

Cultura cinematográfica en Cartagena 1958 – 1971: Palacios populares, cineclubes y subjetividades fílmicas*

RICARDO CHICA GELIZ

Docente investigador de la Universidad de Cartagena (Colombia), Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de Cartagena (Colombia). Correo electrónico: rchicag@unicartagena.edu.co. Entre sus temas de interés están Cine, historia y cultura.  ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8937-5885>

Recibido: 6 de octubre de 2020

Aprobado: 15 de julio de 2021

Modificado: 2 de agosto de 2021

Artículo de investigación científica

DOI: <https://doi.org/10.15648/hc.40.2022.3209>

* Este artículo forma parte del proyecto: “Cultura cinematográfica en Cartagena 1951 - 1971” financiado por la Universidad de Cartagena (Colombia). Esta publicación está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0



Cultura cinematográfica en Cartagena 1958 – 1971: Palacios populares, cineclubes y subjetividades fílmicas

Resumen

Artículo resultado de la investigación “Cultura cinematográfica en Cartagena 1958 – 1971” y analiza la experiencia de ver cine en la ciudad, durante los años sesenta, según el enfoque metodológico de la historia social del cine. Se pretende seguir la pista histórica de la expectativa, como un aspecto clave en la formación de las subjetividades fílmicas frente a la cartelera cinematográfica de entonces. Una expectativa relativa a la tensión entre el cine de las lágrimas, el melodrama; y el cine de avanzada, en especial, el nuevo cine latinoamericano. Una tensión entre el palacio popular y el cineclub en un contexto de contracultura.

Palabras clave: Cultura cinematográfica, contracultura, subjetividades fílmicas, historia social del cine, cineclubes.

Film culture in Cartagena 1958 - 1971: Popular palaces, film clubs and film subjectivities

Abstract

This article reports the study of the “Film culture in Cartagena 1958 - 1971”, which analyzes the experience of watching movies in the city during the sixties, according to the social history of cinema methodological approach. The aim is to follow the historical hint of expectation, as a key aspect in the formation of filmic subjectivities regarding cinematic billboard of the time. An expectation related to the tension between the cinema of tears, the melodrama, and the cinema of the avant-garde, especially the new Latin American cinema, in addition, a tension between the popular palace and the ciné-clubs in a counterculture context.

Keywords: Cinematographic culture, counterculture, filmic subjectivities, social history of cinema, ciné-clubs.

Cultura cinematográfica em Cartagena 1958 – 1971: palácios populares, cineclubes e subjetividades fílmicas

Resumo

Este artigo é resultado da pesquisa “Cultura cinematográfica em Cartagena 1958 - 1971” e analisa a experiência de ver filmes na cidade durante os anos 60, segundo o enfoque metodológico da história social do cinema. Pretende-se seguir a trajetória histórica da expectativa, como aspecto fundamental na formação de subjetividades fílmicas diante do cartaz cinematográfico nessa época. Uma expectativa relacionada à tensão entre o cinema de lágrimas, o melodrama; e o cinema de vanguarda, especialmente o novo

cinema latino-americano. Uma tensão entre o palácio popular e o cineclube em um contexto de contracultura.

Palavras chave: Cultura cinematográfica, contracultura, subjetividades fílmicas, história social do cinema, cineclubes.

Culture cinématographique à Cartaghène 1958-1971: palais populaires, cinéclubs et subjectivités philmiques

Résumé

Cet article, sorti de la recherche «Culture cinématographique à Cartaghène 1958-1971 », analyse l'expérience de regarder du cinéma dans la ville pendant les années soixante, selon l'approche méthodologique de l'histoire sociale du cinéma. Il prétend aussi suivre la piste historique de l'expectative comme un aspect clé dans la formation des subjectivités philmiques face au panneau cinématographique de l'époque. Une expectative relative à la tension entre le cinéma de pleurs, le mélodrame et le cinéma pionnier, spécialement le nouveau cinéma latinoaméricain. Une tension entre le palais populaire et le cinéclub dans un contexte de contraculture.

Mots clés: culture cinématographique, contreculture, subjectivités philmiques, histoire sociale du cinéma, cinéclubs.

INTRODUCCIÓN

En general se asume la cultura cinematográfica como el saber especializado que detenta cierto grupo de estudiosos del cine, lo que se da en ámbitos institucionales como la prensa, la crítica especializada, los gremios profesionales, los cineclubistas, los centros de estudio cinematográfico y la academia. Lo anterior, casi siempre, excluye el aspecto de la cultura popular, la que es clave para entender qué significa la cultura cinematográfica en Cartagena y en la región del Caribe colombiano. Y, esta exclusión, en parte se debe, a la estética del cine como tema privilegiado respecto a otros menos estudiados en nuestro país como son la economía, la tecnología y la incidencia del cine en la relación sociocultural. Se trata de elementos que pueden dar una visión más compleja del cine como hecho social, en virtud de su capacidad para moldear la conciencia colectiva en tanto aspiraciones, formación del gusto y el vuelco de las costumbres¹.

1 Carlos Monsiváis. A través del espejo: El cine mexicano y su público (Ciudad de México: Ediciones el milagro – Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994).

Aquí se pretende una aproximación a la cultura cinematográfica en Cartagena entre 1958 y 1971. Se escogió esta década en virtud de ciertos cambios sociales, políticos y económicos que acaecieron a nivel mundial, y que incidieron en la reconfiguración de la cultura cinematográfica en Cartagena, donde destacan los aspectos arriba mencionados. Así pues, tenemos que, en la economía del cine, destaca el predominio de las distribuidoras filmicas de los Estados Unidos, lo que impactó en la cartelera cinematográfica de Cartagena, sin olvidar, la relevancia de la oferta fílmica de México y otros países como Argentina, España y en menor medida cine de Italia, Francia e Inglaterra. Vale destacar el aumento del número de pantallas en la ciudad que llegó a pasar de treinta en una población que no superaba 280 mil habitantes. En tanto la tecnología aparecen las cámaras de 8 milímetros, lo que posibilitó la producción de cine experimental, realizado por artistas cartageneros. Así mismo, los proyectores portátiles facilitaron la consolidación de los cineclubes y su tránsito de la exclusividad de sus socios a la democrática formación académica y política, en especial, a través de las nuevas sociabilidades en el ámbito estudiantil².

En tanto estética, destaca la aparición de la crítica cinematográfica profesional, encabezada por Alberto Sierra Velázquez, quien propició un movimiento fílmico, artístico y juvenil en la ciudad, quienes aprovecharon el novedoso escenario del Festival Internacional de Cine de Cartagena, inaugurado en 1960. El Diario de la Costa, fue el periódico donde Alberto Sierra publicó sus valoraciones fílmicas a lo largo de toda la década; desde ahí, impulsó la creación de cineclubes en colegios, sindicatos, empresas y en la Universidad de Cartagena. También resulta destacable, la llegada de Gillo Pontecorvo y Marlon Brando, para filmar la película “*Quemada*” (1969), quizás el evento cinematográfico más importante de la historia del cine nacional en el siglo XX.

En el aspecto sociocultural, vale señalar la importancia de los palacios populares y su dinámica en tanto espectáculos públicos; campañas institucionales de higiene y salud; y, la escenificación de las sensibilidades melodramáticas y festivas, entre múltiples actividades, como los bailes

2 Ricardo Chica. Comité de cine de la Universidad de Cartagena: Sociabilidad estudiantil y cultura cinematográfica 1977 – 1983. (Cartagena: Universidad de Cartagena, 2017).

picoteros, por ejemplo; lo que configuró el vuelco de las costumbres, la actualización del gusto y la experiencia de la secularización de la sociedad local, donde la subjetividad juvenil adquirió preponderancia tanto en los estilos de vida, como en los discursos políticos y de la contracultura. Cambios y rupturas que propiciaron la incidencia de las películas en la formación de diversas subjetividades (en especial, las juveniles)³ en la cultura cinematográfica de Cartagena.

A continuación, destacaremos algunas pistas sobre las cuatro categorías ya expuestas, y que aquí se consideran claves para comprender la cultura cinematográfica local, durante el período estudiado, en razón de un hilo conductor, el cual, apunta a la siguiente consideración: La formación de la subjetividad fílmica, es decir, del espectador de cine en Cartagena, se aprecia en virtud de las más diversas maneras de negociar el pacto comunicativo con las películas que aquí se vieron; donde, quizás lo más importante, es la expectativa como forma de relación entre espectador y melodrama. La expectativa frente al melodrama es un aspecto clave para pensar una historia social del cine en Cartagena, toda vez que este último es la forma narrativa predominante en el cine mundial y de presencia recurrente de la cartelera cinematográfica de Cartagena. La recurrente e intensa oferta del melodrama en películas, radionovelas, telenovelas, canciones y cancioneros, comics y fotonovelas posibilitó una experiencia subalterna y periférica de la modernidad cultural en la ciudad. Lo anterior, pudo haber incidido en una particular forma de ver y habitar el mundo. Un modo de ser melodramático, como elemento clave de la subjetividad fílmica⁴.

Una subjetividad fílmica caribeña situada en las dinámicas de la vida de muelle⁵; término que se refiere a interacción entre barrio y actividad portuaria, lo que facilitó que las gentes de los sectores populares de Cartagena, se apropiaran de todo lo que allí circulaba en tanto la geografía de las infinitas sensibilidades del Caribe: capitales, mercancías, personas, modas, estilos,

3 Sergio Becerra. “Colombia. En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil” en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Mariano Mestman (coord.) (Buenos Aires: Akal, 2016).

4 Matthew Karush. *Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920 – 1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013).

5 Ricardo Chica. *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix*. Cine, cultura popular y educación (Cartagena: Ed. Universidad de Cartagena, 2015).

música, revistas, ornamentación, prácticas del vestir, nuevas preferencias, nuevos hábitos y costumbres, la actualización permanente del gusto entre otros muchos aspectos. De manera pues, que la vida de muelle se integraba a la formación de la subjetividad fílmica, a la experiencia de ver cine, toda vez que, por ejemplo, una marca de ropa, una forma de posar para la foto o un estilo de llevar el cabello visto en la pantalla, también era visto en los escenarios de la vida barrial, en el acontecer cotidiano del puerto.

El artículo se divide en tres partes. Una primera parte se titula: El espectador de cine, la censura y el espectáculo prohibido antes de la rebeldía juvenil. Aquí se postula el concepto de la expectativa frente al repertorio de películas, como uno de los aspectos más relevantes en la formación de la cultura cinematográfica en Cartagena. La expectativa es un aspecto del proceso de recepción que facilita la demanda constante de contenidos, en virtud de la actualización del gusto de las masas, que seguían modelos de comportamiento, relativos al *star system*, tanto de Hollywood como de Buenos Aires y la Ciudad de México, que eran las mecas más importantes de la industria cultural y del espectáculo. El sentimiento de expectativa tiene un devenir que puede rastrearse de acuerdo con los acontecimientos dados en las rutinas del espectador, antes y durante los años sesenta; así como, en la práctica de la censura cinematográfica en la ciudad y la prohibición de ciertos espectáculos que amenazaban las sanas y buenas costumbres de una sociedad beata y conservadora.

Una segunda parte se titula: Años sesenta: cambios en la cultura cinematográfica de Cartagena. Tales acontecimientos los trataremos a la luz del concepto de circulación respecto a la cultura, tal y como lo establece Ricardo Pérez Monfort. En ese sentido, el historiador mexicano relaciona cuatro distintos momentos de circulación de la cultura afrocaribeña, a lo largo del siglo XX y principios del XXI. El primer momento va desde fines del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. Allí destacan las tendencias nacionalistas y regionalistas que mezclaron el costumbrismo decimonónico con cierto naturalismo procedente de Europa y Estados Unidos, apuntalando la fragmentación local. También se destacan los movimientos migratorios dentro del Caribe, la construcción del canal de Panamá es un ejemplo. Un segundo momento del proceso se ubica entre los años treinta y fines de los años cincuenta del siglo XX,

con el desarrollo del mercado cultural que, a raíz de la emergencia de los medios de comunicación, reafirmó las representaciones de los tipos locales y siguió en la línea de la fragmentación de los quehaceres culturales de la cuenca del Caribe; ejemplo de ello fueron la reafirmación de estereotipos dados en el cine y la música, en especial, aquellos relativos a lo afro. Un tercer momento, y este es el que nos interesa en este artículo, es el que pudo percibirse a partir del triunfo de la Revolución Cubana de 1959, cuando la polarización de posiciones en materia política y económica, repercutió en los ambientes culturales. De acuerdo con Pérez Montfort: “Las luchas antiimperialistas y el propio ejemplo de la Revolución Cubana irradiaron hacia otros países de la cuenca, con la pretensión de borrar las diferencias y blasonar la existencia de una gran hermandad caribeña y latinoamericana”⁶. Allí es donde aparece una tensión entre el cine latinoamericano marcado por el melodrama, que postuló el sufrimiento como un arte, y el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Una tensión de la cultura donde el pueblo dejó de ir al cine a partir del día en que los cineastas procedieron a analizar de forma realista la tragedia de las gentes. “Se consideró al pueblo como tema, más no como beneficiario. El cine pasó de ser el defensor de los intereses del pueblo, aunque dejó de servir a su función principal: la emoción del pueblo que va al cine, a las butacas y no a otros asuntos”⁷. El profesor brasileño Cristovam Buarque, en el prefacio a la edición brasileña del libro “Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina” de la mexicana Silvia Oroz, demarca esta paradoja, al escribir:

“Es una pena que la izquierda brasileña, autora del cine de los años 60, no haya sido capaz de, simultáneamente, ser crítica y emocionar al pueblo. Aunque esto también tiene una explicación. Nuestros cineastas hicieron cine sobre el pueblo brasileño, mas dirigido a la crítica francesa. Un cine racional en vez de emocional y con una racionalidad extranjera, con simbolismos y referencias que exigían no solo información, sino hasta erudición. Como si en Sudáfrica los cineastas blancos hicieran filmes sobre los negros, aunque en lenguaje de blancos para los blancos”⁸

6 Ricardo Pérez Montfort. *Circulaciones culturales; lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. (México: Publicaciones de la Casa Chata., 2011).

7 Cristovam Buarque. Prefacio en *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*. Silvia Oroz (Ciudad de México: UNAM. 1995).

8 Cristovam Buarque. Prefacio en *Melodrama. El cine de lágrimas*.

Esta paradoja es la que sirve para reflexionar sobre la formación de la cultura cinematográfica en Cartagena. A la luz de la cartelera cinematográfica, por ejemplo, la oferta del cine de lágrimas, risas y acción era elemento recurrente, que, a su vez, era objeto de descalificaciones por parte de críticos, comentaristas y editoriales del cine en la prensa local, quienes, en general, resaltaban las corrientes del cine europeo y de nuevos realizadores latinoamericanos, en el marco de la agitación contracultural y las reacciones anticomunistas. Lo anterior, es una de las tensiones que caracterizó la cultura cinematográfica en Cartagena, las cuales se manifestaron principalmente en la prensa, sobre porqué una película era buena o era mala, debates intensos que se dieron en el marco de enfoques editoriales de predominancia anticomunista.

Una tercera parte del artículo apunta a reflexiones ulteriores con miras a proponer elementos para una agenda investigativa relativa a la historia social del cine en Cartagena, en especial, después de 1971 hasta fines del siglo XX; pues, se trató de un lapso donde la ciudad experimentó cambios urbanos, cambios generacionales, y también, cambios en el panorama tecnológico y sociocultural; de forma tal, que emergió una sensibilidad colectiva con cierto optimismo por el futuro de la ciudad. Esta tercera parte se titula: Cambios en la experiencia de ver cine en Cartagena. Una actualización de la sensibilidad colectiva que puede rastrearse en el vuelco de las costumbres y las prácticas en la vida cotidiana de los sectores populares, donde el cine, ir a cine y ver cine, desde siempre, fue una actividad altamente valorada por la sociedad.

Esta tercera parte del artículo, se instala en el cuarto momento planteado por el historiador mexicano Ricardo Pérez Montfort. Este cuarto momento es definido, de manera general, como aquel que “abarcó los años que van de 1980 a 2000, que se caracterizaron por un cambio importante en la interpretación de las nociones locales de ‘cultura’, particularmente con la evolución de las teorías que sirvieron de referente a las instituciones internacionales (...) las cuales empezaron a hablar de ‘universalismo’, ‘relativismo cultural’ y ‘diversidad cultural’”⁹. Tenemos, pues, que este período coincide con la digitalización de los recursos

9 Ricardo Pérez Montfort, *Circulaciones culturales; lo afrocaribeño*.

tecnológicos audiovisuales, lo que cambiaría profundamente, la producción de cine y la experiencia de ver cine. Aquí vale destacar, que una pista importante para pensar lo que significó el cambio en la experiencia de ver cine en Cartagena, tiene que ver con la desaparición de los palacios populares y los cines barriales a mediados de los años ochenta y la aparición de salas de cine en los centros comerciales que marcaron un giro en la dinámicas urbanas de la ciudad.

1. EL ESPECTADOR DE CINE, LA CENSURA Y EL ESPECTÁCULO PROHIBIDO ANTES DE LA REBELDÍA JUVENIL

Si bien, las primeras películas se proyectaron en la calle del Coliseo, en el centro de Cartagena¹⁰ el cine se volvió costumbre en Getsemaní y de ahí se fue expandiendo en la medida en que aparecían nuevos barrios en la ciudad, a lo largo de la vía del tren camino al puerto fluvial de Calamar, y en lo que hoy es la avenida Pedro de Heredia. Este espacio urbano del cine acaeció y se consolidó hacia la primera década del siglo XX. Aquella nueva costumbre juntaba tanta gente en un mismo lugar, tal cual una misa dominical. De manera que, en un principio, fue la gente del mercado público y del barrio Getsemaní, la que aprendió a ser público de cine. El invento no solo fue la tecnología de la cámara, o el proyector de películas, o el negocio de los teatros; el invento, ante todo, fue el espectador de cine.

La vida cinematográfica de Cartagena, los palacios populares y sus espectadores a lo largo del siglo, se formaron particularmente en Getsemaní y sus siete teatros: Variedades (después se convirtió en Teatro Cartagena), Padilla, Rialto, San Roque, Claver (después se conoció como Teatro Colón), Kalamary y Bucanero. Lo mismo para el caso del centro de la ciudad, donde se destaca el Circo Teatro en el barrio San Diego; o, el cine Lux, que se ubicó a un costado la Catedral, o el ya mencionado Coliseo. Así mismo, podemos señalar una lista de cines que, para 1955, de acuerdo con los registros de prensa, eran un número de 29 pantallas para una población de unos 200 mil habitantes, aproximadamente.

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

En un momento dado, de mediados de los años treinta hasta comienzos de los años setenta, el que iba a los cines del centro y Getsemaní venía especialmente de la barriada de Chambacú, del barrio de Gestsemaní y su mercado público; de manera que, antes de que se masificara la televisión, hacia los años setenta, los teatros sirvieron para que la gente aprendiera el mundo a través de un espectáculo que actualizaba las modas, los gustos, los estilos y los nuevos temas. El corazón de este nuevo invento social, es decir, el espectador de cine, fue y es, el sentimiento compartido de expectativa.

La expectativa en los teatros de la ciudad se expresó a través de los posters publicitarios y las fotografías de películas, con que se ilustraban las carteleras en las antesalas. Por ejemplo, un espectador podía pasear por las galerías de anuncios cinematográficos, que estaban ubicados en el hall y el túnel adyacente al Teatro Cartagena (que daba al Teatro Bucanero, el cual se creó comenzando los años setenta). Allí se podía dar rienda suelta a la imaginación, y más que nada, a la placentera ilusión de lo que estaba por saberse. De manera pues, que el disfrute comenzaba desde la espera de los estrenos y el anuncio de un universo cinematográfico que rotaba los nombres de los artistas, actores y actrices a través de los géneros cinematográficos y sus distintas particularidades, pero, con un elemento dominante como lo es la forma melodramática, lo que servía para poner en práctica el código del pacto comunicativo con las películas¹¹. Un pacto social que organizaba al público en virtud de gustos, preferencias y sensibilidades históricamente situadas. Este regodeo de expectativa de los estrenos por venir, fueron ampliamente interpelados por la prensa, en especial, en secciones dedicadas a noticias del espectáculo fílmico y discográfico, así como también, a través de la página de la cartelera cinematográfica. Esta última, muy útil al momento de conocer la historia social del cine, y también, porque da pistas relativas al repertorio de películas sobre las que tenía que mediar el criterio del espectador, para elegir y descartar, alguna de ellas. Criterios que eran moldeados por el sentimiento colectivo de actualización del gusto y el consumo, y también, por los comentarios de prensa, por el periodismo de farándula, y en especial, por el canon impuesto por las juntas de censura y los intereses ideológicos conservadores y de la iglesia católica.

11 Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Editorial Paidós., 2010).

Así tenemos que, desde los años veinte, emerge la disputa por la formación de idea de nación en Colombia, liderado por las elites santafereñas. De ahí, por ejemplo, que un periodista como Jorge Cavarico Briceño (quien, a su vez, era jefe de prensa en la presidencia del dictador Gustavo Rojas Pinilla) adelantara actos de protesta diplomática, en razón de la imagen del país colombiano en la película *Fuego Verde* (1957) protagonizada por Grace Kelly y filmada en varias regiones del país. La expectativa oficial, mientras se filmaba la película, era proyectar la imagen de Colombia como país moderno, en las distintas pantallas del mundo. Fue lo contrario, la película, destaca un escenario agreste, selvático, atrasado violento y salvaje, donde la población es principalmente indígena. Otro caso tiene que ver con el debate de la música nacional, que distinguiría el país, de la música ranchera mexicana y el tango argentino. Se postuló desde Bogotá la música de la meseta cundiboyacense como representante del sentimiento nacional. Sin embargo, el mercado cultural transnacional, se interesó por la música tropical del Caribe colombiano. Así tenemos el papel destacado de artistas como el barranquillero Luis Carlos “El Negro” Meyer, quien es considerado como el músico que llevó el porro y la cumbia a México hacia 1942, que, para entonces, era la meca del cine latinoamericano y la industria cultural. Lo mismo ocurre con Carmencita Pernet, cantante cartagenera que figuró con orquestas como La Sonora Matancera en los años cincuenta, y cuyas canciones aparecen en varias bandas sonoras de películas propias de la época dorada del cine mexicano. La sensibilidad de la música andina colombiana, al parecer, no encajaba con las ganas de bailar que tenía el mundo, en especial, desde los años veinte, cuando se puso de moda la rumba y el foxtrot.

Desde sus inicios, en general, los cines no limitaron la experiencia de la expectativa a la cartelera y sus películas. Cuando al Teatro Cartagena le pusieron aire acondicionado en 1941, se facilitó la presentación de la bailarina más grande de todos los tiempos: Josephine Baker. Quizás sea esta artista negra, la figura más importante que jamás haya llegado a presentarse en Cartagena durante el siglo XX, lo que ocurrió el mes de marzo de 1955; fue la Baker criticada por la prensa bogotana, en cabeza de Jorge Cavarico, por su iniciativa de adoptar niños negros para criarlos en su casa de París. El gobierno colombiano, no dejó que se llevara

dos niños que había adoptado en el puerto de Buenaventura. Desde entonces, también, el teatro sirvió para la presentación del reinado nacional de belleza. Por su parte, dos grandes ídolos de las masas de América Latina, como fueron Pedro Infante y María Félix, se presentaron en el populoso Teatro Padilla. Infante se presentó en junio de 1954 y la Félix en agosto de 1955. Fueron espectáculos masivos, que eran objeto del regaño social a través de la prensa, en especial, por la pluma de Antonio González de Langlard, quien firmaba como *Fulminante*, quien a la vez, era presidente de la Junta de Espectáculos del Municipio, que ejercía la censura de las películas, lo que incidía en gran medida en las expectativas del público. Precisamente, en virtud de la censura es que, en parte, se motiva la aparición del primer cineclub en la ciudad, hacia 1951 en el Teatro Miramar del barrio Pie de la Popa y dirigido por el empresario Víctor Nieto Núñez. Son memorables las disputas que se dieron en la prensa entre cineclubistas y los miembros de la Junta de Espectáculos, en virtud de los títulos que se programaban en el Teatro Miramar¹². Por su parte, otras grandes estrellas que pisaron los escenarios de aquellos cines fueron: Carlos Gardel en el Teatro Variedades, en los años treinta; y los cubanos Celia Cruz en el Teatro Miramar y Benny Moré en el Teatro Laurina, en los años cincuenta, entre muchos otros personajes, quienes deleitaron un público que ya los conocía a través de la prensa, los discos, la radio y las películas.

Unos años antes, en mayo de 1948, se presentó en El Padilla el documental *“El origen de la vida”*. La publicidad del periódico El Universal rezaba: “No es una película antimoral, es una película científica”; en efecto, se trataba de un film relativo a la educación sexual. De ahí se programaron funciones de vespertina para madres y sus hijas; y, las funciones de noche, para padres y sus hijos varones. Llama la atención que, una docena de años después, en el mismo Teatro Padilla, se presentaban shows de desnudistas nominados como *Big- Bum-Bang- Sexy*. Era una muestra erótica para caballeros mayores de veintiún años que se presentaba a partir de las diez de la noche; para los años sesenta, era común ver en la prensa local, el anuncio de estos espectáculos. Así vemos, pues, cómo el devenir de la expectativa se fue administrando por el criterio

12 Ricardo Chica, Cuando las negras de Chambacú.

de la defensa de la moral pública, como es el caso del documental “*El origen de la vida*”, donde la Junta de Espectáculos, a través de sus inspectores, observaban la puesta en práctica de las buenas costumbres. Sin embargo, la expectativa del público experimenta un “destape sexual” mediante los shows eróticos del teatro Padilla, lo que concuerda con la reconfiguración de las sensibilidades y las manifestaciones de la contracultura que aparecieron desde fines de los años cincuenta; y, también, con la condición de puerto de la ciudad, donde la prostitución y las llamadas conductas licenciosas son un elemento clave para comprender el devenir de la vida social.

Por su parte, durante la última semana de marzo del año 1957 se proyecta en el Teatro Cartagena la película *Al compás del reloj* (*Rock around the clock*, 1956) con llenos totales en las tres funciones de matiné, vespertina y noche. El día treinta y uno de ese mes, *Fulminante* en su habitual columna editorial del periódico El Universal se expresó de aquel film, de la siguiente manera:

“Vamos a ver si en los centros sociales se entroniza el rock and roll. Sería muy interesante presenciar el espectáculo de nuestras chicas quinceañeras y estudiantes desaplicados, danzando con los gestos y movimientos que vieron en la pantalla. Pero, dónde se encuentran músicos que ejecuten como lo hacen los yankis? El merecumbé, de Pacho Galán, es una inocentada comparada con las pantomimas que desarrollan los músicos americanos”¹³

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

13 Antonio González de Langlard. Secreto a voces. El Universal, Cartagena, 31 marzo 1957.

Poco a poco durante la segunda mitad de los años cincuenta la juventud urbana de Colombia fue tornándose hacia un cambio de valores dados en la fugacidad de las modas, en la trivialidad del consumo y en la transferencia de referentes de la sociedad norteamericana a través de los medios de comunicación. Ya para entonces todo estaba dado para que la modernidad impregnara las masas en Colombia que, en razón de la fuerte migración del campo a la ciudad, estaba pasando a ser un país mayoritariamente urbano, lo que se observa con más claridad en los años sesenta¹⁴. Es a mediados de los años cincuenta, también que, en un esfuerzo por resistir la competencia de Hollywood, en México aparece el estereotipo del joven que viene a conformar el repertorio de perfiles como el de la prostituta, los charros, la china poblana, los explotadores de mujeres y las madres abnegadas. “Ahora el cine descubría a los jóvenes en su peor variedad: el rebelde sin causa, el paria descarriado que descendía a los infiernos de la droga, la prostitución y el rock, para salir de ahí arrepentido y aleccionado en busca del redil paterno”¹⁵. Títulos significativos de esta faceta temática del cine mexicano son: *Paso a la juventud* (1957) *La locura del rock and roll* (1956) *Al compás del rock and roll* (1956) *Los chiflados del rock and roll* (1956) la cual era, irónicamente protagonizada por actores ya maduros como Agustín Lara, Luis Aguilar y Pedro Vargas. Es el director Alejandro Galindo quien ofrece una mirada con alto sentido cívico con *La edad de la tentación* (1958) y su preocupación por la virginidad de las adolescentes en *Y mañana serán mujeres* (1954). Otros títulos propios de la época son *¿Con quién andan nuestras hijas?* (1955) *El caso de una adolescente* (1957), *Quinceañera* (1958), *Los hijos del divorcio* (1957), *Ellas también son rebeldes* (1959). Tal y como connotan los títulos subyace allí una intención ambigua entre el deseo y el pecado, entre el morbo y el regaño donde, al decir del crítico de cine Rafael Aviña: “las jovencitas, en una sociedad corrupta y materialista, requerían no sólo de padres atentos sino de un psiquiatra” (67). Títulos todos que fueron programados en Cartagena. En otro aparte de la columna de opinión *Secreto a voces* escrita por *Fulminante* aquel año de 1957, se menciona el siguiente aspecto:

14 Carlos Uribe Celis. *La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX* (Bogotá: Ediciones Alborada, 1992).

15 Rafael Aviña. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (Ciudad de México: Editorial Océano, 2004).

“Algunos aplausos, y algo que debe citarse: las canciones cantadas por un quinteto de negros, que deben ser oriundos del sur de los Estados Unidos, y que me gustaron mucho por su aire dulce y melancólico, y las voces tan perfectas y bien acopladas también merecieron las palmas de numerosos espectadores. Lo que sí puedo anotar, es que los que efectivamente bailan el rock and roll, son los músicos que ejecutan aquellos sonos desarticulados y extravagantes. Son auténticas payasadas pero en la época de actual frivolidad colectiva, provocan hilaridad y el entusiasmo de los espectadores”¹⁶

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

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

16 Antonio González de Langlard, *Secreto a voces*.

interrogantes sobre la calidad de sus tierras, los secretos de su botánica, sus posibilidades para el futuro, esa sí es una labor que al cabo de ser intentada podría fatigar a estos atorrantes”¹⁷

En su escrito Gómez interroga a los jóvenes desde la orilla de la institucionalidad educativa, con miras a participar en la construcción de un proyecto de país y su fortalecimiento. Rechaza la práctica de un estilo de vida y de una sensibilidad colectiva que le atribuye gran importancia al entretenimiento, la diversión, el tiempo libre y el ocio; aspectos que, en el texto periodístico de Gómez, solo están implicados como elementos soberbios, relajados y que no son merecidos por una generación que sabe el valor del tiempo libre y lo que se puede hacer con él. Para Gómez el sentido del tiempo es valioso en virtud del trabajo y la productividad frente a la riqueza de los recursos naturales que ofrece el país.

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

“Mambo y Rock and Roll son dos monstruos concebidos por mentes calenturientas como la del científico de cuyos ensayos de laboratorio surgió la fórmula de la cual fue su propio experimentador. E igual que la aleación del químico, aquellos ritmos despiertan furoros efímeros que se aplacan con el cansancio y se desvanecen lenta, gradualmente, hasta volverse inocuo. Nada es más perdurable en las psiquis de los pueblos, que

17 Alirio Gómez Picón. Nota de prensa. *El Universal*. Cartagena. 5 de abril de 1957.

las verdaderas manifestaciones del arte, con sus secuencias de máximo esplendor, que llevan la placidez al espíritu. El Rock and Roll está para llegar a Cartagena. Nos veremos envueltos en ese torbellino de faldas y estremecimiento de caderas. Seremos testigos de la loca algarabía y al compás de estertóreas exhibiciones, recalcarán nuestro ánimo¹⁸

2. AÑOS SESENTA: CAMBIOS EN LA CULTURA CINEMATOGRAFICA DE CARTAGENA

En la década de los sesenta acaecen ciertas manifestaciones relevantes en la cultura cinematográfica de la ciudad, que muestran cambios en el sentimiento de expectativa en una parte del público respecto a la actividad de ver películas. Tales acontecimientos son: La aparición del Festival Internacional de Cine, en 1960; la renovación del movimiento de cineclubes en universidades, colegios y sindicatos; la aparición de la crítica cinematográfica profesional de la mano de Alberto Sierra Velázquez; y, la filmación de la película *Quemada* (1969) dirigida por el aclamado director italiano Gillo Pontecorvo.

El Festival Internacional de Cine de Cartagena aparece como un proyecto cultural con el propósito estratégico de promover la industria del turismo, con miras a postular la ciudad como destino internacional, tal y como se adoptó en otras partes del mundo. Desde siempre el apoyo para el desarrollo del Festival fue estatal y gremial, y en ese sentido, la primera versión estuvo ampliamente respaldada por la prensa local, mientras que la prensa nacional, apenas advertía la aparición del certamen. Sin embargo, hay que tener en cuenta, que eventos como el Reinado Nacional de Belleza; la filmación de, al menos, dos largometrajes internacionales; la filmación de decenas de documentales promocionales turísticos, así como el registro fotográfico de los atributos arquitectónicos y su registro en prensa y en postales turísticas, venían contribuyendo a la formación de una imagen de Caribe exótico de la ciudad, vinculado con el descanso, la relajación y el placer. A lo largo de la década, el Festival de Cine va cumpliendo su cometido de promoción turística del destino, toda vez que es un evento capaz de generar noticia en la prensa internacional en virtud de las estrellas de cine que hacen presencia.

18 Alirio Gómez Picón, Nota de prensa.

Fotografía 1

Llegada de las distintas delegaciones cinematográficas al Teatro Cartagena, para la ceremonia de clausura del primero Festival Internacional de Cine de Cartagena, 1960



Fuente: Archivo FICCI

Tal y como se puede advertir en los registros de prensa, el Diario de la Costa principalmente, tenemos que la empresa estatal Películas Mexicanas (PELMEX) respaldó ampliamente las primeras versiones del evento cinematográfico, toda vez, que tal empresa, tenía en Colombia un importante mercado cultural que consumía productos de la industria discográfica de aquel país, así como los comics, las fotonovelas, las radionovelas, las primeras telenovelas, la prensa sentimental y las películas. De estas últimas comenzaron a destacar las películas de luchadores (Con Santo El Enmascarado de Plata, como ícono de referencia); las cómicas (donde destacan Cantinflas; Viruta y Capulina) las de aventuras (Kalimán, el hombre increíble) y, también vale destacar, que las películas producidas durante la época de oro de aquel cine, desde los años cuarenta y cincuenta, seguían proyectándose en los cines populares del país. Por todo lo anterior, es común ver en la prensa que cubría el Festival de Cine de Cartagena, las más diversas estrellas populares del cine mexicano, donde destacan: Lucha Villa, El Santo, Silvia Pinal, Sara García, Emilio “El Indio” Fernández entre muchos otros, donde la presencia de Gabriel García Márquez en la versión del año 1966, fue relevante. A mediados de los años sesenta, la prensa cartagenera, manifestó su inconformidad por la recurrencia del cine mexicano en el Festival de Cine, toda vez, que se trataba de películas comerciales, que aprovechaban el certamen como base promocional.

Esta prensa, contrastaba la calidad de las películas mexicanas, con las que venían de Europa, Estados Unidos y otras partes de Latinoamérica como Brasil y Argentina.

Sin embargo, en los anales del mismo Festival de Cine, hay registro de la presencia de grandes estrellas estadounidenses y europeas de talla global. Catherine Deveneau, por ejemplo, llega en 1961; ese mismo año llega John Gavin; se destaca en 1963 la presencia de Kirk Douglas y la del director Joseph Von Sternberg; Rita Hayworth, Jack Nicholson y Roman Polanski llegan en 1972. Se trató, no obstante las dificultades, de cumplir el cometido de promoción internacional de la ciudad, arriba mencionado.

Fotografía 2

El actor norteamericano Kirk Douglas en el Festival Internacional de Cine de Cartagena (1961)



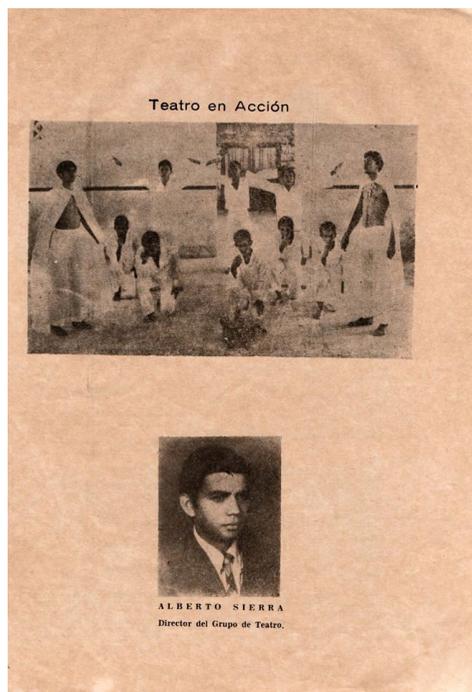
Fuente: Archivo FICCI.

En general durante esta primera década, el Festival de Cine tenía una limitada capacidad para gestionar la presencia de grandes estrellas y grandes títulos de la cinematografía mundial. De ahí que, también, las distribuidoras cinematográficas de Hollywood con presencia en el país, tomaran el evento como base de prestrenos. En el Festival aparecieron manifestaciones políticas, en especial, cuando al final de la década no se presentaron películas de la Cuba de Castro, producidas por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica); lo anterior, en el contexto de la llamada guerra fría y sus expresiones en América Latina. Sin embargo, al Festival de Cine llegaron delegaciones de países comunistas como Yugoslavia, la Unión Soviética y Checoslovaquia.

El Festival de Cine fue aprovechado por la movida cultural de la ciudad, en cabeza de jóvenes universitarios, estudiantes de colegio, artistas, activistas políticos de izquierda y periodistas. Por ahora vale destacar los nombres de Alberto Sierra Velázquez y Víctor Enrique Nieto Jr.

Fotografía 3

Alberto Sierra Velásquez. Anuario Colegio Fernández Baena, a mediados de los años 60



Fuente: Familia Fernández Bustamante.

El primero por su destacado papel como gestor de la cultura cinematográfica en Cartagena (junto con Margarita De La Vega) en materia de periodismo cinematográfico, cineclubista, jurado del Festival de Cine y crítico de cine; esta última actividad, la desarrolló principalmente, en el Diario de la Costa con una frecuencia semanal, después de 1965. Se trató de una crítica cinematográfica actualizada y fundamentada en aspectos históricos y estéticos, en virtud de sus estudios filmicos en París. Por su parte, Víctor Enrique Nieto, se destacó como curador de las películas, al final de la década de los sesenta, de tal forma, que incidió para darle al festival un giro que los sintonizaba con las grandes muestras cinematográficas del mundo y sus vanguardias.

Hacia 1968, cuando se hacen las primeras actividades de preproducción de la película *Quemada*, Alberto Sierra Velázquez gestiona la proyección de la película *La Batalla de Argel* (1965), la cual, estaba prohibida en Colombia. El director de esta cinta era Gillo Pontecorvo, el mismo director de *Quemada*. De manera que *La Batalla de Argel* se proyectó en el Cine Miramar, con la presencia del aclamado director italiano. La mencionada película, a su vez, se fundamenta en las lecturas que Pontecorvo había hecho de la obra del intelectual negro Frantz Fanon, quien tuvo una activa participación en la guerra de liberación nacional de Argelia. Pontecorvo junto con su guionista Franco Solina, habían pensado en una película con el mismo enfoque decolonial y emancipatorio, ubicada en el Caribe, de ahí nace la película *Quemada*. En su práctica de realización cinematográfica, Pontecorvo acostumbraba a trabajar con actores no profesionales. De ahí, que parte de la película se filme en la barriada de Chambacú y con su población. Así mismo, el papel principal lo asume un campesino palenquero como lo fue Evaristo Márquez, quien representó a José Dolores el esclavo que lideró la rebelión. La presencia del primer actor Marlon Brando en la ciudad, logró llamar la atención de toda la prensa nacional e internacional.

Antes de continuar, destacaremos un aspecto clave en la formación de la cultura cinematográfica, como lo es la cartelera de películas y su composición en los años sesenta en Cartagena. En general, las películas producidas en los Estados Unidos de América, ocupaban más del 70% de la cartelera cinematográfica de entonces; el resto de la oferta, la ocupaban cinematografías de México, Italia, España y Argentina¹⁹. Recordemos que, la base formal más importante en la narrativa de casi todos los géneros cinematográficos, es el melodrama, lo que explica en buena medida la conexión con la cultura popular²⁰; en ese sentido, tenemos que, entre los géneros más relevantes de cartelera cinematográfica de los palacios populares, estaba el western. Para entonces, eran cientos de películas rodadas en España e Italia, producidas con capital europeo y estadounidense y que inundaban el mercado global. Se trataba del *Spagnetti Western*, que se constituyó en una fórmula de producción de

19 Ricardo Chica. El cine mexicano y la cartelera cinematográfica de Cartagena, 1939 – 1945. Universidad de Cartagena. Cartagena, 2017.

20 Jesús Martín Barbero. De los medios a las mediaciones (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987).

películas en cantidades industriales con estrellas emblemáticas como Franco Nero; o, directores míticos como Sergio Leone. Películas que lograron despertar el fervor del público, junto con películas de acción y aventuras, así como la comedia mexicana. Entre las películas de acción destacaba la saga del espía internacional James Bond, las cuáles, enseñaban al público una suerte de geopolítica, donde los villanos eran soviéticos y comunistas y los buenos eran astutos y atractivos agentes secretos de Occidente. De Europa se posicionaron otras estrellas del cine de acción como Alain Delon y Jean Paul Belmondo; también, fueron destacables símbolos sexuales como Brigitte Bardot y Sofía Loren. Se trataba, pues, de la actualización de un Olimpo internacional de estrellas que hacía sentir al público que era parte del mundo y su grandes hechos y relatos sobre las luchas entre el bien y el mal.

Fotografía 4

Vendedor ambulante en el mercado público de Getsemaní, 1969. Nótese el cartel que promueve la película “El hombre, el orgullo y la venganza” western protagonizado por Franco Nero.



Autor: Danny Lyon.

Entre las prácticas de la cultura cinematográfica en Cartagena, tenemos la admiración del público local por el actor italiano Franco Nero. Un momento culmen de esta afición acaeció cuando el italiano, en la década de los ochenta, filmó varias películas en la ciudad, como: “*Lucha a muerte por tu vida*” (1985); “*Carrera al peligro*” y “*El regreso de Django*” (1987).

Fotografía 5

Cartel de la película “El hombre, el orgullo y la venganza” (1968) estrenada en los cines Padilla (Barrio Getsemaní), Colonial (Barrio La Quinta), España (Barrio del mismo nombre) y Variedades (Barrio Torices).



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film475163.html>

La filmación de la película *Quemada* alimentó la fantasía popular, reforzada por la prensa, de que Cartagena se convertiría en set cinematográfico internacional, tal como, para entonces, era Almería en España, donde se filmaron cientos de películas del género *western*. De acuerdo con los registros de prensa, el equipo de realización estuvo por ocho meses en la ciudad y hubo una derrama económica de más de un millón de dólares, lo que supuso la contratación de personal detrás de cámara y delante de cámara. Al decir de la prensa y los testimonios la conversación social de Cartagena era casi monotemática para esos días, respecto a la filmación. En virtud de la postura política crítica de Brando y Pontecorvo, podría pensarse que buscaban la concienciación de los sectores populares de Cartagena, a través de la filmación de una historia que tenía que ver con la emancipación política, económica y social en una sociedad racializada del siglo XIX. Lo anterior es evidente en la película en tanto sus premisas, la orquestación de personajes y su desarrollo argumental. No obstante, resulta sintomática la recepción

de la película en los cines cartageneros a mediados de 1970. La prensa manifiesta que la película es decepcionante y algunas voces del público también lo expresan así. Alberto Sierra hace una defensa enfática de la película y entrevista a Pontecorvo antes de abandonar la ciudad. Y, la expectativa del público de Chambacú que asiste a ver *Quemada* al Circo Teatro, se concentró en identificar los vecinos que lograron quedar en la edición final de la película. *Quemada* estuvo en la cartelera local durante el segundo semestre de 1970, mientras la prensa atacaba diariamente a los habitantes de la barriada de Chambacú, a quienes estigmatizaba como invasores y delincuentes. De manera que editoriales, noticias y columnistas enfatizaban un elemento recurrente en sus contenidos, como lo era la erradicación de Chambacú. Tal erradicación era necesaria para avanzar en la consolidación de Cartagena, como destino turístico internacional. Chambacú desaparece en el año de 1971. Podría decirse, para el caso de Cartagena, que *Quemada* explica y denuncia la explotación y el comercio de esclavos y su posterior rebelión, pero no emocionó al público local, en especial, al de Chambacú.

Mientras tanto, la sociabilidad estudiantil encuentra en la cultura un espacio para manifestar sus posturas frente a la convulsión política y cultural que vivía el mundo y Colombia. Tal sociabilidad se manifestó en la literatura, el teatro y la música, principalmente; y, también, los cineclubes y los cines foros se convirtieron en espacios que facilitaron la formación política y la formación en la estética cinematográfica. Vale la pena mencionar, en los años sesenta, el cineclub Cartagena, dirigido por Alberto Sierra Velázquez que funcionaba en el Cine Miramar. Así mismo, Sierra propició la creación de pequeños festivales de cine y teatro en Colegios como el Fernández Baena, el Liceo de Bolívar y otros. Una mención especial, merece la película *Faustino* de 1964. Este es el primer film animado que se realiza en Colombia y es dirigido por Gastón Lemaitre y Luis Mogollón, quienes se valieron de una cámara de cine marca *Bolex* de 8 milímetros, con la que realizaron una pieza de 14 minutos en pantalla, a color. Se trata de una introspección que vive el personaje principal, Faustino, cuando toma una extraña pócima en el patio de su casa. Como espectadores, asistimos al viaje que Faustino hace al interior de su mente, donde se escenifica su delirio.

En general, la expectativa del público cartagenero, siguió cabalgando sobre las estructuras melodramáticas que se proyectaban en los palacios populares de los barrios, sin importar el género fílmico o el país de procedencia. Había una suerte de crecimiento en grupo, de maduración barrial que se juntaba en comunión para ver una película los fines de semana; o, en ciertas ocasiones especiales, como era semana santa, para ver cine de la piedad popular como *Los Diez Mandamientos* (1956), *El Mártir del Calvario* (1952) o *Jesús de Nazareth* (1942). Sin embargo, las sensibilidades juveniles que aparecieron con las nuevas generaciones, encontraron la oportunidad de aproximarse a otras visiones de mundo que caracterizaron el cambio en sus expectativas gracias a los cineclubes, el Festival de Cine, las películas de corte musical/juvenil, el cine de vanguardia latinoamericano y europeo y en la filmación de películas que tomaron a Cartagena como escenario cinematográfico.

3. Cambios en la experiencia de ver cine en Cartagena

Tal y como se estableció al principio, en este apartado se proponen pistas y elementos para configurar una agenda investigativa sobre la historia social del cine en Cartagena. En ese sentido, la expectativa del público de cine, constituye un devenir que puede rastrearse en tanto experiencia de ver películas en Cartagena a lo largo del siglo XX y lo que va del presente siglo. Dicho esto, se pueden postular cuatro grandes etapas del ver cine en la sociedad local. La primera va de 1897 a 1916, cuando el cine es percibido como una curiosidad mecánica, como una entretención callejera o de carpa y el público comenzaba su vasto y complejo aprendizaje de la decodificación del lenguaje cinematográfico.

Otra etapa va desde 1916 hasta 1980. Se trata de la etapa más larga y se caracteriza por la rutina del consumo de películas, en virtud del negocio de su distribución y circulación. Un modelo de negocio que permaneció en sus aspectos esenciales, toda vez, que buena parte de los empresarios eran locales. Ejemplo de ello es la empresa de exhibición cinematográfica Circuito VELDA (propiedad de la familia de empresarios Vélez Danies), la cual, controlaba la proyección de películas en la mayoría de los barrios de Cartagena desde los años treinta hasta el final de la década de los setenta del pasado siglo. La otra empresa es Cine Colombia, que controlaba los cines más importantes de la ciudad, hasta

hoy día. Otra característica importante de esta etapa, tiene que ver con la maduración barrial de un público que tenía en el cine una escuela del sentimiento. Se trataba de un público que fue analfabeta, en su mayoría, durante casi toda la etapa. Además, se trató de un público que no tenía acceso a un aparato de recepción de televisión, hasta muy entrados los años setenta. En esta larga etapa, a su vez, supuso un público que vivió grandes cambios socioculturales, como, por ejemplo, la actualización permanente de la moda y los estilos de vida, a la luz de la oferta identitaria y los modelos a seguir que constituían las grandes estrellas; también, advirtieron los cambios tecnológicos como por ejemplo el paso del cine silente al cine sonoro, o el paso del cine de blanco y negro al cine de color, o la climatización de las salas con aire acondicionado. También toda la experiencia de la cultura cinematográfica de este período pasa por la filmación de películas en el escenario de la ciudad amurallada, la llegada del Festival Internacional de Cine de Cartagena y la aparición de los cineclubes desde comienzos de los años cincuenta, hasta su cambio, cuando llega el cine consumido por internet.

Una tercera etapa, va desde 1980 hasta el año 2000. Este lapso se caracteriza por grandes cambios tecnológicos, políticos, sociales, urbanos y económicos, los cuales, van a incidir en la experiencia de ver cine en Cartagena. La llegada de la videocasetera y la televisión a color, supondrá, en principio, una alternativa para poner en práctica la aspiración del cine en casa. Quizás el cambio socio tecnológico más importante, tiene que ver con el abaratamiento de los reproductores digitales de video (DVD) y su consecuente aparición de la piratería masiva de películas en ese formato. La cartelera cinematográfica es dominada, casi en su totalidad, por el cine norteamericano, y aparecen temáticas relacionadas con la ciencia ficción distópica, robotizada e inminente que quizás, anunciaban la llegada de internet y las nefastas consecuencias de la inteligencia artificial en la humanidad. Otros tópicos tenían que ver con las nuevas guerras del ejército norteamericano en alrededor del mundo, donde las narrativas hollywoodenses, construían otros enemigos, después del colapso de la Unión Soviética. También, es la etapa donde hay una seria inquietud nacional y local por producir y realizar cine. Una película colombiana como *La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera es un ejemplo de ello, en especial, por la masiva asistencia de público a los

cines de la ciudad. El período termina con la desaparición total de los cines barriales, y también, de las salas ubicadas en los sectores urbanos afectados por el proceso de aburguesamiento y *turificación*, propios del centro histórico de Cartagena.

Un último período va desde el año 2000 a la actualidad. Aquí, la experiencia de ver cine en Cartagena pasó a los centros comerciales, de manera que el sentido de espectáculo colectivo cambia, lo que se manifiesta con claridad en el comportamiento del público, el cual, abandona la sensibilidad y la camaradería barrial, para adoptar comportamientos y actitudes más individuales y más anónimos. También, un aspecto relevante, tiene que ver con la digitalización de la experiencia del consumo de ver cine, lo que se concreta con la aparición de plataformas digitales de series y películas, las cuales, están relacionadas, no solo con la posibilidad del cine en casa, sino también, con la portabilidad de las películas, toda vez que se pueden consumir en teléfonos inteligentes y en tabletas digitales. Esto supondría un espectador más solitario, más singular, donde la interacción social en las salas de cine, se constituyen en una alternativa para salir de casa, pero, no en la principal actividad para ver cine, tal y como era antes.

En general, se puede decir que la cultura cinematográfica en Cartagena, entre 1958 y 1971, se caracterizó por la tensión entre las tímidas manifestaciones contraculturales del cine y la predominancia del melodrama, no solo en la oferta de la cartelera de películas, sino también, como una suerte de sensibilidad que favoreció el pacto comunicativo entre el gran público y los distintos géneros fílmicos. Las manifestaciones de la contracultura, a nivel local, acaecieron en cabeza de jóvenes dispuestos a poner en práctica las nuevas estéticas y sensibilidades de avanzada y de ruptura con los marcos establecidos. El escenario privilegiado de tales manifestaciones fueron los cineclubes ubicados en colegios, empresas y en la Universidad de Cartagena. Por su parte, en la prensa se encuentra la disputa cultural entre una crítica cinematográfica, nunca antes vista en la ciudad, y el comentario de cine de censura de películas. Una mención especial merece el panorama de la cartelera cinematográfica, toda vez que allí se advierte la renovación de los géneros y las temáticas cinematográficas propias de la década, cuyos títulos se ofrecieron

al público. Una parte clave de la cultura cinematográfica tiene que ver con la filmación de las películas extranjeras y locales, donde destaca la película *Quemada*, y también, la primera película de animación que se hace en Colombia, *Faustino*, de 1964.

La cultura cinematográfica en Cartagena se sitúa, además, en un ámbito complejo de cambios urbanos, donde la desigualdad y la exclusión socioeconómica y política, son una constante, que puede explicar lo que significó ver cine durante ese período.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Archivo Prensa

El Universal. 31 de marzo de 1957. Antonio González De Langlard. Cartagena.

El Universal. 5 de abril de 1957. Alirio Gómez Picón. Cartagena.

Fuentes secundarias

Libros

Aviña, Rafael. Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano. Editorial Océano. Ciudad de México 2004.

Ballestas, Rafael. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Universidad Libre. Cartagena, 2008.

Becerra, Sergio. “Colombia. En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil” en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Mariano Mestman (coord.) Buenos Aires. Akal, 2016

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2010.

Chica, Ricardo. *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix. Cine, cultura popular y educación en Cartagena (1936 – 1957)*. Universidad de Cartagena. Cartagena, 2015.

----- . *Comité de cine de la Universidad de Cartagena: Sociabilidad estudiantil y cultura cinematográfica 1977 – 1983*. Universidad de Cartagena. Cartagena, 2017.

----- *El cine mexicano y la cartelera cinematográfica de Cartagena, 1939 – 1945*. Universidad de Cartagena. Cartagena, 2017.

- Karush, Matthew. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920 – 1946). Ariel. Buenos Aires, 2013.
- Martín Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987.
- Monsiváis, Carlos. A través del espejo: El cine mexicano y su público. Ediciones el milagro – Instituto Mexicano de Cinematografía. Ciudad de México, 1994.
- Perez Monfort, Ricardo. Circulaciones culturales; lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana. Publicaciones de la Casa Chata. Ciudad de México, 2011.
- Oroz, Silvia. Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina. UNAM, México. 1995. Prólogo de Cristovam Buarque.
- Uribe Celis, Carlos. La mentalidad del colombiano. Cultura y sociedad en el siglo XX. Ediciones Alborada. Bogotá, 1992.

Para citar este artículo: Chica Geliz, Ricardo “Cultura cinematográfica en Cartagena 1958 – 1971: Palacios populares, cineclubes y subjetividades fílmicas”, *Historia Caribe* Vol. XVII No. 40 (Enero-Junio 2022): 281-309. DOI: <https://doi.org/10.15648/hc.40.2022.3209>