia católica comienza a reaccionar en contra de la distribución de estas películas, y a ella se unió el avilacamachismo (en referencia al periodo de gobierno de Manuel Ávila Camacho) de tendencia conciliadora y conservadora; resultado de estos movimientos conservadores aparece luego la Liga de la Decencia Mexicana, que no solamente critica este tipo de cine acusándolo, incluso, de comunista, de escenificar la vida en los cabarets, sino que busca intervenir en los guiones y libretos de las películas que se iban a grabar, y asistimos a la modificación de escenas, lo que habla también de un cine influenciado por las formas de vida conservadoras. Estos señalamientos deben verse con mucho cuidado. De las tres mil películas, había un promedio con cierto grado de modificación o penetra-

ción conservadora; sin embargo, cuando salen al público ya son otra cosa, la sociedad las juzga de manera diferente, son otros los elementos a evaluar y rescatar.

En Cartagena, también había una Junta de Censura de Espectáculos, una organización aliada con la central, cuya sede estaba en Bogotá. En esta relación, por determinar lo que debía ser censurable, podemos ver las tensiones entre las dos juntas: la bogotana se manejaba muy conservadora, prohibiendo ciertos contenidos en las películas; la junta cartagenera buscaba negociar estas prohibiciones, no se oponían abiertamente, sólo se mostraban más permisivos. Estas formas institucionales por controlar el cine en México y Colombia, en contenidos y circulación, sin lugar a dudas no eran lo suficientemente fuertes como para impedir los gustos sociales y las prácticas populares. En Cartagena existían catorce cines populares que no tenían inspector representante de la Junta de Censura, no había plata para pagarles, entonces, estos cines estaban “a la buena de Dios”, bajo sus propias reglas y determinaciones, ellos programaban las películas que llegaban a sus instalaciones, y eso era cine de rumberas, así de simple. En estos escenarios la gente entraba en un éxtasis, especialmente entre la década de los cuarenta y los cincuenta en Cartagena. Hay que tener en cuenta que nosotros [los cartageneros] estamos ubicados en la cuenca del Caribe Insular, y compartimos muchísimos elementos con los cubanos, puertorriqueños, panameños; no sólo la comida, además, el código del cuerpo, el cómo bailar, eso es crucial e impacta profundamente en Cartagena. La gente se siente que forma parte de un modo de ser caribeño que se ve en el trasfondo de la historia que vemos en el cine mexicano.

RC: ¿Cómo entender la censura bogotana, si ellos también se beneficiaban del cine al ser un elemento apaciguador de inconformidades, legitimador de dominación y exclusiones?

RCH: La relación de la Junta de Censura con el cine es ambigua, sin lugar a dudas. Le ha sido muy útil para muchas cosas, pero, por otro lado, consideran al cine mexicano como un elemento de retraso en el avance de la organización social y los ideales de progreso que tenía la élite bogotana. Ideas que manifiestan en revistas culturales que aparecen tanto en Carta-

gena como en Bogotá, basados en las críticas que hicieran curas católicos y algunos intelectuales conservadores que pensaban en el cine como la peor expresión cultural. Por ejemplo, cuando aparecen las películas de Tin Tan lo critican durísimo, señalando incluso sus producciones como pornográficas; pero, bueno, es importante reiterar que el círculo cultural que emitía estas declaraciones estaba bastante marcado por las tendencias católicas religiosas, tales como los javerianos que sacan su propia lista de películas autorizadas para ofertar en salas de cines.

Sin embargo, al revisar la documentación vemos que existe una contradicción, cuando los artistas mexicanos que aparecen en el cine llegan a Colombia a hacer sus giras promocionales no se hospedan en la casa de los pobres, los reciben en los mejores hoteles del país; por ejemplo, María Félix llega al hotel Caribe, único hotel con la más alta categoría en Cartagena, convirtiéndolo en la primera manifestación de la élite por tratar de postular la ciudad, desde 1948, como destino turístico nacional e internacional. Allí reciben apoteósicamente a la actriz María Félix, toda la élite regional cae rendida, todos buscaban tomarse la foto con la celebridad que bajaba del olimpo del cine mexicano, considerada una diosa del cine. Estas son las contradicciones de fondo que se evidencian entre la crítica, la censura y, por otro lado, el elogio a sus actores. Ahora bien, el cine mexicano no sólo circuló en los sectores populares de Cartagena, fue visto en todos los círculos sociales colombianos, eso nos habla más de la hipocresía con que se manejaban las élites cartageneras, la forma ambigua como manejaban el tema. Atacaban el cine mexicano por periódicos y revistas, pero si la película llegaba a la ciudad allá iban a verla, si los actores visitaban la región los buscaban para llenar las páginas sociales.

BC: Aquí se hace válido tratar lo que dice Jesús Martín Barbero, ¿cómo en nuestros países llegó la modernidad a los sectores subalternos? No fue un proceso que surgiera de las mismas relaciones y condiciones de vida y reproducción de la gente, sino que vino con esos estilos de vida, de consumo, que los medios de comunicación moderno promovían, por eso fue un proceso tardío en su masificación, y en ese momento podríamos considerar que el cine es fundamentalmente eso, esa posibilidad de

masificar la modernidad.⁵ Una modernidad atravesada por la tradición católica.

RCH: Tienes toda la razón, porque hablamos de una modernidad que apareció a conveniencia de las élites, es decir, no se repartieron los beneficios. Lo que se aprovechó fue la masa como mercado cultural, porque tenían unos centavos para pagar una boleta de cine, por poner un ejemplo. Siempre les interesó promover el consumo, por eso, la moda es importante. El cine es fundamental para afianzar esos estereotipos sociales, se necesitaba entonces promover la circulación de la moda y otros elementos de diferenciación que, a su vez, llevarán pronto a la obsolescencia de los mismos. Para mercados como la producción de telas, diseños, de modas, es crucial, por eso interesa la modernización en tanto que consumo, no en la repartición de riqueza, por supuesto que no.

BC: Ahora, respecto al tema que nos convoca en este segundo coloquio de epistemología y didáctica de la historia, quisiéramos saber tus apreciaciones sobre el papel que ha jugado el cine, y en esa coyuntura que tú tratas y que has investigado, el cine tiene esa peculiaridad, como decía Marc Ferro, es actualidad y ficción, algo que se manifiesta como auténtico a diferencia de la literatura o a diferencia del arte.⁶ El cine en cambio puede ser fácilmente confundido con la realidad y, bueno, vemos que desde sus inicios la gente actuaba como si fuera también parte de la realidad, como lo veía en el cine. En ese sentido, el cine como herramienta para la enseñanza de la historia, ¿tú cómo lo considerarías?

⁵ Resulta ilustrativo lo que el filósofo Jesús Martín Barbero afirma con relación al proceso de apropiación de la modernidad por la sociedad en América Latina: “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 masificación 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 serlo la comunidad, el Estado o la Iglesia, para pasar a serlo las industrias y los aparatos especializados”. BARBERO, Jesús Martín, “Comunicación: el descentramiento de la modernidad”, en *Análisi*, 19 (1996), p. 83. <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n19p79.pdf> [consultado el 14 de octubre de 2015].

⁶ Véase FERRO, Marc, “El film, ¿un contra-análisis de la sociedad?”, en *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 1980.

RCH: Pienso que el cine como didáctica, recurso de enseñanza, es capaz de hacer converger el ámbito educativo con el ámbito cultural, pues uno de los grandes problemas que tenemos, para mí, en la práctica de la pedagogía o la relación enseñanza aprendizaje, consiste en afianzar esa mala idea de que la cultura no tiene nada que ver con la educación, y es exactamente todo lo contrario. Cuando hablo de eso me refiero específicamente a por qué nosotros no aprendemos en Cartagena sobre nuestra propia gastronomía, por ejemplo. Además, ni siquiera intentamos conectar esos saberes con la historia: de dónde vienen; por qué hacen parte de nuestra gastronomía. Nosotros sabemos que buena parte de nuestros saberes culturales tienen un origen en los conocimientos de los esclavos africanos, y esa ha sido la manera de reflejarnos en los discursos históricos. Sin embargo, sabemos muy bien que la historiografía tradicional colombiana, que se manifiesta en los textos escolares, excluye siempre a los sectores populares y, no solamente los excluye, también, los invisibiliza, sobre todo de los acontecimientos que nos afectan directamente como región mayoritariamente negra. Si lo vemos desde otra perspectiva, ya no racial, podemos identificar que en los textos escolares no se habla de la violencia, sencillamente lo han borrado de los libros. Entonces, más que un recurso didáctico, el cine se puede convertir en una forma de abordaje pedagógico y disciplinar, donde los estudiantes se reflejen.

Aquí quiero hacer referencia a mi libro: desde la escuela se ataca al cine como un elemento que obstaculiza la formación de gente de bien y la formación de buenos profesionales; asimismo, hoy en día, los profesores también atacan la televisión y los medios de comunicación como herramientas que distraen a los alumnos, entre otros argumentos. Las instituciones educativas premian los trabajos escritos por encima de las realizaciones de otra índole, sobre todo las más conservadoras. Me refiero a un problema que pasa en Colombia y en otras partes de Latinoamérica; en últimas, lo que intentan esas líneas reaccionarias es separar lo que ya está unido: la educación con la cultura. Es lo primero que debemos tener en cuenta, el cine hace converger ambas esferas; eso por una parte. Ahora, si lo vemos llevado a la práctica, identificamos aspectos como los señalados por el doctor Miguel Ángel Urrego en la exposición del día de ayer, cuando mencionaba su trabajo sobre la identificación de significados que pueden ser complicados

de asimilar como, por ejemplo, “movimiento de independencia”; al tratar de hacer un experimento en plena conferencia, Urrego llama a un niño de 8 años que se encontraba en la sala y le pregunta: qué significa “movimiento”, el niño responde: “algo que se mueve”. En este sentido, me parece, que con esa experiencia vivida ayer, se nos hace un llamado a la necesidad de buscar esos abordajes prácticos que se conecten con los modos de consumir y los modos de leer de los estudiantes. Más adelante, en el mismo evento un participante hizo uso de la narración, demostrando que tiene un poder comunicativo muy importante, al igual que el cine; pues el cine es eso, es un recurso didáctico que parte de su propia lógica narrativa para que una gente se pueda apropiarse de un tema en particular. Pero, es importante, que el profesor sepa suficiente de su tema y tenga conocimientos sobre cine, porque no se puede proyectar cualquier película en una clase. Por otro lado, no puedes pensar que el cine te va a resolver todo en el aula, ni siquiera en la calle, pues a mediados del siglo xx el gobierno nacional creyó que una manera rápida de poder culturizar a la gente y desanalfabetizarla era a través de documentales. Por ejemplo, en 1938, el dentista municipal de Cartagena se quejaba ante el consejo de la ciudad, diciendo que no tenía sentido que le enviaran documentales, promoviendo el aseo dental, cuando no le mandaban pastas de dientes y cepillos. Ahora ocurre lo mismo, no puedes poner cine todo el tiempo en el salón de clases, pues es útil el cine, pero tienes que saber qué hacer con él.

RC: Existe una corriente historiográfica interdisciplinaria referente al cine histórico, y entre los investigadores en esta línea está Nathalie Zemon Davis, especialista en historia social y cultural, quien afirmaba que el cine se puede convertir en documento histórico y que puede guardar la misma rigurosidad de cualquier otro documento.⁷ Lo cierto es que el cine histórico, el que ha intentado recrear escenografías y demás episodios históricos,

⁷ La perspectiva de Nathalie Zemon Davis resulta bastante radical: considera que la ficción puede dar mayor cuenta sobre el pasado que el uso de documentos tomados como históricos, el cine potencialmente tiene una mayor capacidad para colocar distintas perspectivas e interpretaciones sobre el pasado, estableciendo posibilidades de entender y analizar los hechos fuera de lo que por sí mismo ofrecen, enriqueciendo el análisis histórico más que la crítica de fuentes sobre documentos escritos institucionales. Un ejemplo de su producción, traducida al español, donde la ficción y el análisis documental conviven es en *El regreso de Martín Guerré*, publicado en 1984 por la editorial Antoni Bosch de Barcelona.

la mayoría no responde a la validez que exige la historia. En Estados Unidos, algunos investigadores afirman que el cine, como cualquier documento, puede ser utilizado con la misma confianza que el libro antiguo. Sin embargo, de manera muy personal, pienso que la experiencia de las películas históricas en América Latina, como Bolívar, que se han dado en países como Colombia y Venezuela, no puede ser tomada como un documento histórico, ni tal vez nunca ésta ha sido su pretensión; pero, entonces, ¿cómo entender ese debate?

RCH: Aquí es importante entender que el término correcto no es rigurosidad, sino verosimilitud para el caso del cine. Son muy pocas las películas, pero muy pocas, las que entienden que a la hora de realizarse, de escribir el libreto, de hacer la investigación previa, se ha de tener en cuenta el debate historiográfico. Cuando hablamos de verosimilitud, no podemos quitar un pie en el terreno de lo práctico, de lo que mueve a la gente: que es el amor, la rabia, el hambre, la humillación, la conveniencia; no puedes dejar de ver esas cosas, si quieres entender verdaderamente lo que sucede. Por otro lado, abordar personajes históricos ha resultado muy difícil. La figura de Bolívar, por ejemplo, no ha podido ser tratada bien desde el cine, el peso histórico ha podido más que la ficción sobre el personaje; con una reflexión que logre balancear la intencionalidad ficcional frente a la verosimilitud se lograría algo mejor, eso no es fácil. Por eso, hace unos días recomendaba la película *Quemada*, la forma como el director logró integrar la población negra, y lo hace mostrándolos como revolucionarios; los filma en Chambacú. Antes, nos tiene que convencer de su participación, no simplemente los reivindica con aparecer en su película, sino que tienen la posibilidad de rebelarse, son activos; sin embargo, al final, el resultado no es el esperado, terminan mostrando en la película que realmente lo que se había dado era un cambio de élites, nada más, los negros quedan igual.

BC: Para terminar, ¿qué conclusiones nos podría arrojar sobre esta relación cine-educación-cultura?

RCH: Me parece que es válido retomar la sugerencia que hacía el profesor Miguel Ángel Urrego ayer: hay que ponerse en el lugar del otro, y eso no

es fácil. Recordemos que tenemos una relación tensa por el tema generacional, y eso complica todo en el terreno de la educación. Por ejemplo, muchas personas como yo no son nativas digitales, me cuesta demasiado la tecnología, así que mis hijos tratan de alfabetizarme digitalmente; lo mismo ocurre en la universidad o en los colegios. Los jóvenes sí tienen un mayor abordaje de las tecnologías, la idea, entonces, es buscar los métodos para que ambas partes dialoguen; es decir, en hacer funcional para el aprendizaje lo tecnológico, pues son más que un recurso, una cultura nueva, lo que exige integrarlas con los conocimientos de mi generación, sobre las maneras de adquirir conocimientos. No es fácil, los maestros de mi generación deben aprender mucho más a abrir la mente ante los avances y entender que los muchachos, los jóvenes, están expuestos a muchos vacíos dejados por la reducción de los Estados, y a la fragmentación que se manifiesta como consecuencia en la proliferación de las mafias, por ejemplo. Debemos pensarnos bajo las nuevas variables, sobre qué vamos a hacer ante nuevas situaciones que se presentan, ante problemas que se tratan como imperceptibles, pero que están ahí creando conflictos y tensiones en la sociedad. Asimismo, las nuevas generaciones se debaten entre lo colectivo y lo individual: cómo evitar olvidarnos del “nosotros”; ésa es la cuestión.

Retomando, es necesario entender que el cine puede ser una herramienta didáctica; que un joven se puede titular con la realización de un documental. Se deben abrir las posibilidades, el cine es otra área para la elaboración y el trabajo, y sirve para contrarrestar la estandarización de la educación que imposibilita otros lenguajes de comunicación y que responde más al negocio de las instituciones educativas. Algunas instituciones pretenden, incluso, invisibilizar la cultura, la diversidad de las expresiones buscando que nos quedemos en lo técnico, en sólo eficiencia e indicadores.

