

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“IR AL CINE EN CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA (1930-1972): ESPACIOS
DE EXHIBICIÓN, CARTELERAS Y ESPECTADORES”

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN COMUNICACIÓN

Presenta

WAYDI MIRANDA PÉREZ

Directora:

Dra. Maricela Portillo Sánchez

Codirector:

Dr. Philippe Meers

Lectores:

Dr. José Carlos Lozano Rendón

Dra. Inés María de los Ángeles Cornejo Portugal

Ciudad de México

2018



Faculteit Sociale Wetenschappen

Communication Studies

“IR AL CINE EN CARTAGENA DE INDIAS, COLOMBIA (1930-1972):
ESPACIOS DE EXHIBICIÓN, CARTELERAS Y ESPECTADORES”

Dissertation for the degree of doctor in

Social Sciences: Communication Sciences

At the University of Antwerp to be defended by

Waydi Miranda Pérez

Prof. dr. Philippe Meers, Prof. dr. Maricela Portillo Sánchez

Ciudad de México, 2018

Esta tesis se desarrolló gracias al Doctorado en Comunicación de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México y al doctorado en Ciencias Sociales con Énfasis en Ciencias de la Comunicación, de la Universidad de Amberes, Bélgica, en las figuras de mis profesores tutores Dra. Maricela Portillo y Dr. Philippe Meers y mis evaluadores Dra. Inés Cornejo y Dr. José Carlos Lozano.

Agradecemos a ese equipo, además, la valiosa perspectiva de investigación que aporta para nuestra investigación sobre cine y ciudad la red internacional sobre cultura de pantalla. Y finalmente debo agradecer a la beca CONACYT y la beca IBERO, que ayudaron a concretar la oportunidad de cursar un posgrado de calidad en una capital importante de América Latina.

Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse. Se trasnochaban contemplando las pálidas bombillas eléctricas alimentadas por la planta que llevó Aureliano Triste en el segundo viaje del tren, y a cuyo obsesionante tumtum costó tiempo y trabajo acostumbrarse. Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes no podía soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde, a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando que el cine era una máquina de ilusión que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios.

Gabriel García Márquez, Cien Años de Soledad, 1967.

Tabla de Contenido

Resumen	8
Summary	11
Samenvatting	14
Introducción	17
América Latina, Lugar Obligado.....	18
Propuesta de Investigación.....	25
Cartagena de Indias, Colombia: Espacio Urbano Escindido y Sociedad Anómica.....	34
Capítulo 1. Cuestiones Metodológicas	44
Capítulo 2. Marco de Referencia	51
Antecedentes de la Investigación sobre Ir al Cine.....	51
Otras Investigaciones Latinoamericanas Sobre Cine y Ciudad.....	59
Investigación nacional y local sobre cine en perspectivas afines.....	65
Desde dónde Pensar la Experiencia Social de Ir al Cine	72
Consideraciones teóricas desde la comunicación y los estudios sobre memoria.....	72
De memoria, cultura y nueva historia del cine.....	80
De espacio urbano y memoria	85
Capítulo 3. Espacios de la Experiencia Social de ir al Cine	90
Introducción: Contexto de la Exhibición Comercial de Cine.....	90
Circuitos de Exhibición	93
Alianzas y rifas.....	100
Distribución de espacios de exhibición comercial.....	102
Teatros.....	104
A Modo de Cierre.....	116
Capítulo 4. Programación Comercial de Cine: “Se Sufre, pero Se Aprende”	117
Cuestiones previas.....	117
Distribución del Volumen de Funciones según Origen	119
Programación según Espacios de Exhibición	126
El drama nuestro de cada día y el starsystem en la caletera cartagenera.....	130
Otros elementos afines a la programación	137
Coda.....	139
Capítulo 5. Ir al Cine: las Tácticas del Recuerdo	141
“Disfrutando la película como si fuera otra vez la primera vez”.....	142
Recorridos de la ida a cine	145
Memorias asociadas a los teatros	160
Memorias Vinculadas a las Películas	169
A modo de cierre	183
Conclusión	185
Referencias	195

Índice de Tablas

Tabla 1 Datos demográficos según censos históricos de población (1912-1973)	36
Tabla 2 Prensa disponible en Archivo Histórico de Cartagena	46
Tabla 3 Identificación de los entrevistados	49
Tabla 4 Factura norteamericana vs. factura mexicana	120
Tabla 5 volumen de funciones de producción americana	120
Tabla 6 Productoras en cartelera local antes de 1930	122
Tabla 7 Volumen de producción americana y mexicana por teatros para funciones de los años treinta	126
Tabla 8 Volumen de producción americana y mexicana por teatros para funciones los años cuarenta	127
Tabla 9 Volumen de producción americana y mexicana por teatros para funciones años cincuentas	128
Tabla 10 Volumen de producción americana y mexicana por teatros (1962-1972)	129
Tabla 11 Diversidad de origen de las producciones por volumen de funciones	129
Tabla 12 Participación de los géneros en volumen de funciones	131

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 Cine mexicano, cartelera Circuito Pinzón. El Diario de la Costa, sábado 26 agosto, 1944.	17
Ilustración 2 Los hermanos Pathé a la conquista de mundo (dibujo Adrien Barrère).	19
Ilustración 3 Cine mexicano, cartelera Cine Colombia, Teatro Cartagena. El Universal, sábado 13 de septiembre, 1952.	32
Ilustración 4 Ruinas de la fachada del teatro Caribe, hoy demolidas.	33
Ilustración 5 Publicidad Circuito Velda, 1952	94
Ilustración 6 Circuito Pinzón 1940.	95
Ilustración 7 Circuito Velda 1959.	96
Ilustración 8 Cine Colombia 1952.	98
Ilustración 9 Cartelera Teatro Miramar, El Universal, 1952.	99
Ilustración 10 Alianza Empresas Unidad de Cine, El Fígaro, 1941.	100
Ilustración 11 Cartelera del Circuito Velda, El Fígaro, lunes, octubre 13 de 1958.	103
Ilustración 12 Pronta inauguración del Heredia. El Fígaro, sábado, octubre 24 de 1941.	106
Ilustración 13 La novedad del aire acondicionado. El Fígaro de 1941.	107
Ilustración 14 Entrada teatro Rialto, Calle Larga. (Foto J. Pitro).	111
Ilustración 15 Publicidad Circuito Velda. nd.nl.	112
Ilustración 16 Teatro Padilla. Foto El Universal.	113
Ilustración 17 Género por países con mayor participación programación de los años treinta.	131
Ilustración 18 Género por países con mayor participación programación de los años cuarenta.	132
Ilustración 19 Género por países con mayor participación programación de los años cincuenta.	134
Ilustración 20 Género por países con mayor participación programación de los años sesenta y setentas.	134
Ilustración 21 Piñeres Herrera, 2010, Temporada de cine en el Teatro Padilla, acrílico sobre lienzo, 60x90)	141
Ilustración 22 Fachada y cartelera de Cine Don Blas, en el barrio Blas de Lezo.	165
Ilustración 23 Peggy O'day. (1898–1959).	169
Ilustración 24 Cartelera americana y mexicana.	181

Resumen

Esta tesis investiga la experiencia social de ir al cine en Cartagena de Indias, Colombia, entre los años treinta y principio de los setenta del siglo XX. Teniendo como objetivo cartografiar dicha experiencia, considerando la distribución de los espacios de exhibición, las dinámicas de la programación y las memorias de los espectadores. Las fuentes principales fueron de orden documental y oral. Por un lado, se levantan los datos de las carteleras de los cines comerciales disponibles en archivo, publicadas en cinco periódicos locales, y se triangulan con información disponible en Internet, principalmente IMBD y similares; por otro lado, se recuperan testimonios de las memorias de los espectadores en poco más de una veintena de entrevistas estructuradas y semiestructuradas. Todo esto se relaciona con documentación sobre historia local, revistas especializadas, artículos académicos, documentos literarios, artísticos y algunos documentos públicos y foros online. Para dar cuenta de este programa investigativo, esta tesis se organiza en seis apartados: a modo de introducción se presenta el programa de investigación franqueado por los dos contextos que le dan sus matices particulares, América Latina, como contexto marco, reconocido como parte de los lugares de la enunciación de una investigación, realizada sobre y desde América Latina; y Cartagena de Indias, como contexto particular de los integrantes, una ciudad puerto intermedia del Caribe colombiano, un espacio urbano anómico y escindido, siempre en tránsito hacia la modernidad. Como primer capítulo se presentan las coordenadas metodológicas con las que se resolvieron dichos

interrogantes. En el segundo capítulo se propone el marco de referencia que incluye las lecturas que acompañaron el desarrollo de esta preocupación investigativa, se trata de un corpus arbitrario en la medida que cada día es posible encontrar nuevas referencias afines que se preguntan, en diversidad de perspectivas por las presencias del cine, como metonimia del progreso moderno a lo largo de América Latina, revisando principalmente los que se presentan o dialogan con la relación comunicación/cultura y los estudios de cultura de pantalla. En ese mismo apartado, se ofrecen las coordenadas teórico-conceptuales que apuntalan el análisis, las que permitieron tanto la evolución de la pregunta y el objetivo como la licencia para un ejercicio interdisciplinario. Conceptos como experiencia, memoria, ciudad y cultura, se presentan como palabras clave, leídas en un viaje epistémico personal, en busca de un locus de enunciación consecuente como preocupación personal por la ciudad, la comunicación y lo latinoamericano, todo ello como un continente sociocultural. Los capítulos tres al cinco son de corte heurístico y buscan resolver en el contexto de los apartados anteriores las preguntas que motivan el estudio, por tanto, van hacia el logro de los objetivos en perspectiva hermenéutica. En el tercer capítulo se describen las dinámicas referidas a los equipamientos con los que contaba la ciudad para ver cine; se analiza, por un lado, la distribución geográfica que siguieron los espacios de exhibición en Cartagena de Indias entre 1930 y 1972 y, por el otro, el sentido que adquirieron entre los diversos sectores sociales, además se describen aspectos de la industria de exhibición. En el cuarto

apartado se revisa la cartelera en prensa, ya que, si bien en Cartagena de Indias la exhibición de películas estadounidenses fue constante entre los años 1930 y 1972, las tendencias de programación en varias décadas muestran una variedad significativa de las producciones y un papel importante de la producción mexicana. En el quinto y último capítulo se presentan las memorias sobre la experiencia social de cine. Se exploran testimonios de personas mayores de 58 años sobre la práctica de “ir al cine” en la ciudad. A modo de cierre se consideran los resultados según los alcances y las limitaciones y los posibles derroteros del problema.

Summary

This PhD research presents the social experience of going to the movies in Cartagena de Indias, Colombia, between the thirties and the early seventies of the twentieth century. The objective is mapping this experience, considering the distribution of exhibition spaces, the dynamics of film programming and the memories of the audiences. The main sources were documentary and oral. On the one hand for the film programming, the data of the billboards of commercial cinemas available on file is published in five local newspapers, and triangulated with information available on the Internet, mainly IMDB and similars; on the other hand, testimonies of the memories of the cinemagoers are gathered in just over twenty structured and semi-structured interviews. This information is combined with documentation on local history, specialized magazines, academic articles, literary, artistic documents and public documents and online forums. To give an account of this research program, the thesis is organized into six sections: as an introduction, the research program is presented by the two contexts that give it its particular nuances: Latin America, as a framework context, of an investigation made on and from within Latin America; and Cartagena de Indias, as the particular context of the film culture, an intermediate port city of the Colombian Caribbean, an anonymous and anomic urban space, always in transit towards modernity. The first chapter presents the methodological coordinates with which these questions were answered. In the second chapter we propose the frame of reference that includes the readings that accompanied the development of this research, it is a

limited corpus to the extent that each day new related references might arise, from a variety of perspectives, mostly taking the presence of cinema as a metonym of modern progress throughout Latin America. We focus mainly on those that dialogue with the relationship communication/culture and screen studies. In that same section, the theoretical-conceptual coordinates that underpin the study are laid out allowing both the refinement of the question and the objective and the option for an interdisciplinary research. Concepts such as experience, memory, city and culture, are presented as key words, read within a personal epistemic journey, in search of a locus of consistent enunciation as a personal concern for the city, communication and Latin America, as a socio-cultural continent. Chapters three to five are heuristic and seek to resolve -within the context of the previous sections- the questions that motivate the study. Therefore, they go towards the achievement of the objectives in hermeneutical perspective. In the third chapter, the dynamics related to the cinematic infrastructures that the city had to screen (and watch) films are described. The geographic distribution of the exhibition spaces in Cartagena de Indias between 1930 and 1972 is analyzed, as well as the exhibition industry, and the meaning these spaces acquired among different social sectors. In the fourth chapter the film programming is systematically analyzed by way of billboards in the local press. Although in Cartagena de Indias the exhibition of American films was constant between 1930 and 1972, the programming tendencies in several decades show a significant variety of productions and an important role for Mexican productions. In the fifth

and last chapter, the memories about the social experience of cinema are presented and analyzed. Testimonies of people over 58 years of age are explored with a focus on the practice of "going to the movies" in the city. In the conclusion the results are reconsidered within the theoretical and conceptual framework and we point to the scope and limitations of the study, as well as to possibilities for future research.

Samenvatting

Dit doctoraatsproject stelt de sociale ervaring van het bioscoopbezoek voor in Cartagena de Indias, Colombia, van de jaren 1930 tot de vroege jaren 1970. De globale doelstelling bestaat erin deze ervaring in kaart te brengen, met aandacht voor de verdeling van de vertoningsplekken, de dynamiek van de filmprogrammering en de herinneringen van de publieken. De voornaamste bronnen zijn archiefdocumenten en mondelinge getuigenissen. Voor de filmprogrammering werden de advertenties van commerciële bioscopen, zoals gepubliceerd in vijf lokale kranten voor deze periode, geanalyseerd en aangevuld met informatie van online bronnen, hoofdzakelijk IMDB en vergelijkbare sites. De herinneringen van iets meer dan twintig bioscoopbezoekers werden verzameld door middel van gestructureerde en semi-gestructureerde interviews. Deze informatie werd gecombineerd met documentatie over lokale geschiedenis, gespecialiseerde tijdschriften, wetenschappelijke artikels, literaire en artistieke documenten, publieke bronnen en online fora. Het proefschrift is georganiseerd in zes hoofdstukken. Ter inleiding wordt het onderzoek gesitueerd binnen twee contexten: Latijns-Amerika, als een macrocontext voor een studie gemaakt over en vanuit Latijns-Amerika; en Cartagena de Indias, als de specifieke context van de filmcultuur, een middelgrote havenstad in de Colombiaanse Caraïben, een anonieme en anomische stedelijke ruimte, steeds in transitie naar moderniteit. Het eerste hoofdstuk stelt de methodologie voor waarmee de onderzoeksvragen beantwoord worden. In het tweede hoofdstuk wordt het theoretisch en

conceptueel kader geschetst doorheen de academische lectuur verricht voor het proefschrift. Het is in zekere zin een beperkt corpus aangezien regelmatig nieuwe relevante werken opduiken die de problematiek benaderen vanuit een ruime waaier aan perspectieven, hoofdzakelijk met de opkomst en de aanwezigheid van de bioscoop als een metoniem voor moderne vooruitgang in Latijns-Amerika. De focus ligt op de wetenschappelijke literatuur die de dialoog aangaat met de relatie communicatie-cultuur en met screen studies. De theoretisch-conceptuele kernbegrippen die de studie ondersteunen worden uitgewerkt om de onderzoeksvraag te verfijnen en de keuze voor een interdisciplinaire aanpak te motiveren. Concepten zoals ervaring, herinnering, stad en cultuur worden gerepresenteerd als cruciale begrippen, binnen een persoonlijke epistemologische reis, op zoek naar een plek voor consistente enunciatie, vanuit een persoonlijke relatie met de stad, communicatie en cultuur, en met Latijns-Amerika, als socio-cultureel continent. Hoofdstukken drie tot vijf zijn heuristisch en –binnen de context van de vorige hoofdstukken- gericht op de vragen die aan de studie ten grondslag liggen. Hoofdstuk drie bekijkt de dynamiek van de infrastructuur van de stad voor filmvertoning. De geografische verdeling van de vertoningsplekken in Cartagena de Indias tussen 1930 en 1972 wordt geanalyseerd, evenals de bioscoopindustrie en de betekenis die deze ruimten verkrijgen bij diverse sociale groepen. Het vierde hoofdstuk is een systematische analyse van de filmprogrammering via de advertenties in de lokale kranten. Hoewel Cartagena de Indias een vrij constante aanwezigheid van Amerikaanse

films heeft gekend tussen 1930 en 1972, zijn er tendenzen te ontwaren over decennia heen, zoals een belangrijke variatie in producties met een belangrijke rol voor de Mexicaanse film. Het vijfde en laatste hoofdstuk is gewijd aan de herinneringen over de sociale ervaring van het bioscoopbezoek. Getuigenissen van personen ouder dan 58 jaar worden geanalyseerd met een focus op de praktijken van het filmbezoek in de stad. De conclusie herbeschouwt de resultaten binnen het theoretisch en conceptueel kader en wijst op de afbakening en de limieten van de studie, en op de mogelijkheden voor toekomstig onderzoek.

Introducción

PAGINA OCHO

CLASA FILMS, S.A.
PRESENTA

Maria Felix

FELIX
CHINA
POBLANA

REGUMINIC Y DIRECCION DE
Gerardo Pablos



“Se supone que el cine mexicano debe ser una imagen del México auténtico, de sus valiosas tradiciones. Esto se logra, plenamente, en LA CHINA POBLANA. Surge en el film una de las más románticas y más auténticas leyendas del viejo México. Y surge, sobre todo, en la más hermosa estrella del cine mexicano: María Felix...” — Benjamin Ortega, Director de “MEXICO CINEMA”.

Ilustración 1 Cine mexicano, cartelera Circuito Pinzón. El Diario de la Costa, sábado 26 agosto, 1944.

América Latina, Lugar Obligado

A lo largo de América Latina, la modernidad ha sido más que nada, un deseo (López, 2015), una búsqueda, una línea externa preñada de un orden importado. Ríos (2002) ha señalado que la región se estructura como un constructo histórico imaginario, un registro discursivo, que busca nombrar la existencia y las características de un nosotros, soportada en el deseo de representación de un complicado referente cultural, todo lo referido a ella reviste una gran dificultad a la hora del análisis, si se considera que fue creada en el vacío de un mapa, llenándose, desde dentro y desde fuera, con palabras que tratan de nombrar eso que no se logra atrapar (p.1).

A nivel conceptual, tanto América como la Modernidad son inseparables, en tanto invenciones occidentales (Mignolo, 2007, p.31). Allí, en esa diáda modernidad periférica (Brunner, 1992), en esa América Latina inventada, la vida cotidiana se organiza entre la hegemonía, la desigualdad, lo multitemporal y los destiempos; es allí donde, precisamente, la mediación del cine, como un vector de dicha modernidad, organiza toda una particular experiencia de lo social urbano.

López (2015) sostiene que el aparato cinematográfico arriba al mundo latinoamericano apenas unos meses después de su introducción comercial en Europa, llama también la atención sobre cómo ese arribo se hace en barcos y ferrocarriles que retornaban, cargados con materias primas y también con imágenes de pueblos y gentes exóticas que los *cameraman* capturaban para

ofrecer a los espectadores en los centros metropolitanos (p.129), los mismos pueblos y gentes de lugares donde se acababa de apreciar “el prodigioso invento”. Desde entonces, el cine “experimentado por los latinoamericanos fue, y aún es, predominantemente foráneo.” (López, 2015, p. 136).

Desde siempre también, el devenir de la relación espectador-pantalla, viene signada por una geopolítica del consumo, que no comulga con los derroteros que pudo tener en espacios donde se presentó una correlación entre modernidad y cine, y donde se desarrolló y fortaleció una industria de producción.

Así, a las velocidades y las desigualdades engendradas y sostenidas por el capital, en medio de un paisaje y unas sociedades todavía

tradicionales, entre las sombras y las luces del novísimo rito con el artefacto, las presencias iniciales y preñadas de contradicciones de una modernidad, fueron trasplantadas a la retina del naciente espectador cinematográfico latinoamericano; su experticia frente a la nueva textura visual nacía allí con él (Benjamin, 1936).

El curso posterior de esa experiencia se fortalece en las pasiones que despiertan el cinematógrafo, los aparatos afines y sus herederos; pasiones que se cultivaron y arraigaron gracias a la desnudez o ausencia de aura del cine y a



Ilustración 2 Los hermanos Pathé a la conquista de mundo (dibujo Adrien Barrère).

su poderosa capacidad exhibitiva (Benjamin, 1936), sumado a una temprana visión de empresa, que lo dejaba presto para ser abrazado por todos los sectores sociales, particularmente por obreros y sectores populares. En palabras de Wortman (2000),

La aparición del cine significó la transformación histórica de la experiencia estética. La reproducción técnica posibilitó que el arte fuera consumido por las masas ya que, a diferencia de las artes cultas, ese consumo no suponía una formación cultural letrada previa. Por el contrario, la cultura del cine se forma a partir de una cualidad inherente a esta práctica artística. (p.3).

Los espacios urbanos mutan para dar lugar a las vías, las fábricas, los centros de acopio adecuados y los nuevos espacios para las nuevas posibilidades de ocio y esparcimiento. Los espectadores van pasando primero por la carpa itinerante, los patios, los teatros de variedades donde las presencias iniciales del cine comparten escena con el resto de curiosidades itinerantes, pasando luego por los palacios y otras estructuras coloniales adaptadas exclusivamente para su disfrute; todo esto mucho antes del confort del centro comercial, donde el cine hace parte de la colección de productos que exhibe formulariamente el centro comercial en su dinámica de no lugar (Augé, 1993).

Desde ese contexto, interesa estudiar la mediación del cine en América Latina, en perspectiva de la noción de culturas de pantalla, pues esta noción se vincula con aquella idea de Benjamin sobre las transformaciones que desde la

mediación del cine operan en el sensorium, pues en tanto agente poderoso de la cultura de masas y segador del valor de las tradiciones, el cine opera una profundización de la percepción, ya que “indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura; respecto de la escena, dicha capacidad está condicionada porque en el cine hay también más elementos susceptibles de ser aislados” (Benjamin, 1936, p. 9).

Más allá de las transformaciones operadas en la percepción de la realidad, el cine engendra unos ritos, unos accesos, unos usos, si se quiere toda una galaxia, con sus respectivos sujetos e interacciones, esto es, una experiencia. La experiencia de la mediación cinematográfica ocupa un lugar significativo en las competencias, las luchas y las tensiones entre sectores sociales de élite, medios y populares, frente a ordenamientos sociales de lo público y lo privado, el acceso a capitales simbólicos y signos de distinción, en el marco de los proyectos y las disposiciones ensayadas históricamente para imaginar la ciudad, la nación, la identidad en el marco de la modernidad.

La actividad de ir al cine como experiencia social permite trascender la categoría de recepción, asociada al acto mecánico de ver una película, a considerar esta función en un mapa más amplio de mediaciones, pensando con Martín-Barbero (2003) que (...) la relación entre matrices culturales y formatos industriales remite a la historia de los cambios en la articulación entre movimientos sociales y discursos públicos y de estos con las modalidades de

producción de lo público que agencian las formas hegemónicas de comunicación colectiva (...)" (p. xvii)

Todo esto constituye el desarrollo de una experiencia, una experiencia que es estética, pedagógica, semiótica. La experiencia inédita del espectador de cine, en sus orígenes, ante la mirada incómoda de unas elites que encuentran en el cinematógrafo tanto posibilidades pedagógicas, como una amenaza a los ordenamientos que garantizan su posición; además de la idea de sentirse mucho más próximos a los contenidos ofrecidos en las vistas que el resto de los espectadores, asiduos a la carpa de circo.

En el marco de la polarización de la sociedad cartagenera, el periodista conservador Rufino Cuervo Márquez indicaba que no le fue fácil a "las clases cultas y elevadas" entender que el "pueblo bajo y soez", acostumbrado "a ciertas bárbaras y embrutecedoras diversiones" (El Porvenir, mayo 29 de 1916) pudiera tener acceso a la ópera Fausto de Gonod "tal como se da en París" (El Porvenir, abril 6 de 1906).

En América Latina es posible pensar las mediaciones comunicacionales como parte de las transformaciones socioculturales que experimentan los sujetos y los espacios urbanos. En lo que respecta a los medios de comunicación y a las tecnologías, es posible remontar el curso de lo que constituyen las mediaciones fundamentales que participan en la definición de las experiencias socioculturales urbanas de los sujetos al sur de la modernidad (Martin-Barbero, 2001), es decir, donde y cuando las presencias de la modernidad, como la ciencia, la técnica, la

nación, la industrialización, por ejemplo, se encuentran y coexisten con mentalidades tradicionales y desarrollos histórico políticos diferenciados y desiguales.

En el clásico *De los medios a las mediaciones*, Martín-Barbero (1987, 2003) en el apartado "Un cine a la imagen de un pueblo", aborda el papel de este medio en la formación de las culturas nacionales latinoamericanas, tomando como centro el caso mexicano, caso que - tal vez por los alcances de los productos de esta industria y los ingredientes del melodrama que la vertebran - tuvo y mantiene profundas resonancias en amplios contextos como el colombiano, donde sigue cautivando espectadores. En palabras del autor, "(...) al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza" (p. 227).

Señala Martín-Barbero que Monsiváis resume la mediación del cine proponiendo que "la gente se reconoce, con un reconocimiento que no es pasivo, sino que lo transforma; y para un pueblo que viene de la Revolución eso significa apaciguarse, resignarse y 'encumbrar secretamente'. O sea, no hay sólo consuelo, sino también revancha." (p. 228). Monsiváis y Bonfil (1994), muestran cómo palpitan los imaginarios del espectador popular en las mediaciones del cine, en relación al México del porfiriato, pero en muchos sentidos es similar a otros momentos y contextos, el espectador encuentra en el cine una escuela de sensibilidad, modas, conductas, lenguajes, un exorcismo emocional de la

fatalidad y la miserias cotidianas; el pueblo mexicano, y latinoamericano, se mira en la pantalla y lo que las imágenes presentan moldea sus imaginarios, y los vincula con la modernización de la mirada, hacia la conformación de una iconografía sentimental, que va a arraigar rápidamente, tal vez, gracias a esa vieja relación con la imagen (Gruzinski, 2006).

La experiencia social del ir a cine, en particular, como un vector de la modernidad, vincula al sujeto con la pantalla y sus rituales, desde sus formas más rudimentarias de artilugio maquínico del siglo XIX, al sofisticado y omnipresente *black mirror* de estos días, pasando por el trapo en medio del solar, la pared de ocasión y la sala de cine propiamente dicha.

Las culturas de pantalla se configuran en este largo curso que han trazado las fascinaciones por la imagen y lo audiovisual y las búsquedas técnico-científicas para su fijación y reproducción entre el siglo XIX y lo que va de este siglo. Como categoría, nombra precisamente el mundo resultado del desarrollo del sensorium benjaminiano, esa sociedad mediatizada, que parodiando a Piscitelli, invita a considerar que por fuera de la pantalla no hay nada, en ese sentido las culturas de pantalla serían esa sociedad mediatizada que problematiza De Moraes (2007).

Este marco da pistas para pensar la experiencia cinematográfica como parte de la estructura de sentimiento (Williams, 1980), es decir, en primera persona, como indican Portillo, Repoll y Meers (2014), se trata de un movimiento del análisis, que va “del consumo en términos cuantitativos a la perspectiva vivida

por los propios espectadores. Aquí es significativo subrayar que la memoria implica una reconstrucción selectiva del pasado, desde donde se resignifica la vida cotidiana de los espectadores y de la ciudad” (p.14). El análisis que se plantea va en consonancia con los trabajos desarrollados en red entre investigadores mexicanos y el equipo belga de investigaciones sobre culturas de pantalla. Esta relación, como veremos en capítulos posteriores, abre una fructífera línea de trabajo que incluye varios contextos latinoamericanos.

Propuesta de Investigación

En diálogo con la perspectiva del escalofrío epistemológico martin-barberiano (2010), cuando dejó de lado el análisis ideológico de lo que pasaba por la pantalla y se centró en la comprensión de lo que sentían los espectadores en sus ejercicios de ver, por ejemplo, cine mexicano en una barriada popular, nuestras indagaciones sobre el cine no se centran en los textos fílmicos y más bien apostamos por un análisis cultural de los contextos, los dispositivos y los modos de ver cine. Es decir, queremos aportar a la construcción de la historia cultural y comunicacional de ir a cine.

En una investigación previa pudimos establecer que, en Cartagena de Indias, Colombia, el archivo disponible y la investigación bibliográfica orientan hacia la estructuración de tres escenarios definidos por coyunturas que permiten en alguna medida el abordaje metodológico. Estos tres escenarios muestran la modernización del paisaje urbano y cultural de la ciudad (Miranda, 2012).

El primero de estos escenarios va de 1897 hasta los años treinta, allí se enmarcan las primeras exhibiciones de cinematógrafo, su inmediato apogeo entre la sociedad y la rápida proliferación de teatros y salones de variedades, todavía concentrados en el centro histórico de la ciudad, que corresponde básicamente al equipamiento de la ciudad colonial. Este primer escenario está marcado por una confluencia inédita entre los imaginarios del progreso y los remanentes de un pasado colonial, que concierne a la Cartagena de las primeras décadas del siglo XX y corresponde a una ciudad de tendencias burguesas en lo económico, pero de visos patricios en sus costumbres y pretensiones hidalgas en sus visiones de la alteridad, “cuando se gestan los primeros espectadores, se ensayan los ritos, revisan los comportamientos e imaginan y promueven sus primeros espacios” (Miranda, 2013, p.15).

El segundo escenario de la experiencia cinematográfica va desde los años treinta, momento en el que se consolida el “cine parlante” en los salones de la ciudad, hasta la década del sesenta, momento en el que se inaugura el Festival Internacional de Cine de Cartagena. En este contexto se definen las memorias cosmopolitas del consumo de cine que aparece ya como oferta cultural consolidada e independiente y de espectadores ‘expertos’. La actividad de “ir al cine” ya se entiende como un ritual cotidiano, de distinción social y los nuevos equipamientos culturales destinados para esta actividad dejan ver la preocupación de las élites locales por construir la imagen de una ciudad económicamente abierta, que aprovecha sus recursos culturales, históricos y

turísticos. El cine ya cuenta con escenarios y públicos propios, como lo prueban la existencia de salas comerciales y espacios que ofrecen diversidad de contenidos como el Festival y los cineclubes universitarios. Se trata ya de una experiencia ritualizada, concentrada todavía en el centro histórico, con presencia de pequeños teatros en barrios populares, como espacios comunitarios de exhibición (Miranda, 2013).

El tercer escenario de la experiencia cinematográfica se abre con el Festival Internacional de Cine y se cierra con el siglo, cuando se marca una evidente crisis en las formas tradicionales de exhibir y consumir cine. Las salas de los espacios del centro histórico comienzan a cerrar y pequeños multiplex aprovechan a los consumidores que se aglomeran en los relucientes centros comerciales, donde la experiencia cinematográfica se ofrece como un elemento más del repertorio de consumo globalizado. Donde el cine es solo una oferta más dentro de un mundo de mercancías, compitiendo por la atención del flâneur del bulevar comercial (Hiernaux, 2006), en un clima de aparente y armónica homogeneidad, como el que Sarlo (2009) filosamente desenmascara para las situaciones del consumo de cine en Buenos Aires (Miranda, 2013).

Como sucedió a lo largo de América Latina, las salas de exhibición en Cartagena debieron competir con la masificación de la televisión por cable y el video (García Canclini, 1995). Es en este último escenario que toman cuerpo las memorias de la experiencia social del ir a cine, en una ciudad que pugna por ser global, que a ratos ofrece visos tímidos de urbe digital, y que, sin embargo, no

renuncia a las estructuras sociales heredadas de la colonia, enmarcada en evidentes, profundas y agresivas contradicciones socioeconómicas. Desde los años noventa, como consecuencia del crecimiento urbano se edificarán modernos centros comerciales en los extramuros de la ciudad como parte de un proceso de urbanización que intentará definir a Cartagena como un espacio globalizado de cara al siglo venidero.

Ya tuvimos la oportunidad de abordar el primer escenario, encontrando que para identificar las relaciones entre cine y sociedad en la ciudad, es necesario describir los ritos y las relaciones entre los distintos sectores sociales que se encuentran en el espectáculo del cinematógrafo; destacándose las pretendidas distinciones entre los grupos y las tempranas preocupaciones por los gustos, la regulación de los comportamientos y las tensiones y expectativas derivadas de las cercanías entre los públicos de palco y los que la prensa describe como público de gallinero. Implicó, también, trabajar sobre las marcas que la presencia de la técnica cinematográfica imprimió a la trama social de la ciudad, evidentes en la construcción de escenarios para el simple disfrute, pero que, en el contexto de una ciudad que se piensa hidalga, embriagada con los imaginarios de la modernidad europea, devienen en geosímbolos de progreso.

Otro aspecto revisado fue la evolución de los contenidos que ofrecían las empresas de cinematógrafo en la ciudad, evolución que está relacionada con la transición en los gustos de los espectadores. Se trazó un recorrido que va de las vistas breves y aisladas, que trajeron los primeros empresarios itinerantes, a la

popularización del melodrama europeo, que exacerbó los ánimos de las multitudes en los salones de variedades. Y finalmente, se pudo constatar cómo la prensa, lugar del gusto oficial, desarrolló rápidamente una crítica que utilizó al cine como un signo diferenciador, estableciendo distinciones entre lo que gustaba a las mayorías y lo que agradaba a la “gente de bien”.

Interesa para Cartagena de Indias, entonces, avanzar hacia la comprensión de este fenómeno, en lo que respecta al segundo momento, es decir, la coyuntura entre los años treinta y principios de los setenta, triangulando las informaciones sobre espacios de exhibición, programación y memorias que se interceptan en esta importante mediación. Fue necesario entonces preguntarse cómo se estructuró la experiencia del espectador cinematográfico y cómo participan en dicho proceso las dinámicas de los equipamientos propios del consumo de cine, de la programación y qué procesos de memoria se recuperan de la práctica de ir al cine.

Describir el curso de las experiencias de los espectadores, reconstruir las estrategias de programación desde las carteleras y recorrer el devenir de los espacios de proyección es una propuesta ambiciosa. No obstante, las intervenciones de archivo y la investigación bibliográfica orientan hacia la estructuración de una coyuntura que permite en alguna medida el abordaje metodológico. Para abordar la experiencia social de cine entre los años treinta y principios de los años setenta del siglo XX, encontramos evidencias en los discursos públicos de la prensa, la literatura, la historia local sobre la vida

cotidiana de la ciudad, sobre la cultura, los usos, las costumbres, y en la evolución física misma de la textura urbana.

Compete a este estudio la experiencia cinematográfica, entre los años treinta, momento en el que se consolida el “cine parlante” en los cines de la ciudad, hasta principios de la década de los setenta, momento en el que se cumple una década del nacimiento del Festival Internacional de Cine de Cartagena. En este contexto se definen las memorias cosmopolitas del consumo de cine que aparece ya como oferta cultural consolidada e independiente y de espectadores ‘expertos’. La actividad de “ir al cine” ya se entiende como un ritual cotidiano, de distinción social y los nuevos equipamientos culturales edificados para esta actividad dejan ver la preocupación por construir la imagen de una ciudad económicamente abierta, que aprovecha sus recursos culturales, históricos y turísticos.

Como veremos, desde los años treinta, Cartagena de Indias vio incrementar el número de salas de exhibición y se fortalecieron los públicos “expertos” en cine. Otras evidencias que marcan los inicios de una coyuntura en estos años tienen que ver con la manifestación de alguna diversidad de contenidos y públicos que se origina en estas tempranas décadas y se continuará hasta los años setenta, con presencia de contenidos mexicanos, cubanos, argentinos, estadounidenses y europeos; siendo estos últimos, como se sabe, los que se harán dominantes en la cartelera comercial en prensa hacia la segunda mitad del siglo XX.

Los polvos cosméticos y el agua de colonia luchando con el calor de la vespertina, en contrapunto con el olor del chorizo asado y del patacón con queso y más adelante con los inicios de la comida rápida y las bebidas gaseosas; las familias con sus mejores galas; la niña de diez años que atraviesa la ciudad, en los años cincuenta, desde Papayal hasta el Bosque, con su hermana más joven, para entrar a cine porque el taquillero amigo las dejará entrar; las señoritas de bien acompañadas por sus protectores; las tías cinéfilas acompañadas de sus pequeños sobrinos bajo una complaciente censura; los colegiales traviesos; los estudiantes universitarios persiguiendo la factura crítico-expresiva; los hombres y las mujeres de la taquilla con sus amiguismos y preferencias en la gestión de la fila y en la venta de la boletería; los colados, los vendedores; el trabajador que lleva el rollo a pie de una de una sala a otra para quedarse con el dinero del pasaje de bus; la dama que en un clásico de la literatura evalúa la extensión de la cinta exclamando a viva voz: “¡Dios mío! esto es más largo que un dolor”; el periodista que compara la primera vez que su padre lo llevó a cine, como cuando el coronel Aureliano Buendía, recuerda la vez que su padre lo llevó a conocer el hielo; la señora que se opera la nariz para tenerla perfecta “como Gina Lolobrigida”; el adolescente que no tiene recursos para pagar la entrada pero que se deleita pasando de sala en sala leyendo y mirando los carteles de la cinta del momento; el culto casi religioso hacia películas como *El derecho de nacer* (1952); los intelectuales denostando del gusto, en aumento, por el cine

estadounidense o mexicano; los empresarios promocionando las virtudes de sus salas y lo selecto de su programación.

Esta experiencia cinematográfica se establece en la ciudad burguesa del siglo XX, en vías de masificación y desde siempre profundamente escindida socialmente. Por una parte, regida por una élite de comerciantes y pequeños industriales, que capean los avatares de una economía caprichosa, tan alejada de sus esplendores coloniales, ahora apenas evidenciados en la red de monumentos que, rápidamente serán catalogados dentro de la oferta de un modelo de ciudad patrimonio, pensado y defendido hasta hoy por los grupos de



Ilustración 3 Cine mexicano, cartelera Cine Colombia, Teatro Cartagena. El Universal, sábado 13 de septiembre, 1952.

la sociedad normalizada, que imaginan el paraíso de una ciudad que se desea tradicional y cosmopolita a la vez.

Precisamente, este interregno, a medio camino entre dos siglos, que es la experiencia social de cine entre los años treinta y principios de los setenta, es lo que interesa describir acá, pues en su vinculación con los espacios de exhibición y la programación, propician una nueva y cambiante experiencia para el

ecosistema humano local. Todos estos espacios y experiencias, ya distantes, tan diferentes de la experiencia de décadas posteriores; toda una aparente mezcla



Ilustración 4 Ruinas de la fachada del teatro Caribe, hoy demolidas.

de gustos y clases; una comunión temporal del gentío, hoy por hoy ausente, desvanecida o quizá solo en permanente mutación en medio de las posibilidades de desarrollo de la técnica, de la industria y de la ciudad misma.

Por tanto, es necesario comprender cómo la experiencia cinematográfica se desarrolla como factor importante en la textura urbana. Se trata de encontrar pistas para comprender cómo evoluciona la práctica de ir al cine a medida que la población crece y la ciudad se transforma. Se trata de saber cómo se desarrolla la experiencia social de ir al cine en Cartagena de Indias en el marco de su tránsito de ciudad con arraigos hidalgos a urbe en proceso de modernización.

Esta cuestión se puede desglosar en varias preguntas: ¿Cómo las características, la ubicación y las transformaciones de los espacios de exhibición

en la ciudad definen la experiencia de los espectadores?, ¿cuáles son los rasgos de la experiencia cinematográfica que ofrece la memoria de los espectadores?, ¿qué factores incidieron en la elección de los teatros?, ¿cómo se relacionan en las memorias de los espectadores, los procesos de distinción social y los modos de ver cine?

Pensar las relaciones entre el cine y la ciudad en las décadas de interés, y en ese marco comprender la experiencia social de ir al cine, implica considerar tres factores que constituyen los objetivos específicos del análisis, tres constructos que se organizan desde los estudios de cultura de pantalla, esto es, describir los equipamientos tipo sala de cine con los que contó la ciudad para identificar cómo se fueron insertando en el espacio; reconstruir las carteleras para identificar estrategias de programación y explorar las memorias de los espectadores; y definir lógicas de exhibición y de evolución de los contenidos ofertados para identificar las variaciones y los patrones en la oferta a lo largo del periodo de estudio, entrever las preferencias, los recuerdos significativos y los gustos en relación a las interacciones asociadas al ir a cine.

Cartagena de Indias, Colombia: Espacio Urbano Escindido y Sociedad Anómica

Conviene ofrecer algunas consideraciones sobre la ciudad en la que se desarrolla la experiencia social del cine, objeto de este estudio. Romero (1976) llama la atención sobre esas ciudades de la conquista fundadas por la metrópoli española sobre un puerto natural para la entrada y salida de las flotas y un sistema arquitectónico militar para la salvaguarda de las mercancías, sin mayor

consideración sobre la conveniencia o no del lugar para un asentamiento poblacional fijo (p.5); así nacieron, por ejemplo, La Habana, Veracruz y Cartagena de Indias. Menciona, el mismo autor en su estudio sobre las ciudades criollas, al otrora emporio del tráfico negrero, sede importante de la administración colonial española y uno de los enclaves criollos en levantarse abiertamente sobre los intereses de la metrópoli.

Casi un siglo después de las gestas de emancipación, el poeta modernista local, Luis Carlos López (1897-1950), describe su “Ciudad nativa” como un villorrio, “plena de rancio desaliño”, que le despierta, entre cariño e ironía, el mismo cariño que despiertan los zapatos viejos. Con esa imagen coincide mucha de la investigación histórica sobre Cartagena durante su ingreso al siglo XX. Batallando contra el declive económico que signó la región en el tránsito hacia dicho siglo, el cine arriba a la ciudad en 1897, tres años después de que empezara a operar el Ferrocarril Calamar-Cartagena,

De modo que, a pesar del incidente con el fluido eléctrico, el cinematógrafo entró a Cartagena como otro de los símbolos de los tiempos modernos que la ciudad creía estar viviendo; colocaba a Cartagena, de acuerdo con las notas de prensa, a la altura de otras ciudades del mundo, y daba la sensación, a quienes asistían a las presentaciones maravillados con el nuevo invento, de estar en contacto, a través de la imagen en movimiento, con otras latitudes (Ortiz, 2011, p.2).

La investigación urbana reporta que entre 1900 y 1930, la ciudad experimentó un crecimiento demográfico significativo, pasando de 17.600 habitantes entrando el siglo a 36.632 en 1912; en estas tres primeras décadas se intensificó el poblamiento de las zonas de extramuros, que durante los siglos anteriores servían como sitios de descanso y caseríos (Redondo, 2004, págs.79, 138). No hay que perder de vista que para ese mismo periodo la investigación histórica describe a la Heroica, a cien años de su independencia, como una ciudad en crecimiento, con aumento de población y nuevos barrios, con nacientes fábricas y un comercio en alza, pero a la vez se trata de una ciudad oscura y sedienta, conservación públicos insuficientes (Román & Guerrero, 2011, pág. 125).

Avanzado el nuevo siglo, la población desbordó los límites de la vieja ciudad colonial y una nueva ciudad comenzó a tomar forma más allá de las murallas. Para 1912 el número de habitantes que vivían por fuera del recinto amurallado era mayor. Según Pretelt Burgos (1929), en 1910 en Cartagena solo se contaban los barrios de Pie de la Popa, Manga, Pie del Cerro, Espinal, Amador, Quinta, Toril, Pueblo Nuevo, Pekín, Boquetillo, Cabrero, Getsemaní y Chambacú. Sin embargo, el mismo autor señala que para 1929 el número de barrios había aumentado notoriamente, hasta una treintena con una población considerable.

Tabla 1 Datos demográficos según censos históricos de población (1912-1973)

Año	Colombia	Bolívar	Cartagena
1912	5.472.604	425.975	36.632
1918	5.855.077	457.111	51.382
1928	7.851.110	642.772	82.547
1938	8.697.041	765.194	84.937
1951	12.739.910	991.458	128.877
1964	17.484.508	1.006.347	242.085
1973	23.881.851	758.400	348.961

Con un pasado de puerto colonial evidente en un sistema baluartes y fortificaciones que ya no tendrán sentido en la estructura urbana y en las mentalidades progresistas que se abren al nuevo siglo, la textura de la experiencia urbana cambió considerablemente en esas primeras décadas del siglo, albergando una heterogeneidad cada vez más marcada y una desigualdad social que a la postre se haría estructural.

Para la nueva mentalidad de ciudad con pretensiones comerciales e industriales, la morfología de la ciudad vieja resultó inconveniente; un estorbo para el proceso de expansión urbana que dictaba el progreso. Con relación al carácter portuario de la ciudad, Solano de las Aguas (2009), ofrece una descripción importante para tener una idea de la vida urbana local, en la década del treinta:

En 1933 Cartagena inauguró las nuevas instalaciones portuarias construidas en la isla de Manga (...) Nuevos muelles, bodegas, edificios administrativos. Este aislamiento se acompañó con la modernización de algunos servicios públicos como los edificios para el abasto público que siguieron situados en los espacios donde habían estado los muelles. Las medidas de control social sobre el ocio se intensificaron pese a que las corrientes migratorias que arribaban a ambos puertos en determinados momentos las colocaban en entredicho. Se establecieron las llamadas “zonas de tolerancia” a las que se desplazaron cantinas, bares, prostitutas

y parte del tráfico furtivo que había hecho de los centros históricos sus hábitats predilectos (p. 60).

En la primera mitad del siglo la tasa de crecimiento fue la más alta en toda la historia de la ciudad. En el mismo periodo el número de barrios se incrementó. Para 1930, la ciudad estrena planta eléctrica y una década después un modernizado acueducto; en 1932 cierra el ciclo de demoliciones de las murallas que había empezado en 1919; en 1950 empieza la ocupación del sector de Chambacú, a pocos pasos del Centro Histórico; ya desde 1940 y hasta los años sesenta la ciudad crece de forma desordenada, observando las dos tendencias de urbanización lineal y compactada antes mencionadas. (Pachón de Gómez, 2004),

Para 1951 la población llega a los 128.877 habitantes. Meisel Roca (2009) señala que para ese momento se inician las obras del sector de la Matuna, donde más adelante se abrirán nuevas salas de cine y para el mismo año se funda el hoy tradicional barrio Daniel Lemaitre. Ya desde 1951 empieza la urbanización de Martínez Martelo, Alcibia, Olaya Herrera, entre otros. El barrio Getsemaní se encuentra en la comuna 1 de la localidad Histórica y del Caribe Norte. Su aspecto ha cambiado notoriamente en relación con los años del estudio, principalmente por la presencia del mercado donde hoy está el Centro de Convenciones; Getsemaní fue el lugar de los sectores populares durante la colonia, allí vivían los afrodescendientes, artesanos y blancos pobres, todavía en los cincuenta era un lugar en el que vivían familias pobres que se ganaban la vida trabajando en el

mercado, ubicado sobre el viejo muelle como observa la cita de Solano de las Aguas (2009).

Además, hay un claro patrón étnico y espacial de la pobreza, en el sentido de que la mayoría de las personas pobres de la ciudad son afrodescendientes y se encuentran localizadas en el corredor que se extiende desde las faldas de la Popa y sigue por el borde sur de la Ciénaga de la Virgen. En contraste, la población con mejores condiciones de vida vive cerca a la playa y la bahía interior. Solo es posible entender este patrón de poblamiento urbano si se conoce bien la historia de la ciudad, pues es el resultado de su historia colonial, republicana y sus aspiraciones burguesas más recientes; y podríamos decir con Romero (1976) que la última etapa corresponde a una ciudad profundamente escindida y desigual, formada por una “sociedad normalizada” con acceso a trabajo formal, a la educación y a los bienes que se consumen en el tiempo de ocio y por una “sociedad anómica” privada de los recursos básicos.

La organización actual de la ciudad en localidades se gesta para los años de interés del presente estudio. Cartagena actualmente se divide en tres zonas o localidades: Localidad 1, Industrial de la Bahía; Localidad 2, De la Virgen y Turística; y Localidad 3, Histórica y del Caribe Norte. Pérez y Salazar (2007) reportan que históricamente, los habitantes de la localidad Histórica y del Caribe Norte son los que tienen un mayor acceso a servicios de salud, educación y seguridad, así como también a un número más alto de sitios de esparcimiento como canchas deportivas y centros comerciales.

En contraste, la Localidad 2, De la Virgen y Turística es la que peores indicadores sociales enfrenta. No solo es la que concentra el área rural más alta, sino también la que mayor porcentaje de población en los niveles más bajos presenta. Adicionalmente, es la localidad donde existe el menor número de canchas deportivas, hospitales y centros comerciales. Los mismos autores reportan que “En Cartagena es claro que las personas más pobres se encuentran localizadas en zonas específicas de la ciudad. Adicionalmente, es en estos sitios donde los habitantes tienen un menor acceso a los servicios básicos y de esparcimiento. Estas limitaciones condicionan definitivamente a las nuevas generaciones a continuar rezagadas frente a los habitantes de las zonas prósperas de la ciudad” (p.19).

Se desprende de estas observaciones históricas sobre la ciudad heroica, que la distribución, los accesos y los usos de los equipamientos de cine, de la programación de cine y las memorias de espectadores, dibujan una experiencia desigual. Dado que las posibilidades de circulación y consumo están supeditadas a las posibilidades socioeconómicas de la población y la industria cultural de cine no será la excepción.

En América Latina, es posible rastrear la evolución de los espacios y la vida urbana que da lugar a las distintas configuraciones socioculturales urbanas de la Región. Estos ordenamientos urbanos son inventados según los derroteros de los grupos sociales y económicos que históricamente han estado a la cabeza de dicha misión, y se completan, para lo que sigue de la segunda mitad del siglo XX,

con la no menos poderosa y tan conflictiva imagen de ciudad globalizada. Así, por ejemplo, las sociedades coloniales imaginaron sus primeras ciudades según el corte de la metrópoli española, aunque ya estaban inquietas desde sus inicios por el encanto del mundo burgués, hacia el que se encaminan de la mano de los criollos primero y de los grupos de patricios después, hasta diluirse en el mundo industrial y masificado.

En dichos escenarios se encuentran rasgos socioculturales que se imbrican del paso de una estructura a la otra; así por ejemplo, en la villa finisecular que es Cartagena cuando se encuentra con el cine, es posible encontrar usos, conflictos, imaginarios y representaciones sociales contradictorios, de una élite modernizadora, primero comercial y luego industrial que, por una parte, se asocia con el progreso tecnológico y, por otra, se arraiga en las costumbres y los “derechos adquiridos” en relaciones de dominación y disciplinamiento sobre la alteridad, heredados del establecimiento colonial. En síntesis, la ciudad como estructura social, comunicacional e ideológica se puede entender como un continente de rasgos materiales y simbólicos que dan cuerpo a la existencia de un espacio de socialidades, producción, reconocimientos, comercios, intercambios y consumos diferenciados respecto de otros espacios sociológicos.

Si consideramos a Romero (1976), es posible afirmar que Cartagena de Indias, avanzado el siglo XXI, es una ciudad que conserva características de las ciudades burguesas y masificadas, pero en la que aún existe en sus élites económicas y políticas trazos de las mentalidades hidalga y patricia, herencias

del pasado colonial y republicano, que se estructuran, de manera conflictiva, a una ciudad que se está buscando en el aprovechamiento de una modernización, necesariamente fragmentada y negociada.

Esta tesis aporta una mirada comprensiva de la experiencia social de cine en Cartagena de Indias, desde el recurso de los trabajos de archivo y del testimonio. Puede complementar los esfuerzos periodísticos y los estudios históricos que abordan, para la ciudad, el país y el Caribe en general, los cambios en la vida cotidiana, promovidos por las transformaciones económicas del mercado, la composición demográfica, los medios de comunicación, los procesos de distinción y ordenamiento social, los hábitos, y en general los proyectos culturales y políticos que definen la ciudad frente a la globalización económica y a la mundialización cultural.

Esto es especialmente cierto en un espacio de desigualdades como Cartagena de Indias, donde la mediación del cine, como se verá en los resultados de este estudio, es un vector importante de la vida cotidiana, en cuya participación se reflejan las mismas condiciones de exclusión y desigualdades, constituyéndose necesariamente en otro escenario de la competencia por el derecho a la ciudad. Se desprende de estas notas históricas, que no se trata solo de abordar la experiencia social de cine, sino hacerlo en una ciudad puerto intermedia que arroja sobre el Caribe, con todas sus contradicciones.

Investigar el lugar de la experiencia social del cine en la vida cotidiana, en perspectiva de los estudios de cultura de pantalla, implica considerar

concretamente tres aspectos en este estudio: la evolución de los espacios de exhibición, las estrategias de programación y las memorias de los públicos de cine, como una triada de referentes empíricos, susceptibles necesariamente de ser considerados en su historicidad, es decir, en el marco amplio de la evolución de la ciudad y lo urbano, de los grupos sociales y de los procesos socioculturales. Todo ello, como constituyente de un continente de experiencias sociales en el que la mediación cinematográfica aporta a la comprensión de las transformaciones de los modos de percepción, en general, y de los modos de ver en comunidad, en particular (Martín-Barbero, 1991).

Al dirigir la atención a la experiencia social de ir al cine, buscamos remontar el curso de las transformaciones urbanas que se agenciaron en Cartagena de Indias, Colombia, durante algunas décadas del siglo XX, ya que el espesor social que posee esta mediación permite entrever las prácticas y los rituales, en constante re-creación, que se han constituido a lo largo de las transformaciones en los modos de ver cine y ofrece claves para comprender cómo los sectores sociales entienden y viven los procesos de modernización urbana. Se trata siempre de pensar la comunicación desde la cultura, de esa vieja y siempre pertinente idea del maestro Martín-Barbero (1984), de “perder el objeto para ganar el proceso”.

Capítulo 1. Cuestiones Metodológicas

En cuanto a las coordenadas metodológicas, esta tesis partió de una preocupación inicial sobre el consumo de cine, entendido como “(...) una cosa contradictoria y ocasional (...) una actividad, individual y colectiva, privada y pública, que depende de la destrucción de bienes para la producción de significados” y define lo que somos, lo que nos rodea, esto es, somos lo que consumimos (Silverstone, 2004, pág. 127-130). En esa perspectiva se diseñó y ejecutó un estudio de corte documental, interviniendo los archivos de prensa disponibles entre 1897 y 1923 (Miranda, 2013, 2015).

Sin embargo, durante algunos años en el proceso, al indagar en investigaciones cercanas, se pudo deslindar una perspectiva más amplia y se hizo evidente la necesidad de ajustar el locus de enunciación, migrando del consumo hacia una preocupación más centrada en la experiencia social de ir al cine vinculada con nuevas cajas de herramientas.

Para esta tesis, entonces, se intentó reconstruir la experiencia social de ir al cine, en la ciudad de Cartagena entre los años treinta y principios de los setenta. Se adaptó para ello la triangulación metodológica propuesta en el estudio de las dinámicas del *cinemagoing* (Biltereyst, Lotze y Meers, 2012), pues permite abordar las relaciones entre cine y sociedad, combinando tres fases o ángulos de estudio: los espacios de exhibición comercial, las carteleras en prensa y las memorias de los espectadores.

Al esfuerzo particular por comprender la mediación del cine en un contexto local, se adaptan las herramientas que pone el proyecto internacional de *Culturas de pantalla*. Se trató entonces en esta tesis de reconstruir la experiencia cinematográfica de los espectadores en Cartagena de Indias, Colombia, entendiendo que los espectadores son “sujetos socialmente contruidos” (Martin-Barbero, 1995), en nuestro caso entre las posibilidades de acceso y consumo que les ofrece el equipamiento específico para el rito de ir a ver cine, las estrategias de programación que en la cartelera de prensa buscan captar su adhesión y las memorias que sobre el conjunto de esa experiencia llamada ir al cine, se puedan recuperar, en ejercicios de entrevista.

Fueron fundamentales los anuncios y las notas publicadas en los diarios disponibles en el archivo. La búsqueda se orientó con los siguientes descriptores: cine, cinematógrafo, salones de variedades y teatros; se revisaron las secciones de espectáculos, variedades, eventos, ciencia y tecnología.

En la Tabla 2 se presenta la prensa que tuvo circulación en la ciudad durante el periodo de estudio, aunque no necesariamente se conservan archivos de todos los años de existencia reportados en el Archivo Histórico de Cartagena. Incluimos la filiación política, aunque, no es una variable que afecte las dinámicas del mensaje particular de la cartelera de cine y las salas. Se viene interviniendo el Archivo Histórico de Cartagena desde 2010, para el periodo de estudio de esta tesis las intervenciones se concentraron entre 2014 y 2016, en algunos momentos con auxiliares de archivo.

Tabla 2 Prensa disponible en Archivo Histórico de Cartagena

Denominación	Vigencia	Filiación política
El Diario de la Costa	1916 - 1946	Liberal
El Figaro	1939 -1946, 1958-1960	Conservador
El Liberal	1911 - 1917 y 1934 - 1935	Liberal
El Mercurio	1931 -1934	Liberal
El Porvenir	1873 -1916	Conservador
El Universal	1948 - actual	Liberal
La Época	1900 -1925	Conservador
La Patria	1930- 1945	Conservador

Fuente: La Ciudad Iluminada. Capítulo Cartagena, 1897-1997

Como evidencia de la intervención de archivo se alimenta la base de datos *La ciudad iluminada, capítulo Cartagena de Indias, Colombia*. La matriz se divide en cuatro campos:

1. Control de las fuentes primarias: corresponde al folio de la fotografía de la nota en prensa y la fecha de la nota en la prensa; exhibición local, incluye fechas de las funciones, jornadas, horarios, costos, espacios de exhibición, empresas y censura;
2. Películas: donde se consignan los títulos locales, títulos originales, año de producción, productoras y/o distribuidoras, género, protagonistas y,
3. Varios: aspectos técnicos y datos misceláneos que acompañaban a las películas en las pautas de prensa.

De allí se generó una sub matriz para cada escenario, por ejemplo 1930-1972, relacionando el conteo de folios, con los teatros, los géneros, el origen, etc. Desde esa matriz de datos se desarrollaron simultáneamente dos ejes de trabajo.

Por un lado, fue necesario elaborar un inventario de los espacios de exhibición de cine que funcionaron entre los años treinta y setenta, haciendo énfasis en el curso de su distribución geográfica y el devenir del mercado local de exhibición. Interesó revisar cómo la reorganización de dicha distribución se relaciona con los cambios vividos por la ciudad y sus habitantes durante el período y qué rasgo tomó el mercado local de exhibición.

Los cuestionamientos guía fueron ¿qué factores sociales, culturales y económicos hay detrás de la aparición, desplazamiento y desaparición de las salas? Para esto hubo que mapear las rutas que siguieron desde el centro de la ciudad vieja hacia los barrios que crecieron más allá de las murallas y determinar su estratificación social, las características propias o asignadas a las audiencias que las visitaban y las dinámicas de las empresas. Se elaboraron mapas para establecer cómo se fueron redistribuyendo los teatros y salones a medida que la ciudad crecía y se transformaba.

Por otro lado, con relación al segundo objetivo específico, intentamos describir la evolución de la cartelera, para determinar las estrategias de programación de los cines en la ciudad para el momento de interés. Las preguntas acá fueron cómo se comportaron los géneros, las distribuidoras, los años de producción y las empresas locales con relación a los espacios de exhibición a través cada una de las décadas de interés del estudio.

Orozco (1997) sostiene que la academia intuye la audiencia como “muchas cosas a la vez, aunque todavía no comprendamos bien sus múltiples roles y

mediaciones, porque mientras se es audiencia, no se deja de ser sujetos sociales, históricos y culturales” (p.27), por ello lo tercero que se buscó reconstruir a través de entrevistas y foros, fueron las memorias de los espectadores sobre sus experiencias de “ir al cine” a lo largo de ese mismo momento, pensando entonces que en ese recodar del sujeto se ponen en juego correlatos sociales históricos y culturales siendo estos lo que permiten saber de qué manera se organiza la experiencia de ir al cine.

Para responder a ese interés buscamos desde un tercer eje de trabajo, identificar los probables vínculos entre la experiencia del cine y la vida cotidiana de los espectadores. Se recurrió a la aplicación de entrevistas semiestructuradas para encontrar pistas para comprender cómo era la práctica de “ir al cine” a medida que la ciudad crece y se hace más compleja. Para la ubicación de personas y testimonios se recurrió a la estrategia “bola de nieve”. Se realizaron entrevistas a informante con rangos de edad a conveniencia del tercer objetivo específico.

La guía de preguntas aplicada en las entrevistas se adaptó a partir del cuestionario diseñado por Bilteryst y Meers, para el proyecto *Cultura de Pantalla*, traducido y adaptado por Lozano, para las réplicas del estudio en México. El Instrumento tiene cuatro etapas que buscan reconstruir momentos específicos de la experiencia social del cine, asociados a la infancia, a la juventud y a la adultez y al presente. En perspectiva del objetivo general y del tercer específico, se seleccionaron y adaptaron las preguntas de las tres primeras partes,

considerando también la avanzada edad de algunos de los entrevistados. (Anexo 1).

En la Tabla 3 se presentan los datos de los 25 entrevistados, con edades entre 54 y 95 años, 11 mujeres y 14 hombres, nacidos o radicados en Cartagena desde hace varias décadas, la mayoría pensionados. Se entrevistaron amas de casa, profesionales, políticos, etc. Todas las entrevistas se desarrollaron en Cartagena, entre julio de 2015 y febrero de 2016. Todos los audios se transcribieron completos. Se revisaron completas buscando testimonios claves para cada periodo considerado en el cuestionario, dando luces para resolver el tercer objetivo. Los testimonios que se presentan en este informe cuentan con consentimiento informado, firmado por los entrevistados.

Tabla 3 Identificación de los entrevistados

#	Informante	Edad	Estrato	F. Nac.	Lugar	Ocupación	D. Entre.	Duración
1	BLANCA	95	M	03/15/1920	Limón	Ama de casa	12/07/2015	1:03:37
2	ALFREDO	84	MB	03/12/1931	Lorica	Pensionado	21/10/2015	1:25:06
3	CARLOS	76	A	03/06/1939	Cartagena	Pensionado	09/10/2015	0:49:56
4	RAFAEL	66	M	10/26/1948	Cartagena	Músico	28/07/2015	1:32:26
5	ARMANDO	81	MA	08/03/1934	Plato	Pensionado	12/08/2015	1:05:41
6	MARÍA	73	MA	01/02/1942	Barranquilla	Ama de casa	12/08/2015	1:05:41
7	JAIME	68	M	3/24/1947	Cartagena	Pensionado	26/08/2015	0:48:15
8	NEMECIO	58	B	04/12/1957	Cartagena	Ebanista	27/08/2015	0:44:29
9	CONCEPCIÓN	66	B	06/02/1949	Cartagena	Ama de casa	27/08/2015	0:20:49
10	RAFAEL	78	MB	11/10/1936	Lorica	Pensionado.	11/09/2015	1:18:20
11	LUIS	63	MB	09/02/1952	Cartagena	Pensionado	21/10/2015	1:21:07
12	YADIRA	68	M	19/09/1948	San Antero	Pensionada	04/06/2015	0:54:43
13	MARIADELS	74	A	05/03/1941	Cartagena	Galerista	09/11/2015	1:49:27
14	ALFONSO	88	MA	06/07/1927	Cartagena	Pensionado	20/02/2016	1:19:24
15	JOSE	81	A	26/11/1934	Cartagena	Pensionado	07/11/2015	1:14:57
16	PABLO	82	M	13/01/1933	Cartagena	Pensionado	09/01/2016	0:41:01
17	ALICIA	65	M	09/09/1949	Cartagena	Pensionado	09/01/2016	1:10:09
18	ISABEL	63	B	16/11/1953	Cartagena	Ama de casa	09/01/2016	1:10:09

19	ALBERTINA	85	MA	27/10/1930	Cartagena	Pensionado	07/01/2016	0:55:31
20	ANA LEONOR	80	B	07/07/1935	Cartagena	Ama de casa	01/01/2016	0:46:06
21	HONEY	66	B	03/06/1949	Cartagena	Ama de casa	01/01/2016	0:42:42
22	MANUEL	80	MB	14/05/1935	Cartagena	Pensionado	12/02/2016	1:08:14
23	TULIA	85	MB	17/09/1930	Cartagena	Ama de casa	12/02/2016	1:08:14
24	ALBERTO	70	A	02/09/1945	Cartagena	Arquitecto	04/10/2015	1:20:32
25	LEONEL	58	M	21/07/1958	Cartagena	Independiente	11/10/2015	1:03:40

Fuente: elaboración propia

Los datos generados desde los dos ejes derivados del archivo de prensa y los que levantamos desde el eje de los testimonios fueron triangulados con información documental como textos históricos y literarios de la ciudad (crónicas, poemas, relatos, novelas, cartas) y documentos públicos (folios notariales, actas y documentos históricos de la Secretaría de Planeación Distrital, etc.). Los datos de las entrevistas se relacionaron además con foros sobre fotos antiguas de Cartagena, disponible en redes sociales, especialmente los grupos de Facebook y algunos blogs.

Con el objetivo de definir y comparar las lógicas exhibición, evolución en la oferta e implicaciones en las memorias de las audiencias es necesario reiterar que la triangulación fue importante en esta tesis pues pretendimos caracterizar las relaciones que existen entre la distribución geográfica de las salas de exhibición, las estrategias de programación y el espesor que todo ello tuvo en las memorias de las audiencias de cine, en una ciudad intermedia del Caribe colombiano.

Capítulo 2. Marco de Referencia

Antecedentes de la Investigación sobre Ir al Cine

En consecuencia, los estudios y las teorías que orientan esta lectura sobre la experiencia social de ir al cine en Cartagena de Indias, Colombia, como parte del tejido modernizador, esto es, entendido como un elemento urbano y leído como estructura sociocultural y comunicacional, son aquellos que se proponen desde la investigación cultural, los estudios de la comunicación o la historia cultural. La mediación del cine en esa perspectiva es una preocupación de alguna trayectoria en América Latina.

Como se evidenciará, en la documentación, se pudo constatar que, a nivel latinoamericano, la investigación sobre el cine lleva cierto recorrido, y brinda formatos y herramientas de trabajo, no es el caso de la investigación regional, por lo menos en el Caribe colombiano. Hasta donde se ha investigado, en Colombia hay pocos estudios del mismo talante. El rastreo permitió ubicar estudios sobre la experiencia social de ir al cine en ciudades de México, Colombia, Venezuela, Brasil, Chile, Argentina, España y Estados Unidos.

La búsqueda de antecedentes tuvo como objetivo levantar, revisar y relacionar un cuerpo de textos que compartieran un enfoque sociocultural al abordar la presencia del cine en América Latina, enfoque que se mantuviera dentro de la relación entre cine, cultura y ciudad e idealmente que pudieran resultar orientadores en cuanto a los tres vectores de interés: espacios de exhibición, programación y memorias, es decir, aquellos que principalmente

centrados en la experiencia del cine como mediación fundamental en el *sensorium* de lo contemporáneo y que en lo posible privilegiaran la triangulación metodológica.

Investigación latinoamericana de la experiencia social de ir al cine en perspectiva de los screen culture

En el curso de las últimas tres décadas, gracias al análisis de la recepción desde su historicidad y a los intereses que ha suscitado en diversos campos disciplinares que le han aportado perspectivas y herramientas, la investigación del cine ha ido superando el tradicional análisis centrado en el texto fílmico, para ese giro se han realizado esfuerzos en diversos contextos científicos y geográficos.

Within the new cinema history perspective, the call for more systematic comparative research has been high on the agenda for some time, and interesting work has been done in this direction on issues of exhibition and programming across city and national borders (...) Currently several comparative projects are being conducted, mainly on film exhibition and programming (...) Applying an interdisciplinary ethos and fostering work at the crossroads of humanities and social sciences, an increasing amount of research encompasses more systematic approaches to data collection. (Biltreyst & Meers, 2016, p, 17).

Los estudios identificados parten de iniciativas importantes en tanto su impacto internacional y el esfuerzo por la visibilidad, la circulación y el acceso al

conocimiento producido. Una de ellas es la propuesta belga The ‘Enlightened’ City¹, que fundan Biltereyst, Lotze y Meers (2012). Esta propuesta es a nuestro juicio un esfuerzo por reconvertir algunos recursos metodológicos para abrir el campo de estudio de los medios y las audiencias, básicamente mediante la triangulación de métodos, intentando dar cuenta de una serie de interrogantes como:

What are the difficulties involved in doing this kind of historical audience research? What kind of sources and traces are there to understand historical media experiences? How can we analyse and interpret these sources and traces? What kind of methodologies of data collection, processing and analysis can be used? (p. 691).

El punto de partida de esta tesis es una investigación diacrónica, apuntando al rol o mejor al espesor social de las culturas de pantalla en Flandes, entre 1918 y 2004, en el marco de las tensiones entre el mercado y la ideología como correlato de las interacciones entre la modernidad, lo público y lo urbano (Biltereyst, Meers & Van de Vijver, 2011)².

En perspectiva similar está la iniciativa internacional de estudiosos del cine, The History of Moviegoing, Exhibition, and Reception, HoMER (2004)³, que ofrece en su sitio web algún nivel de acceso a investigaciones que se preocupan por uno o varios de los tres factores. Se puede resumir como la misión de

¹ <http://www.cims.ugent.be/research/past-research-projects/-enlightened-city>

² <http://www.cims.ugent.be/research/past-research-projects/-enlightened-city> y cinemacitycultures.com

³ <http://homernetwork.org/>

HoMER, trabajar colaborativamente desde los estudios de cine y la historia cultural, apoyado en la *world wide web*, para la recolección e intercambio de investigación académica sobre el cine.

Un primer grupo de trabajos a considerar es un conjunto de estudios que tienen en común asumir como directriz la triangulación de métodos (Biltereyst, Lotze & Meers, 2012) en perspectiva comunicacional e histórica sobre el fenómeno de *cinemagoing*. A nivel más cercano, en el contexto de México, encontramos un conjunto de estudios que abordan la experiencia cinematográfica en distintos escenarios urbanos del país, revisando igualmente la experiencia cinematográfica de las audiencias desde la historia oral, la economía política, los procesos de memoria y las estrategias de programación en perspectiva de los estudios de cultura de pantalla y desde allí emparentados también con la nueva historia del cine.

De este grupo se destaca el estudio sobre Monterrey, socializado por Lozano, et al, (2013, 2014, 2016), particularmente, el estudio de caso que aborda la exhibición y programación en los cines regiomontanos entre 1922-1962, donde se reporta que la exhibición de cine en Monterrey, para ese periodo, reflejó primero dominio hollywoodense (1922-1936), seguido de la época de oro del cine mexicano (1936-1946), cerrando con la crisis de la asistencia al cine (1952-1962) y lo que denominan una relativa popularidad de las películas europeas (1962) (Lozano, 2013).

Según el mismo estudio, las dinámicas geopolíticas de la posguerra aunadas al empobrecimiento de la producción, la disminución de políticas públicas de apoyo a la producción de cine mexicano y el auge de la televisión, se combinaron para cerrar la década de los cincuenta con una merma importante en la asistencia a las salas de cine. En relación con las memorias de los espectadores regiomontanos, para el mismo periodo, se reporta que la experiencia social del cine en las décadas de 1930 a 1960 queda evidenciada según un corpus de entrevistas como “una de las matrices culturales más importantes con las que construyeron y consolidaron su sentido de identidad.” (Lozano et al. 2016, p.716).

En la misma perspectiva, Portillo et al. (2014) viene estudiando el rol social de la exhibición cinematográfica y su consumo en Ciudad de México entre 1896 y 2010. Aborda la experiencia cinematográfica en cuanto a las dinámicas de memoria, pensando la articulación entre culturas de pantalla y desarrollo urbano, modernidad y ciudadanía; encuentra valor al estudio de la experiencia cinematográfica en primera persona, subrayando que “la memoria implica una reconstrucción selectiva del pasado, desde donde se resignifica la vida cotidiana de los espectadores y de la ciudad” (p.226), identifica como resultado parcial dos variables significativas: la clase social y la generación; particularmente resaltamos de este estudio que “La concepción de la ciudad, articulada a partir del recuerdo de la experiencia con los cines de barrio o los palacios, ubicados en

el centro, nos permiten desandar los trayectos y las rutinas cotidianas a lo largo del siglo XX”(p.21).

Otros trabajos en la misma perspectiva son los de Nieto Malpica et al (2016) para Tampico y Ciudad Madero que analizan la oferta de cine para el año 1942, relacionándola con el desarrollo de la industria de cine nacional y el contexto geopolítico. Se identifica como un resultado importante que, para ese año, “los cines o salas de exhibición se localizaban en el centro histórico de Tampico y primer cuadro de Madero, y con el tiempo constituyeron un referente medular para el establecimiento de nuevas áreas poblacionales que conformaron las nuevas colonias” (p.164).

Chong et al. (2015) para Torreón, reporta que entre 1922 a 1962 “la evolución de las salas de cine y la asistencia a ellas va de la mano con la historia de la ciudad, centro urbano de importancia económica desde sus orígenes, lo cual se reflejó, entre otros aspectos, en un rápido crecimiento de los sitios de exhibición, tanto los destinados a las clases altas como a los sectores trabajadores” (p.156); esto es contrario, como veremos, a lo que se presentó en Cartagena, Colombia durante un periodo similar.

Cerramos este primer conjunto de estudios con antecedentes en contextos particulares e interesantes como Laredo, Texas (Lozano, 2017), donde desde un abordaje de la memoria de los espectadores de una ciudad de frontera, se concluye que: “It is tempting to equate the informants’ consumption of Mexican or Spanish-language films with the preservation of Mexican cultural identity and their

preferences for Hollywood films with an embrace of US values and ideology and an abandonment of the native Mexican culture”(p.45).

Lozano et al. (2017) en un estudio de audiencias en Monterrey, reporta vínculos con las películas que superan el texto fílmico, del que muchas veces la memoria no recupera los títulos, pero puede proponer una imagen de la película, poderosamente vinculada con dónde y con quienes se vio, o los actores y actrices emblemáticos o la película que arrancó lágrimas durante semanas a una sensible audiencia,

Unable to remember titles or whole plots of specific movies most of the time, respondents were able to talk passionately and comprehensively about whole sets of films or about movies featuring their favourite foreign or national actors or actresses and share clear and direct perceptions and opinions about them despite the long time that had passed (Lozano et al, 2017, p. 16).

Otro caso es el estudio comparativo entre Río de Janeiro y Amberes, focalizado en definir el rol sociocultural urbano de dos teatros y sus procesos de reapertura; la autora parte de una postura interesante, al plantear que

Indudablemente, la sala de cine es un espacio perfectamente posible de integrarse a las políticas públicas culturales, sea por medios legales o bien por formas variadas de coparticipación en pro de su operación. Es en medio a tales pluralidades que los programas de reactivación de antiguos cines pueden actuar como potentes catalizadores de esfuerzos hacia la

democratización del acceso de las audiencias a las producciones audiovisuales independientes (Gomes, 2017, p. 40).

Arias Osorio (2014) en otro estudio en perspectiva de la nueva historia del cine, plantea que “movies, as well as other cultural products, are not only textual constructions but also the majority of the time they are socially shaped constructions of meanings that can be interpreted in different ways depending on the particular historic and social positioning of their spectator (p. 549), desde allí, explora para el caso de Cali, Colombia, la recepción del cine en relación con los que denomina el contexto histórico más amplio y el campo de fuerzas sociales en las que se dio esto entre 1945 y 1980, se propuso conocer las dinámicas y actividades relacionadas con ir al cine y el modo como los sujetos se hicieron espectadores en el marco híbrido de una modernidad inconclusa.

Del conjunto de estudios mexicanos y en general los que se asumen desde la nueva historia del cine, se destaca el esfuerzo por adoptar y adaptar la propuesta metodológica belga, en beneficio de una investigación que empieza a abrir para América Latina un nuevo capítulo en los estudios de la mediación del cine, por lo tanto, para el conjunto podemos hacer extensivas las conclusiones de Chong et al. (2015):

La experiencia fílmica es un hecho determinado por el contexto social, político y económico en el que se produce, como lo muestran las respuestas de los entrevistados en los distintos aspectos sobre los que fueron cuestionados. Por lo mismo, coincidimos en que para comprender el

fenómeno cinematográfico son necesarios los estudios regionales, pues en cada lugar el cine se ha desarrollado en situaciones específicas (p.156).

Estos estudios se sitúan en este lugar estratégicamente fronterizo que permite una mirada más ajustada a la compleja relación entre medios de comunicación, cultura, lo urbano y en el marco la presencia de la modernidad, como quiera que ella se presente. Estos trabajos son relevantes para este ejercicio debido al tratamiento metodológico, al manejo de las fuentes, al periodo que abordan y, sobre todo, al enfoque de estudio que narra el desarrollo del espectáculo cinematográfico a la par de los procesos de modernización urbana y de la acelerada conformación de una cultura de masas, sin olvidar la configuración de los imaginarios que permitieron a los distintos sectores sociales entrever, según sus intereses, un contexto urbano.

Otras Investigaciones Latinoamericanas Sobre Cine y Ciudad

Con el objetivo de enriquecer el marco de referencia, recuperaremos también como antecedentes aquellos estudios que remiten o son próximos al periodo de estudio, es decir, que se preocupen por la mediación del cine en la ciudad latinoamericana entre los años treinta y setenta. Un segundo conjunto de estudios es un misceláneo que agrupa aportes de varios contextos nacionales latinoamericanos y espacios disciplinares y lugares de investigación como el consumo, la comunicación, la arquitectura, la historia cultural, etc.

Para el caso de Argentina, Wortman (2006) al analizar la disminución de los públicos de cine en la sociedad argentina, reporta cambios en las formas de

exhibición que significaron el repliegue de las salas a los centros comerciales y una sociedad que ve cómo se atomiza una clase media y crece la desigualdad social (2006, p. 342-343).

Giménez (2008) aporta un análisis en perspectiva de larga duración sobre el surgimiento y evolución de las salas de cine en la ciudad de Buenos Aires durante el siglo XX. Su estudio indaga sobre cómo las salas, en la primera mitad del siglo XX, se desarrollaron alrededor de lo que ella llama grandes rutas que concentraban los tránsitos de consumo cultural, “Ya a fines de la década del treinta había 168 salas dispersas por toda la ciudad; y solo en esta década se estrenaron cerca de 180 películas nacionales” (p.5). Para los años treinta, “se define totalmente la práctica de ir al cine, y el espectador se encuentra en palabras de Metz en ‘estado de submotricidad y superpercepción’. La práctica del cine ya no es solo entretenedora, para este año ya se constituyó como un arte” (p.6) y todo un conjunto de equipamientos respaldan ese proceso. Sin embargo, ya para el año 2000 aparecen como puntos dispersos en el mapa de una ciudad que ha crecido dramáticamente.

Roldán (2012) propone otro análisis sobre Argentina, centrado en la ciudad de Rosario; busca, por un lado, contribuir a los estudios sobre cine desde la historia sociocultural, campo que, según el autor, aunque puede aportar mucho, continúa en declarada emergencia. Por otro lado, existe el interés de reconstruir las estrategias de control social que el Estado, preocupado por mantener las

buenas costumbres, estableció contra la cinematografía nacional y contra los salones de exhibición durante el período de entreguerras,

Las conductas reñidas con el "espectador moderno", el cinéfilo soñado por la prensa, no solo afectaban a las salas barriales, las que habían sido declaradas oficialmente de índole popular y en las que se podía fumar con el sombrero puesto. También los grandes cines céntricos franqueaban el acceso a grupos que perturbaban el curso del espectáculo con intervenciones abruptas y aparentemente injustificadas. Esas conductas fueron atribuidas por los periodistas a la afirmación de una "masculinidad mal comprendida". Se trataba de una definición de género similar a la imperante en los espectáculos futbolísticos masificados[77], donde la conducta del individuo se afirmaba a partir de los códigos del grupo(párr. 47).

Dentro de esta misma perspectiva, Lorenzini (2012) analiza el fenómeno cinematográfico en Santiago de Chile (1896-1931), particularmente, cómo el nuevo entretenimiento impone a la ciudad chilena una primera huella referida a los reordenamientos urbanos y sociales que la presencia de los espacios de exhibición trazan; y, una segunda, centrada en la construcción de una "ciudad imaginada" que se origina en la fuerza representacional de lo que se proyecta (p.1). Concluye el autor que

la aparición del fenómeno cinematográfico en Santiago y la modernización de la ciudad no siguieron una línea única y homogénea, sino

doble e interdependiente. Los dos rastros, ligeramente desfasados, se confunden y se parecen y se persiguen entre sí. En la capital fue el cine el que persiguió a su ciudad imaginaria (p.12).

Para Brasil, dos estudios resultan cercanos a la nueva historia del cine. En el más reciente, Rosa, Vallerini, Fabio y França (2014), en perspectiva etnográfica y en medio de lo que identifican como un vacío de pesquisas sobre el tema, se proponen abordar las redes de sociabilidad entre los espectadores de cine porno, considerando el circuito de este cine como lugar para el ejercicio de formas específicas de socialidad, como un resultado importante señalan que estos espacios atraen un público masculino heterosexual:

observar a possível ocorrência de redes de sociabilidade entre os frequentadores das salas de filmes pornôis do centro da cidade de São Paulo, tal como ocorria nos anos de 1940 a 1970, a “Era de Ouro” da antiga Cinelândia Paulistana (Almeida 2000). Boa parte dos antigos cinemas da região foram apropriados por uma categoria de pessoas que deles usufrui, hoje, como lugar para o exercício de formas específicas de sexualidade (p.1).

En un contexto distinto, Gonçalves y Musse (2012) tratan de establecer conexiones entre los procesos de modernización por parte de la oligarquía cafetera local y la adecuación de un espacio de exhibición en la ciudad de Juiz de Fora (Província brasileña de Minas Gerais), recuperando la memoria sobre el

Cinema de la Foresta y la productora asociada, pertenecientes a una importante familia local, entre la dicotomía entre el recuerdo y el olvido,

As memórias sobre o Cinema da Floresta e a vida de Júlio Álvares Assis e sua Produtora de Cinema Regina mostram como estas mediações entre passado e presente abarcam aspectos-chaves das experiências pessoais, familiares e sociais. Também como o recordar vem marcado por esquecimentos que se revelam em expressões como “não me lembro bem”, “acho que foi 84 nesta mesma época”. Porém, o interessante é perceber que a dicotomia lembrança - esquecimento não impediu o entrelace entre histórias (p. 83-84).

A través de entrevistas se buscaba recomponer fragmentos de la memoria social, vinculados a una identidad comunitaria. Esta pluralidad para definir a los espacios de exhibición como lugares de la memoria donde terminan por entretorse el lenguaje cinematográfico, la experiencia individual y un sentido de pertenencia a la comunidad.

Adicionalmente, resultan significativos otros estudios, la mayoría centrados en México. Es el caso de Monsiváis (2002) trabajando sobre cultura, mediaciones y consumo al que se le debe mucho de lo que constituyen los acervos culturales de lo real y lo fantástico para los habitantes de las ciudades latinoamericanas (2002, p.51). Igualmente, Monsiváis y Bonfil (1994), en un estudio que ya mencionábamos en la introducción, revisan las mediaciones del cine en los imaginarios del espectador popular. Señalan que, con su formidable capacidad

de penetración cultural e ideológica, el cinematógrafo derrumba parte de las certidumbres de la sociedad mexicana, al imponer la democratización del esparcimiento y secularizar aspectos de la vida nacional.

También en México, De los Reyes (1993) trabaja la relación entre cinematógrafo y sociedad mexicana (1896-1930), y reconstruye la paradójica comunión entre las clases populares y las figuras de la Revolución, el debate en la prensa debido a la profundización del efecto de realidad que lograba el espectáculo del cine y los devaneos que la censura impuso al cine mudo por corromper la tradición y las buenas costumbres.

Por su parte, Rosas Mantecón, concluye para Ciudad de México, que

Así como a principios de siglo el cine se consolidó como fenómeno de masas, ahora sobrevive a fuerza de “elitizarse”: los sistemas de multicines se expanden selectivamente por la ciudad en busca de su público objetivo, mientras mueren irremediabilmente las salas de barrio y los otrora grandes palacios de la exhibición (p.114).

Rosas Mantecón (2016), reporta que luego de la crisis de los años cuarenta y cincuenta, las pantallas a nivel nacional aumentaron hasta 5.582 a mediados comenzado el siglo XXI en salas con aforos más modestos e integradas a una estructura cerrada en los nuevos complejos cinematográficos, en consecuencia, pierden presencia las salas únicas que aunaban la espectacularidad arquitectónica y la significación sociocultural (p. 18).

Lozano (2008) a su vez, establece un diagnóstico sobre los estudios empíricos de recepción sobre los patrones de consumo y apropiación de cine y televisión por parte de las audiencias en México y América Latina. La investigación reintegra al debate las nociones de imperialismo cultural y lectura ideológica con el objetivo de señalar la tendencia de los culturalistas latinoamericanos a escamotear la discusión ideológica de los contenidos audiovisuales que llegan del extranjero. Por esto vuelve sobre nociones como la de “proximidad cultural” que le ayuden a comprender los patrones de consumo audiovisual de la región.

En términos generales, siguiendo a Martín-Barbero, se puede señalar que estas investigaciones tratan de abordar desde el consumo la evolución comunicacional, tecnológica y urbana que define el contexto latinoamericano,

se trata no solo de [...]una cantidad inusitada de nuevas máquinas sino un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos -que constituyen lo cultural- y las formas de producción y distribución de los bienes y servicios: un nuevo modo de producir, inextricablemente asociado a un nuevo modo de comunicar [...] (2007, párr.12).

Investigación nacional y local sobre cine en perspectivas afines

Una referencia en Colombia es Ávila (2015) y Ávila y Montaña (2015), al leer los espacios de la capital desde un enfoque arquitectónico, como equipamientos culturales privados generadores de dinámicas y significaciones urbanas diversas que permiten reconstruir sentimentalidades urbanas. Se reporta

que casi durante la primera mitad del siglo XX, los cinemas fueron puntos de referencia significativos del imaginario de los capitalinos, incluso como clave de referenciación urbana “haciendo referencia a un cinema y no por la dirección o el nombre del barrio” (Ávila. & Montaña, 2015). párr.59), hasta su decadencia hacia los años setentas:

Pero irremediabilmente, los procesos urbanos y de modernización espacial sobre los cuales se consolidó en Bogotá un representativo parque de salas de cine -que alcanzó tardíamente el mayor número de salas en funcionamiento simultáneo: más de un centenar durante los años 1960-, trajo luego una rápida desaparición y pauperización de estas a lo largo de los años 1970 y 1980, desapareciendo con cada cinema, no solo una arquitectura de tipo comercial única miles de huellas y testimonios de lo que fue la transformación del espacio urbano capitalino entre finales del siglo XIX y 1940. (Ávila & Montaña, 2015). párr.60)

Para Medellín, Colombia, Simanca Castillo (2004) aborda la campaña de moralización que la jerarquía eclesiástica lanzó contra el cine y replicada en todos los países católicos, se buscaba contrarrestar los peligros morales a los que se exponían los feligreses cuando asistían a dicho espectáculo. La autora, gracias a un trabajo de archivo minucioso, precisa cómo la Legión de la Decencia y el Secretariado de Cine y Moralidad estaban encargados de la clasificación de películas, la organización de salas de cine y del cine foro católico. En nuestro

corpus, algunas de las notas anexas a la cartelera cartagenera para el caso de algunas películas se promocionaban con la venia de Iglesia Católica.

De manera particular, el cine captó la atención de las autoridades eclesiásticas, las cuales comenzaron a ver en este nuevo invento una máquina desafiante y peligrosa para los preceptos bases del catolicismo. Fue en la década del treinta cuando esta preocupación se centró por primera vez en la figura papal y desplegó a partir de ese momento una red articulada y centralizada en Roma, la cual promovió una campaña reguladora de las imágenes y de los contenidos de la pantalla grande; defendiendo como lema la vigilancia al cine, en todos los países católicos se iniciaron campañas de moralización de estructura y características similares de acuerdo a como se pedía en la encíclica *Vigilanti Cura* de Pío XI, el primer documento doctrinal y oficial al respecto. (Simanca Castillo, 2004, p. 1)

También para Medellín, Colombia, Franco Díez (2013), acercando la historia de la cultura a la historia de la comunicación, trabaja la relación de la ciudad con las proyecciones cinematográficas, indaga el rol del cine en los imaginarios, las formas de habitar la ciudad y la génesis de los espectadores, cómo consumieron esa oferta, qué modos de ver ser agenciaron desde esas relaciones generando la transformación de una sociedad espectadora,

Basta decir que las prácticas colectivas de entretenimiento social que se practicaban antes de la llegada del cine evidenciaban una sociedad

parroquial, no una sociedad espectadora, pero esas mismas prácticas sentaron la base en la sociedad para el surgimiento de un interés generalizado por ver películas valorarlas y criticarlas, de sentimientos de amor y odio hacia los personajes, del éxtasis en la sala, de la superación del tedio en silencio y en compañía de los otros, es decir, del surgimiento de una sociedad transformada en sociedad espectadora por sus modos de ver (p.112-113).

Un antecedente significativo ya a nivel de Cartagena de Indias es el estudio de Ortiz Cassiani (2011), donde se explora, entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la inmediata aceptación que adquirió el cinematógrafo en la ciudad al ser asociado con el proceso de modernización que no terminaba por consolidarse del todo, resaltando la rápida aceptación y apropiación que tuvo en los sectores populares, en medio de las dinámicas de exclusión dominantes:

A esto es a lo que me refiero cuando hablo de cine mudo en una ciudad ruidosa. Para hacerle eco a Martín Barbero, hay que enfocar el lente más que en los medios en las mediaciones. En la manera como la gente crea o actualiza sus códigos para apropiarse de las ofertas culturales. Este debe ser el primer paso para entender cómo los sectores populares se fueron apropiando de uno de los emblemas de la modernización de Cartagena, y construyeron los instrumentos para subirse al tren de la modernidad, cuyos

vagones la mayoría de las veces iban cargados de exclusión y marginalización (p. 12).

Ballestas Morales (2002) desarrolla una revisión histórica de los teatros que funcionaban en la ciudad entre finales del siglo XIX y los años ochenta del siglo XX. El autor no solo se ocupa de los orígenes, la ubicación y la arquitectura, también los muestra, sobre todo, como espacios de distinción social.

También para Cartagena, Chica (2014), en relación con las prácticas y las dinámicas de la recepción del cine en los sectores populares urbanos, entre 1936 y 1957, reporta que el espacio urbano de consumo de cine es determinante en la comprensión del lugar simbólico de la experiencia cultural de los sectores sociales en relación con la época de oro del cine mexicano (p. 270). En palabras del mismo autor,

Una forma de comprender la apropiación social de la modernidad cultural en los sectores populares puede darse en el análisis del consumo del cine, en este caso, el mexicano en su época de oro entre 1936 y 1958. En código de melodrama las películas mexicanas fueron consumidas por el público barrial de Cartagena, lo que favoreció su acceso al aspecto sensible y emocional de la modernidad en tanto experiencia cultural. De ahí que un concepto como el de espacio urbano del cine sea útil en la pretensión de reflexionar el devenir de los cambios urbanos en tanto formaciones sociales y culturales que acaecen en una ciudad (Chica, 2015, p. 268).

Podemos incluir acá en los antecedentes locales, como otro aporte, desde la noción de consumo cultural que ayuda a entender los procesos del consumo mediático, los trabajos de maestría donde desarrollé algunas aproximaciones a las implicaciones socioculturales que se generaron tras la llegada de los primeros aparatos de proyección a una ciudad que a principios del siglo XX se debatía entre la modernidad y su pasado colonial. La llegada del cine y su presencia en la ciudad aparece mínimamente mencionada en investigaciones históricas sobre el periodo 1900 a 1930 en preguntas sobre los procesos de modernización, las tensiones entre los grupos socioeconómicos y el consumo de bienes y servicios (Miranda, 2012).

Ya en diálogo con el primer grupo de antecedentes, es decir, aquellos propuestos en perspectiva de los estudios de cultura de pantalla, tenemos las investigaciones que desarrollamos sobre cine y sociedad en Cartagena (Miranda 2013, Miranda 2015; Miranda & Chajin, 2015), en las que pudimos dar cuenta de aspectos referidos a los tres ejes en cuestión en perspectiva del consumo cultural. Para un primer periodo que va de 1897 a 1923, entre el arribo de los primeros aparatos de proyección a la inserción de este espectáculo en la oferta de los salones de variedades, y de 1912 a 1922, cuando se consolidan los géneros y los espectadores de cine, encontramos que para identificar las relaciones entre cine y sociedad en la ciudad, era necesario describir los ritos y las relaciones entre los distintos sectores sociales que se encuentran en el espectáculo del cinematógrafo; destacándose las pretendidas distinciones entre

los grupos y las tempranas preocupaciones por los gustos, la regulación de los comportamientos y las tensiones y expectativas derivadas de las cercanías entre los públicos de palco y los públicos de galería, a quienes la prensa llamó público de gallinero. Implicó, también, trabajar sobre las marcas que la presencia de escenarios para el simple disfrute del cine imprimió a la trama social de una ciudad.

La evolución de los contenidos que ofrecían las empresas del cinematógrafo en la ciudad está relacionada con la transición en los gustos de los espectadores. Se trazó un recorrido que va de las vistas breves y aisladas, que trajeron los primeros empresarios itinerantes, a la popularización del melodrama europeo, que exacerbó los ánimos de las multitudes en los salones de variedades. Y, finalmente, se pudo constatar cómo la prensa, lugar del gusto oficial, desarrolló rápidamente una crítica que utilizó el cine como un factor diferenciador, estableciendo distinciones entre lo que gustaba a las mayorías y lo que agradaba a la “gente de bien”.

En el contexto local, García Usta y Puerta ofrecen para 1995 un texto significativo que aborda las relaciones entre el cine y sus espectadores, en la recopilación *Víctor Nieto, hombre de cine*, donde el fundador del Festival de Cine, y propietario del Teatro Miramar, ofrece datos significativos en los que se reconstruye una visión de la historia y la evolución de la exhibición y recepción de cine en la ciudad; principalmente, como una preocupación que va de la mano de un proyecto de ciudad, “Mucha gente se pregunta por qué Cartagena se ha

vuelto la mejor plaza cinematográfica de Colombia y la verdad es que aquí nos hemos preocupado por educar al público” (1995, p. 49).

Cabe señalar que, más allá de lo reducido de la investigación local, el cine en tanto industria y su consumo, pasa prácticamente desapercibido en investigaciones locales sobre temas económicos y de desarrollo. Una notable excepción se encuentra en el primer tomo de *Respirando el Caribe* (2001), Yances, se ocupa del tema, centrándose en las dinámicas de producción, distribución y de archivo que se presentan a nivel local. En este documento, importante en tanto lo desarrolla una persona de la industria, se encuentran, por un lado, las referencias a la aparición de los soportes, los usos y las expectativas de los asombrados espectadores de los albores del cine en la ciudad heroica y, por otro lado, se reseña una industria local, intermitente, marginada y casi terca de cine documental y ficcional. Ambos ejes dan luces sobre el espacio y la importancia del cine en la sociedad cartagenera y del Caribe en general, y lo que en algún modo se conecta con las posibilidades y condiciones de consumo para los espectadores de cine del Caribe y los contenidos con los que históricamente se han relacionado en el devenir histórico del cine en la ciudad y la región.

Desde dónde Pensar la Experiencia Social de Ir al Cine

Consideraciones teóricas desde la comunicación y los estudios sobre memoria.

Reguillo (2009) ha señalado que las aproximaciones de la comunicación a otras disciplinas como la historia cultural, la antropología, la sociología y la

geografía cultural han sido de utilidad al campo comunicacional. Este acercamiento no solo ha propiciado interesantes reflexiones sobre la ciudad y los medios, sino que ha contribuido, en palabras de la autora “al entendimiento de las relaciones entre la práctica social de la investigación, las prácticas cotidianas de los sujetos y los saberes de la comunicación” (pág.1).

Desde ese diálogo y con esa apertura conviene detenerse en las teorizaciones que, desde campos como los estudios culturales, la sociología y la historia se proponen sobre la experiencia y las memorias. La noción de experiencia en el sentido culturalista o humanista si se quiere, esto es como su eje, posibilita pensar las transformaciones socioculturales, que experimentan los sujetos y los espacios urbanos, relacionadas con la mediación cinematográfica en la experiencia cotidiana, es decir, funge como pivote para analizar las mediaciones que se ponen en funcionamiento en los intercambios sociales y las prácticas culturales que inciden tanto en la producción de las memorias de los sujetos, como en la construcción simbólica de las urbes latinoamericanas (Martín Barbero, 2002; García Canclini, 1994, 1995; Monsiváis, 1994, 2000). En perspectiva culturalista, en palabras de Hall (1994), al revisar los conceptos de cultura y experiencia en Williams y Thompson, debemos conceder con ellos un papel autenticador a la experiencia, en cualquier análisis cultural, pues constituye,

(...) en última instancia, de dónde y cómo la gente experimenta sus condiciones de vida, las define y responde a ellas (...) En la “experiencia”

hay una intersección de las diferentes prácticas -aun si sobre una base desigual y de mutuas determinaciones-. Este sentido de la totalidad cultural -del proceso histórico entero- avasalla cualquier esfuerzo por mantener las instancias y los elementos diferenciados. Su verdadera interconexión, bajo ciertas condiciones históricas dadas, debe venir de la mano con un movimiento totalizador “en el pensamiento”, en el análisis. Y establece para ambos los más extraños protocolos contra cualquier forma de abstracción analítica que diferencie a las prácticas, o que se disponga a poner a prueba el “efectivo movimiento histórico” en toda su entrelazada complejidad y particularmente por cualquier operación lógica o analítica más sostenida (Hall, 1994, p.8).

Con relación a la memoria, Portelli sentencia acucioso que “El hecho histórico relevante, más que el propio acontecimiento en sí es la memoria” (1989, p.29), sumamos esta postura, pues, no interesa a este estudio una rigurosa reconstrucción de los hechos referidos al asistir a cine, más bien se trata de ir “atravesando los hechos para descubrir su significado” (1989, p.6). Por ello, al abordar la memoria vinculada a esta experiencia social, conviene detenerse en algunas dicotomías implicadas en la memoria como locus de enunciación fenomenológico de esta investigación: memoria e historia, memoria y tiempo, memoria y subjetividad, memoria y archivo.

But what is really important is that memory is not a passive depository of facts, but an active process of creation of meanings. Thus, the specific

utility of oral sources for the historian lies, not so much in their ability to preserve the past, as in the very changes wrought by memory. These changes reveal the narrators effort to make sense of the past and to give a form to their lives, and set the interview and the narrative in their historical context (Portelli, 2010, p. 69).

Con relación a la primera pareja, Nora (1984) sostiene que “La memoria es un absoluto y la historia solo conoce lo relativo” (p.3), en su propuesta, la historia es una reconstrucción intelectual, laica, analítica, crítica e incierta de lo que ya no es, que les pertenece a todos y a nadie en particular, la memoria muy por el contrario es por naturaleza colectiva, plural, pero a la vez individualizable. La memoria, solo se acomoda a los detalles que la reconfortan, se nutre del recuerdo exiliado por la historia. La memoria tiene su raíz en lo concreto; la historia está atada a las continuidades temporales, a las evoluciones y a las relaciones. Podemos señalar con este autor que la memoria es paradigmática, mientras que la historia es sintagmática.

Por su parte, Bloch (1998) ha señalado que la historia es el ámbito de la investigación sobre un objeto que no es el pasado sino el ser humano, específicamente, en su relación con el tiempo; en paralelo, podemos señalar que el estudio de la memoria tampoco se trata del recuerdo o del testimonio, sino del recuerdo mediado por la emoción, en el tiempo, real, concreto e irreversible, pasado.

Según el mismo autor, la sociedad se apoya en la memoria como medio para reconstruir el pasado, el ejercicio de la memoria se opone a la tiranía del pasado inmodificable más allá de la huella que deja en los sentidos, por lo que su conocimiento es forzosamente indirecto, la memoria viene a mediar entre él y el presente en la construcción de conocimientos sobre los acontecimientos y las experiencias.

En el mismo sentido, Ricoeur (2002), señala que la memoria se debate en la tensión presencia/ausencia; el primer elemento está referido a una condición temporal, en tanto el recuerdo es la actualización imaginaria de una ausencia. Y el segundo, referido a la ausencia de lo real y de lo anterior. Con el agravante de que el carácter imaginario del recuerdo aproxima la memoria hacia lo irreal, poniendo en riesgo su fiabilidad.

Precisamente, esta temporalidad del recuerdo en la memoria lleva a considerar que el tiempo implica a la vez dos momentos en el ejercicio de la memoria: el de la experiencia y del testimonio, mediando entre ellos la experiencia individual y colectiva. El tiempo también incide en su confiabilidad y lleva a cuestionar su valor testimonial, dado el carácter inicialmente subjetivo del recuerdo de una ausencia.

En esta concepción de la memoria, la veracidad y la credibilidad son de importancia, por lo que se tiene que amparar en el testimonio y el documento, para solucionar de alguna manera la paradoja pasado-presente inmanente al

recuerdo. El testimonio es la evidencia, que va de lo visto a lo vivido, de lo vivido a lo dicho e inserta la memoria individual en la memoria colectiva.

Así también, en relación con este vínculo entre memoria, tiempo y recuerdo ha señalado Benjamin "(...) que un acontecimiento vivido es finito, al menos está incluido en la esfera de la vivencia, y el acontecimiento recordado carece de barreras, ya que es solo clave para todo lo que vino antes que él y tras él" (1933, párr. 3).

Precisamente, el recuerdo es débil por acción del olvido, pero potencialmente poderoso por voluntad del recuerdo, es en tanto puro arte del débil, y hace de la memoria pura táctica, cazadora furtiva, que engendra sorpresas y "Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta" (De Certeau, 1990, p. 43).

En cuanto a memoria y subjetividad, el mismo De Certeau (1997) encuentra sorprendente que "los lugares vividos son como presencias de ausencias", el recuerdo evoca lo que está ausente, lo que ya no está: "vea usted, aquí estaba..."(1997, p. 121). Conviene citar en extenso al autor, cuando propone una interesante analogía de la memoria y da cuenta tanto de su naturaleza paradójica como de su relevancia:

Como las aves que solo ponen en el nido de otras especies, la memoria produce en un lugar que no es el suyo propio. Recibe su forma y su implantación a partir de una circunstancia ajena, aun si el contenido (el detalle faltante) procede de sí misma. Su movilización resulta indisociable

de una alteración. Además, su fuerza de intervención, la memoria la debe a su misma capacidad de poder alterarse: puede desplazarse, es móvil y no tiene lugar fijo. Característica permanente: se forma (y también su "capital") al nacer del otro (una circunstancia) y al perderlo (ya sólo es un recuerdo). Una doble alteración se produce: la de sí misma se ejerce al ser alcanzada y la de su objeto, que solo retiene cuando ha desaparecido. La memoria languidece cuando ya no es capaz de ello. Se construye al contrario de acontecimientos que no dependen de ella, ligada a la expectativa que algo ajeno al presente va a producir o debe producir. Muy lejos de ser el relicario o el bote de basura del pasado, vive de creer en lo posible y en esperarlo, vigilante, al acecho (1990, pág. 96).

En memoria y subjetividad se involucra la memoria colectiva, y como pensamiento individual se reubica en esos marcos sociales; a diferencia del sueño, que descansa sobre sí mismo, la memoria va en otra lógica de funcionamiento, pues los recuerdos individuales se apoyan en los recuerdos de los demás y en los grandes marcos de la memoria que son básicamente sociales (Halbwachs, 1952); estas son cuestiones capitales si se comprende que las memorias individuales están siempre condicionadas socialmente, por lo que nunca el sujeto está solo, ni siquiera cuando recuerda,

La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. Por esa razón, la memoria siempre es portada por grupos de seres vivos que experimentaron los hechos o creen haberlo hecho. La memoria, por

naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. (Nora entrevistado por Corradini, 2006, p. 2-3).

Desde allí, la problemática de estudiar la memoria depositada en la vida cotidiana viene dada, entonces, por determinadas contingencias, respecto tanto a sus características como a las implicaciones que estas producen al momento de plantear el trabajo disciplinar, pues a diferencia de la historia que objetivamente colecciona, cataloga y reúne en un discurso intelectual, la memoria en una operación opuesta presta a atesorar caprichosamente, es dúctil, transgresora, se aproxima más al disenso.

Ricoeur (2002) ha señalado, además, que el objetivo del trabajo de la memoria, en sus tres formas, individual, social e histórica, es de alguna manera una versión de la verdad. Por ello, en este estudio, por ejemplo, se abordaron las entrevistas como fuentes narrativas, que importan no por su condición de veracidad, sino porque son susceptibles a interpretación (Portelli, 1998; Kuhn, 2010). La memoria individual es una construcción en la que los recuerdos propios y ajenos se confunden, entretajan y se narran en primera persona como de una experiencia compartida. Los recuerdos personales se validan, precisan, corrigen, complementan en relación con la memoria colectiva. Sin embargo, estos

recuerdos nunca llegan a ser una réplica exacta del pasado, no tienen un carácter mimético, seguirán siendo retazos, fragmentos que se rehacen en un proceso creativo en el que interviene el olvido y la imaginación.

De memoria, cultura y nueva historia del cine

No es posible pensar las audiencias de cine desde abajo sin una reflexión previa sobre la memoria. Como ha indicado Portelli recordar es un proceso activo de creación de sentido, por lo que no existe memoria sin relato. La memoria se expresa a través de múltiples formas textuales: palabras habladas y escritas, en imágenes de muchos tipos y sonidos. Por lo tanto, recordar es un ejercicio de creación mediante el cual el sujeto confirma su lugar en el mundo. Lo recordado se materializa a través de un texto de memoria (Kuhn, 2010).

El encuentro de los estudios culturales con la investigación de la experiencia cinematográfica desde la memoria cultural abrió de una manera más amplia a la exploración de la experiencia social del cine y permitió el encuentro y diálogo con una serie de autores que revisan la misma experiencia en espacios diversos, pero que tienen en común intereses sobre memoria, cinema y cultura.

Es hacia esta dirección que apunta Kuhn, cuando se pregunta: “how personal memory operates in the cultural sphere?” (2007, p. 283). Su preocupación por establecer la relación entre la memoria individual y la social la lleva a formular cuáles son sus rasgos distintivos; cómo, dónde y cuándo se manifiesta; cómo la gente hace uso de ella en su vida cotidiana; cómo la memoria

individual se conecta con las formas públicas y compartidas de memoria; y, en última instancia, cómo aparece y da forma al cuerpo social en la memoria personal. Ahora bien, para Kuhn (2004) de la memoria cultural se desprende una memoria del cine, y es esto lo que le permite afirmar que las memorias de los espectadores se arraigan con insistencia en lugares muy particulares, lugares que median, en el sentido de Martín-Barbero, la dimensión familiar o vecinal:

Cinema in the world describes what 1930's cinemagoers recall about the role pictures played in their own lives at the time, in the worlds of family, friends and neighbourhood and of the routines of school, work and leisure time. These memories are marked above all by an insistence on place; or rather on very particular places, the places of earliest memory are exactly the places of the first experiences of cinema (p. 107).

En esta tesis se retoman los cuatro principios que Kuhn (2010, p. 6) estableció para abordar la relación entre el cine y sus públicos. Esto es, considerar que el trabajo de la memoria es una puesta en escena activa, en constante vínculo interrogativo con el pasado, cuestionando la transparencia del recuerdo, pero haciendo de él insumo primordial, "Importantly, memory work calls into question the taken-for-grantedness or the transparency of memory in relation to the past, and takes all forms of remembering, memory accounts, including memory texts, as material for interpretation. (Kuhn, 2010, p.4).

Para Allen (2011), los estudios de cine tradicionales han sido ambivalentes al abordar las condiciones sociales y espaciales de la experiencia social del cine.

Esta orientación permitiría otorgarle valor a la presencia de teatros y salones de exhibición, a los itinerarios que trazan los públicos y a los modos como esta experiencia ha participado de la vida cotidiana y cultural de las ciudades a lo largo del siglo XX.

Allen (2011) explica cómo la categoría de espacio, formulada por Massey desde la geografía cultural, le permitió repensar la historia de la experiencia del cine como un conjunto de prácticas que se dan en el espacio. Para Allen, la experiencia social del cine no puede existir por fuera del espacio. Al igual que este es una construcción determinada por factores sociales, ideológicos, económicos y culturales. Según Massey (2008), reflexionar sobre el espacio obliga a tener presente que es producto de las interrelaciones, es definido por la heterogeneidad y está en constante construcción. Es este el sentido que Allen (2011) retoma para afirmar:

Like space, the experience of cinema is relational, heterogeneous and open-ended. The object of the study of cinema cannot be reduced to a set of films or filmic texts, or even the reception of particular films. Rather, what I am studying is the set of relationships — social, economic, cultural, legal, environmental, discursive — that, in particular places at particular times, produced the experience of cinema. (p.85)

Durante las últimas tres décadas, se han incrementado las investigaciones que cuestionan la centralidad del texto en el análisis fílmico, estas quieren superar los modelos que insisten en ver al espectador como una construcción

textual para situarlo en un contexto histórico y social concreto. Este desplazamiento teórico-metodológico, implica una apertura a los usos de herramientas empíricas. Según Allen, este intercambio de aportes de disciplinas en apariencia tan alejadas se inscribe dentro de la nueva historia del cine,

El estudio del cine ha venido a ocupar el interés de investigadores que no fueron formados en la ortodoxia profesional de que los estudios sobre el cine se tenían que enfocar en el análisis de los films, sino de perspectivas como la geografía histórica, la historia social, la economía, la antropología y los estudios demográficos, donde la observación se enfoca hacia los cines como espacios de significancia social y cultural, tienen mucho que ver con los patrones de empleo, el desarrollo urbano, los sistemas de transporte y las prácticas culturales, que dieron forma a la difusión de los cines, así como con los encuentros de los espectadores con sus experiencias cinematográficas (Hinojosa-Córdova, 2016, p. 498).

El giro que los estudios de cine dieron hacia lo empírico, propició el abordaje metodológico que caracteriza a la nueva historia del cine. Las audiencias reales aparecen para abordar desde ellas la recepción, desde los procesos de la cultura con los recursos de la historia oral y la etnografía. Esto provocó en los Estados Unidos y Europa, un desplazamiento en los estudios de cine similar al que se produjo, en los estudios de comunicación, en América Latina, cuando Martín-Barbero propuso pensar los procesos de la comunicación desde la cultura.

Ya De Certeau (1994) advertía sobre la obligación de integrar al estudio de las representaciones mediáticas los comportamientos que mostraban los sujetos sociales mientras las consumían o hacían uso de ellas, en la vida cotidiana, “(...) it was an attempt to focus investigation on the way people operate, the way they ‘practise’ everyday life” (p. 147). Al reubicar el estudio de la recepción en el campo de la cultura, muchos estudios en América Latina han terminado por otorgarle espesor social a los públicos, mientras resaltan que el espacio y las socialidades son rasgos constitutivos de la experiencia de ir a cine. Silverstone (1999) considera crucial que los medios sean entendidos como proceso y que su carácter histórico no se pase por alto. Como parte importante de “la textura general de la experiencia”, los medios imponen su presencia y sus lógicas y establecen continuidades con la experiencia urbana.

Este tipo de investigación, definitivamente, debe partir de una categoría de cultura. En las últimas décadas,

(...) se observa en América Latina un nuevo desplazamiento, donde, por una parte, la cultura se presenta más como un campo de relaciones que atraviesa diversas esferas del conocimiento y de la vida social y política, que como una esencia explicativa; y, por otra, incorpora categorías provenientes de la filosofía, la estética, la semiología y psicología social, como imaginarios, narrativas, representaciones sociales, etc., para dar cuenta de fenómenos culturales emergentes (Aguilar, et al, 2009, p.8).

La cultura se define, entonces, como un espacio de hegemonías, un escenario de articulaciones entre sujetos y prácticas ya sea en relaciones de clase o de cualquier otro ordenamiento social y cultural de la existencia social dentro de unas lógicas de producción hegemónicas (Williams, 1980), por ejemplo, en contextos híbridos de desarrollo, a medio camino entre lo tradicional y lo moderno, en los entrecruzamientos de lo masivo y lo popular, etc. Según el mismo autor, para Gramsci “La hegemonía [...] es un vívido sistema de significados y valores—fundamentales y constitutivos—que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen, confirmarse recíprocamente [...] Es decir que, en el sentido más firme, es una «cultura», pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares (Citado por Williams, 1980, p.15).

De espacio urbano y memoria

La preocupación por la experiencia cinematográfica asumida en esta tesis se relaciona además con la reflexión sobre los espacios y la evolución del consumo en la ciudad latinoamericana. Desde la perspectiva de la hermenéutica urbana de Michel De Certeau (1990), es posible entender a la ciudad como una narración que toma relevancia sobre el mero espacio físico, como un texto que se construye en la incesante intervención de sus habitantes.

Para De Certeau, el espacio urbano es ante todo una trama que se construye en la tensión permanente entre quienes lo planifican desde el poder y

quienes resisten desde la vida cotidiana. Porque “Bajo los discursos que la ideologizan [a la ciudad], proliferan los ardides y las combinaciones de poderes sin identidad legible, sin asideros, sin transparencia racional: imposibles de manejar” (De Certeau, 1990, p.107). El habitante de las ciudades se opone a la racionalidad hegemónica de los planificadores urbanos a través de las prácticas cotidianas, en el uso incesante y colectivo de los lugares este produce los imaginarios que trazan sus recorridos y orientan su actuar como sujeto social (Silva, 2006).

A través de este enfoque, se puede pensar los espacios de exhibición como “lugares practicados” (De Certeau, 1990), espacios que la experiencia colectiva termina por convertir en lo que Silva denomina “emblemas urbanos”, pues en ellos se concentran las vivencias y representaciones que provocan procesos de identificación. Hiernaux-Nicolas (2004) incluyó a las salas y teatros para cine dentro de la categoría de geosímbolos precisamente por su capacidad de revelar los múltiples reordenamientos que adopta la estructura social de una ciudad en su continua expansión, a la vez que se redefinen nuevos tránsitos y prácticas entre los habitantes.

Si la experiencia urbana se refiere “tanto a las prácticas como a las representaciones que hacen posible significar y vivir la metrópolis” (Duhau & Giglia, 2008, p. 21), entonces será a partir de las experiencias vitales y cotidianas que la gente recrea en el espacio urbano, que se pueden leer los conflictos o los apegos con los imaginarios; por ejemplo, al mercado, la política, a los discursos

sobre la identidad, el espectáculo, etc., en otras palabras, se trata de pensar la ciudad como:

(...) lugares de memorias e historia...imaginar un universo urbano construido socialmente, que tiene significado existencial en la experiencia humana. En esta experiencia afectiva, la ciudad vivida se revela en las prácticas del espacio, en las formas de comunicación y de acción, como el lugar donde confluye la diferencia, la diversidad cultural y la heterogeneidad social. Sabemos que estas condiciones históricamente han definido a la ciudad como sede de procesos y de relaciones sociales, políticas y culturales complejas. Estos se localizan y actúan en el espacio urbano introduciendo modificaciones en las formas de identificación y de apego, en la imagen, las funciones y los significados asignados a los lugares que usa y habita la gente (Ramírez Kuri, 2000, p. 105).

Se trata de reconstruir la experiencia cinematográfica de los habitantes de Cartagena en dicho escenario, esto es, entre las posibilidades de acceso y consumo que les ofrece el equipamiento específico para el rito de ver cine, las estrategias de programación que en la cartelera de prensa busca captar su adhesión y las memorias que sobre la experiencia en general ellos puedan recuperar, en un ejercicio de entrevista.

Es en la ciudad y en las ciudades urbanas, mucho más que en el Estado, donde se configuran las nuevas identidades: hechas de imagerías nacionales, tradiciones locales y flujos de información transnacionales, y donde se configuran

nuevos modos de representación y participación política, es decir nuevas modalidades de ciudadanía. Hacia esto apuntan los nuevos modos de estar desde los que los habitantes de la ciudad responden a unos salvajes proceso de urbanización, emparentados sin embargo con los imaginarios de una modernidad identificada con la velocidad de los tráficos y la fragmentariedad de los lenguajes de la información (Martín-Barbero, 2002, p.44).

El mismo Martín-Barbero señala que “Romero fue el primero en pensar la modernización de las ciudades latinoamericanas en su especificidad antropológica, los cambios de los modos de estar y sentirse juntos, la desarticulación de las formas tradicionales de cohesión y la modificación estructural de las formas de socialidades” (2001, p. 125). Romero (1976) propone algunas metáforas significativas y útiles para comprender el desarrollo histórico de la ciudad y la vida social en América Latina.

La ciudad para el autor como estructura social y cultural, su morfología está estrechamente vinculada a las relaciones sociales que la caracterizan y las diferencia. Sin embargo, en Cartagena, los rasgos socioculturales de las ciudades hidalgas, criollas, patricias, burguesas y masificadas, conceptualizaciones que dibujan el devenir histórico de la ciudad en la región, de lo que va de la colonia a la modernización industrial, se imbrican del paso de una estructura a la otra.

El eje trazado de memoria, cine, ciudad y cultura trasciende la centralidad mediática y se ocupa de las socialidades, los ritos y las prácticas cotidianas que

rodean y atraviesan el campo comunicacional. Estudiar los medios en el contexto de las transformaciones de las ciudades de América Latina implica narrar las diversas experiencias urbanas que movilizan los grupos sociales y las rupturas en el sensorium de los modos de percepción (Martín-Barbero, 2003, p. 22).

En esta búsqueda de las memorias del sujeto sociocultural sobre sus experiencias con el cine, se pretende, precisamente, relacionar esas experiencias como sujeto espectador y habitante para entrever los procesos de socialización, de construcción de imaginarios y escenificación de gustos y gestos de distinción que permean proyectos de públicos y proyectos de ciudad.

Capítulo 3. Espacios de la Experiencia Social de ir al Cine

El cine y los deportes fueron los signos más típicos de la transformación de las ciudades en cuanto revelaban la presencia de unas clases populares de fisonomía distinta de la tradicional.

(Romero, 1976, p. 297-298)

Antes cada barrio de Cartagena tenía su propio cine, a ellos llegaban todos, como a una iglesia, para salvar el alma después de los golpes semanales

(García Usta citado por Lara, 2016, párr.1)

Introducción: Contexto de la Exhibición Comercial de Cine

Pensando desde Romero (2005), puede indicarse que de alguna manera que durante la primera mitad del siglo XX Cartagena dejaba de ser el villorrio parroquial y tedioso que describía el “Tuerto” López para convertirse en un lugar urbano, esto es con una intensa vida social en calles, plazas, cafés, restaurantes, carpas, circos, cantinas, cabarets, teatros, cines y salones de baile. Integrados a la vida urbana, los teatros y los salones de cine fueron parte de esos nuevos espacios de sociabilidad. Así, los espacios de exhibición de cine que se integran en la ciudad en su derrotero de ciudad grande, más no gran ciudad, se integran a una ciudad escindida y a la saga del progreso y el desarrollo. A una ciudad que creció sin alcanzar una modernización estructural del espacio urbano.

Durante la primera mitad del siglo XX, Cartagena aumenta su población y consolida la expansión de su área urbana más allá del antiguo casco urbano

(Aguilera Díaz & Meisel Roca, 2009; Redondo Gómez, 2004). Según el censo de 1938 la ciudad tenía 84.937 habitantes y al llegar a 1973, ya estaba cerca de cuadruplicar esa cifra con un total de 348.961. Sin embargo, cabe preguntar lo que significan estos datos estadísticos en relación con la estructura de la exhibición.

Allen (2006) sostiene que el espacio, el lugar y la sociabilidad son características constitutivas de la experiencia social del cine, por lo que abordar la distribución de los espacios de exhibición en el marco de estas transformaciones urbanas es crucial, especialmente cuando este crecimiento fue un acompañado por un proceso de renovación urbana limitado en gran medida, pues, si bien surgieron una serie de lugares que generaron nuevas formas de estar juntos y diversificaron las formas de esparcimiento y recreación (soderías, heladerías, teatros, cafés cantantes, estadios, salones de baile, casinos, cabarets), esto no resolvió el problema de la marginación social en la que vivían amplios sectores de la población. Entonces ¿Cómo afecta esto a la estructura de la exhibición?

En este capítulo se busca entender el proceso de distribución geográfica de los espacios de exhibición en Cartagena de Indias entre 1930 y 1972. Espacios de exhibición donde se inscribe en parte la experiencia social de ir al cine en estudio, en una ciudad que ya había desbordado el centro histórico, siguiendo el curso de la lógica urbana dual que marcó a la Heroica entre los años cuarenta y sesenta, esto es, lineal sobre las rutas de transporte y compactada entre la línea

de la costa, los cuerpos de agua y el cerro de la Popa (Redondo Gómez, 2004). Esto se explora desde la cartelera notas de prensa, de cinco diarios locales, investigaciones sobre urbanismo e historia local, artículos y entrevistas a personas mayores de 58 años.

Se trabajo desde interrogantes como ¿con cuáles teatros contaba la ciudad?, ¿dónde se ubicaban?, ¿se daban en ellos marcas de distinción social? Primero se identifican los circuitos de exhibición más importantes que surgieron en este periodo, y se establece como se fueron ubicando siguiendo la tendencia de crecimiento de la ciudad, se analiza el sentido que adquirieron entre los diversos sectores sociales y se cómo constituyeron en referentes urbanos que alimentaron el imaginario de sus habitantes, hasta el punto de ser recordados como lugares en los que se articuló una experiencia social y un sentido comunitario. Fue necesario, además, diseñar mapas de la ubicación geográfica de los teatros y analizar esta ubicación en el contexto de las complejas relaciones que se establecieron entre el viejo casco de la ciudad y los nuevos sectores urbanos que comenzaban a consolidarse.

Así se da cuenta de la estructura de la exhibición, se identifican cómo estaba constituido el mercado, luego se analiza el papel de estos salones y teatros en el contexto de una ciudad en plena transformación. En este capítulo se responde a la pregunta qué sentidos tenían los espacios de exhibición para los diversos sectores sociales en una ciudad que se ha definido siempre entre antinomias como tradición y progreso, élite y sectores populares, centro y

periferia. Veremos como la oferta de espacios de exhibición se concentra en el centro histórico hasta finales de los treinta de siglo pasado, cuando se va a dar una expansión de los teatros hacia los barrios extramuros.

Circuitos de Exhibición

Pretelt Burgos (1929) hace una rápida mención a la oferta de cine que existía en la ciudad en ese año: Funcionan diariamente dos cinematógrafos en los Teatros "Variedades" y "Rialto". Este montado a todo lujo, está situado en la calle Larga, amplio, fresco y muy elegante.” (pág. 159-160). El Variedades terminó integrando el Circuito de Rafael Pinzón Riveros, mientras que el Rialto de Belisario Díaz pasa a manos de Cine Colombia. En 1927, a pocos días de la inauguración del teatro Rialto, su dueño, el empresario Belisario Díaz lo presentaba en estos términos: “Situado en pleno centro de la ciudad ha embellecido y cambiado por completo el aspecto físico de la calle Larga, que es



Ilustración 5 Ubicación de los espacios de exhibición entre 1912 y 1929 en relación con mapa actual

Fuente: (Miranda & Chajin, 2015)

la arteria principal de la urbe cartagenera y por consiguiente la más transitada de día y de noche” (Diario de la Costa, lunes 18 de abril de 1927).

Para las décadas en estudio se identificaron tres circuitos de exhibición que se encargaron de distribuir a otros puntos de la ciudad las opciones de pantalla. Alcanzaron mientras coincidieron, entre 1938 y 1945, un pico histórico de 12 teatros en toda la ciudad. Operaron de la siguiente manera: Circuito Pinzón (1931 - 1945), el más antiguo, en cabeza del Rafael Pinzón Riveros. Circuito Velda (1938 - 1976) y Cine Colombia S.A. (1927- hasta la actualidad) y dos



Ilustración 5 Publicidad Circuito Velda, 1952

empresas más modestas Radio Centro Miramar (1948 y 1982) y Círculo de Obreros de San Pedro Claver entre (1951 y 1980).

Empezando la década del cuarenta, estas empresas distribuyeron su oferta de cine en los barrios que estaban situados al pie de la vía del tren, es decir, sobre la ruta que a finales de los cincuenta se convertiría en la avenida principal de la ciudad. En un intento de descentralizar la oferta y ganar el público en esos



Ilustración 6 Circuito Pinzón 1940.

populosos sectores. Se abrieron teatros en barrios populares como El Toril, Alcibia y La Quinta o tradicionales como El Pie de la Popa.

Algunos de los circuitos se atrevieron a abrir un número mayor de teatros en los barrios extramuros. Por ejemplo, en 1944, el Circuito Pinzón tenía dos de sus cuatro teatros, Dorado y Capítol, en los barrios El Toril y Alcibia, Cine Colombia S.A. tenía el teatro Granada en el tramo final del Camino Arriba en el Pie de la Popa y el Colonial, del Circuito Velda, estaba en el barrio La Quinta casi

al frente del Granada. Todos se establecieron en barrios que crecían lo largo del camino que más tarde se convertiría en la avenida principal.

A medida que la población aumentó y el paisaje urbano había cambiado la oferta se trasladó a otras partes de la ciudad. La cartelera muestra que los teatros del Centro Histórico tenían una mayor regularidad en la programación, las memorias en cambio refieren cierta informalidad en los salones de barrio.

La mayoría de los espacios de exhibición del Circuito Pinzón se ubicaban en sectores populares. Salvo tres, el Teatro Heredia, ubicado en pleno centro histórico, fue el primero en contar con aire acondicionado el teatro Heredia,



Ilustración 7 Circuito Velda 1959.

llamado teatro Municipal hasta 1930, ofrecerá cine hasta mediados de los

cuarenta. Otros dos teatros del Circuito Pinzón, el San Roque y el Heredia se ubicaban en el Centro Histórico.

En 1943, el Circuito Velda presentó al público su nuevo teatro Colonial, este tenía “capacidad para 3500 personas sentadas en cómodas y modernas butacas”, y contaba con los servicios de la prestigiosa Heladería Americana y un parqueadero para automóviles, iba a ser “un orgullo de los barrios Popa, Quinta, Manga, Lo amador” (El Fígaro, jueves 18 de febrero 1943). En las décadas posteriores, el Circuito Velda alcanzó a dominar el mercado de las salas de los barrios populares.

Para 1952, ocho de los 14 teatros que operaban en la ciudad se ubicaban por fuera del antiguo casco urbano, tres pertenecían al Circuito Velda, dos a Cine Colombia y uno a Radio centro Miramar. En 1959, Circuito Velda sumaba un total de nueve teatros en toda la ciudad y superaba por más de la mitad a Cine Colombia S.A. Cine Colombia conservó sus cuatro teatros hasta los años setenta y hoy es la única empresa que continúa operando. Al Velda se añadieron los teatros Laurina en el barrio Lo Amador, teatro Atenas, en el barrio Daniel Lemaitre, teatro Manga, en el barrio Manga, teatro España, en el barrio España y el teatro Myriam en El Bosque. El circuito Velda ofrecía a sus clientes asiduos al Circo Teatro, la comodidad de un parqueadero y resaltaba en los avisos de varias de sus salas la oferta del technicolor. En 1972, a pocos años de que el Circuito Velda se disolviera, conservaba ocho de los 22 espacios de exhibición

que funcionaban en toda la ciudad. Hasta ese momento la presencia de teatros por fuera del centro histórico era mayor.

Tras la disolución del Circuito Velda en 1976 (Ballestas Morales, 2008, pág. 61), el mercado de la exhibición en los barrios populares se ve seriamente afectado. Ya que Cine Colombia S.A. no ve la necesidad de mantener operando los teatros Caribe y Granada y terminará por cerrarlos antes de empezar la



Ilustración 8 Cine Colombia 1952.

década de los ochenta, para concentrarse en las nuevas salas del centro histórico y en la zona comercial de Bocagrande.

El Cine Miramar era parte de un complejo comercial llamado Radio Centro Miramar, que había sido construido por el empresario Víctor Nieto Núñez en 1948, en el Pie de la Popa, barrio tradicionalmente de clase media y alta. A partir de los cincuenta, se consolidó con una programación para un público universitario e ilustrado, que era complementada con el trabajo del Cine Club de Cartagena y

un programa de radio que se transmitía todos los domingos a las 12 m por Radio Miramar y en el que se tocaban temas cinematográficos y se comentaban las películas exhibidas en el mismo teatro. El teatro Miramar seguirá proyectando esporádicamente películas independientes, para cerrar definitivamente hacia finales de 1982.

El Cine Club invitaba al “distinguido público” a ver El Tercer Hombre, una “extraordinaria superproducción filmada en las calles de Viena”, “drama misterioso que ganó el gran premio en el Festival Cinematográfico de Cannes” o La Tortura de la Carne cinta que había sido “Dirigida y producida por Augusto Genina, el mago del silencio”. El historiador Ballestas Morales lo recuerda como una “escuela cinematográfica” para su generación, donde hizo sus “primeros pinitos amorosos y sociales” (2008, p. 73). Así los describe uno de los entrevistados:

Sí, estaba el Colón y el Teatro Cartagena, que quedaban juntos, eso eran teatros de caché, más el Teatro Cartagena. En el Teatro Colón y el Teatro Cartagena entraba la gente de la clase media pa'rribita, ahí casi no

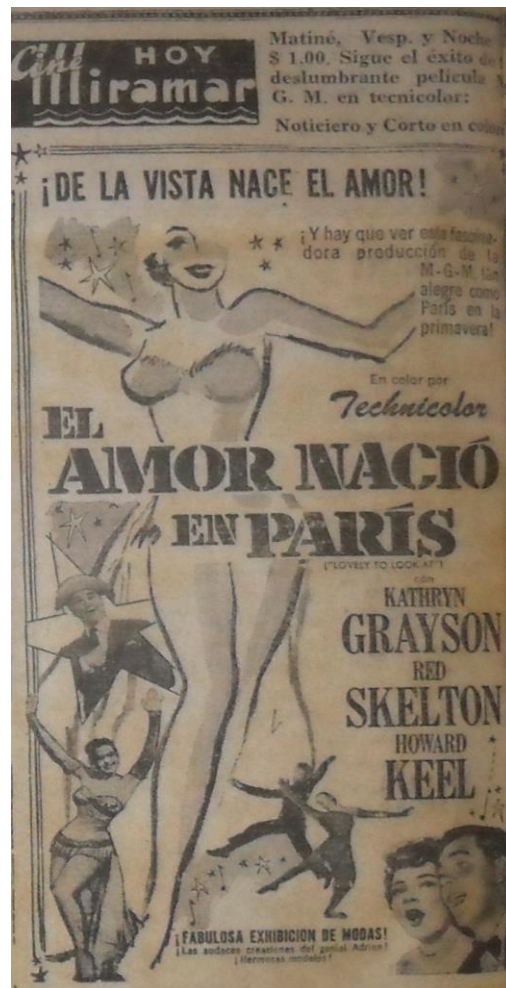


Ilustración 9 Cartelera Teatro Miramar, El Universal, 1952.

entraba la clase popular, como acá nosotros. Los teatros populares eran el Teatro Padilla y el Teatro...Rialto... esos los que yo conocí ahí. (Luis, 63, 1952)

Alianzas y rifas



Ilustración 10 Alianza Empresas Unidad de Cine, El Fíguro, 1941.

En el periodo, se identifican dos alianzas entre empresas locales para competir a Cine Colombia S.A., Circuitos Unidos, folios de prensa de El Fíguro de 1941, arrojan datos de Empresas Unidas de Cine, alianza entre el Circuito Pinzón y el Circuito Velda, una sociedad entre estas dos empresas locales, para hacer contrapeso a Cine Colombia, empresa de carácter nacional.

Las alianzas entre las empresas locales eran un mecanismo ocasional que se utilizó para competir contra Cine Colombia S.A., la única empresa nacional. En los archivos de prensa analizados se han encontrado por lo menos dos alianzas: en el año de 1941, entre el Circuito Pinzón y el Circuito Velda, llamada Empresas Unidas de Cine, la otra, integrada por el Circuito Velda y la empresa

administradora del teatro Colón en ese momento como Circuitos Unidos Ltda., en 1962.

Sorteos y rifas se encontraban entre las fórmulas con las que las compañías de exhibición buscaban atraer un público mayor. Por ejemplo, de muebles Toné, de las máquinas de coser Singer o de dinero en efectivo durante las funciones cumplieron esa tarea. Esto se evidencia en el trabajo de archivo sobre cartelera y en algunos testimonios: Estos, estos, los Toné, los famosos toné y venían desarmados, estos están todos atornillados yo los adoro, en mi casa no había porque eran tan baratos y mi papá [Rafael Pinzón] rifaba esos muebles en las películas, mi papá rifaba esos muebles en las películas. Imagínate” (María del Socorro, 74, 1941)

También se hallan evidencias de rifas y premios que los circuitos y empresarios ofrecían a los espectadores, por ejemplo, en la cartelera del Colonial de marzo de 1943, se anunciaba el siguiente martes como “martes de suerte” rifando \$200, del mismo modo el miércoles siguiente se promocionaba como fecha de inolvidable de atracciones rifas música y alegría con motivo del quinto aniversario del Circuito Velda.

Por ejemplo, para el décimo sexto aniversario de Cine Colombia se ofrecían atracciones desde las 2 pm con matiné escolar de películas especiales para niños, cortos nacionales, caricaturas en colores, noticieros y musicales y la cinta *La melodía del recuerdo*, el precio para los niños era de 10 centavos, para el resto 15 centavos en nocturna. Destacaba el festival Coltejer \$200 en premios

para las damas mejor vestidas con telas de esa marca, adicional a esto se rifaba un bello peinador de \$150, “de los que se venden en el almacén Martín Hns. en la calle de Vélez Danies. Como garantía se resaltaba en mayúscula sostenida que los premios serían entregados inmediatamente en el escenario. Como de todos modos se trata de una cartelera de cine al final de la nota se recordaba que además se exhibía la “grandiosa película” *El jorobado de Nuestra Señora de París*, protagonizada por Charles Laughton. Si la cartelera de Cine Colombia SA ofreció \$200, el Rialto marcaba la competencia en \$400 en “premios valiosos” que se rifarían ese día, cerraba la nota indicando dos películas en español que serían “candela”. Algunos teatros ofrecían en sus pautas crispeta gratis, invitaban a degustación de bebidas gaseosas por parte de empresas patrocinadoras.

Distribución de espacios de exhibición comercial

Mientras la exhibición de cine se concentró en el recinto amurallado fue común que los distintos sectores sociales asistieran a los mismos teatros, pero a medida que la ciudad creció y los teatros aumentaron, la separación de los públicos también aumentó. Los circuitos de exhibición procuraron llegar a todos los sectores sociales de la ciudad. Ir tras la multitud heterogénea obligaba a descentralizar la oferta, sacándola del antiguo casco urbano. Independientemente del barrio, todos los teatros conservaron la diferenciación de precios dentro de una misma sala, lo que permite entrever que cada sector de la ciudad tenía la variación y apertura a diversos sectores.

Rosas señala para el caso de México que “Hasta la década de los sesentas del siglo pasado la asistencia al cine era masiva y transclasista. Si bien en un inicio “la mezcla de los diversos sectores fue inevitable: ‘el cinematógrafo juntaba a ricos y pobres, no jerarquizaba” (2006: 389), conforme se construyen los grandes palacios (las salas del “centro”) y crecen como hongos los cines de “barrio” el consumo de cine, como cualquier otro consumo (Bourdieu, 1999), describe un proceso simbólico de diferenciación social” (Portillo et al, 2815). Para Cartagena, en los testimonios de las entrevistas se puede identificar la relación

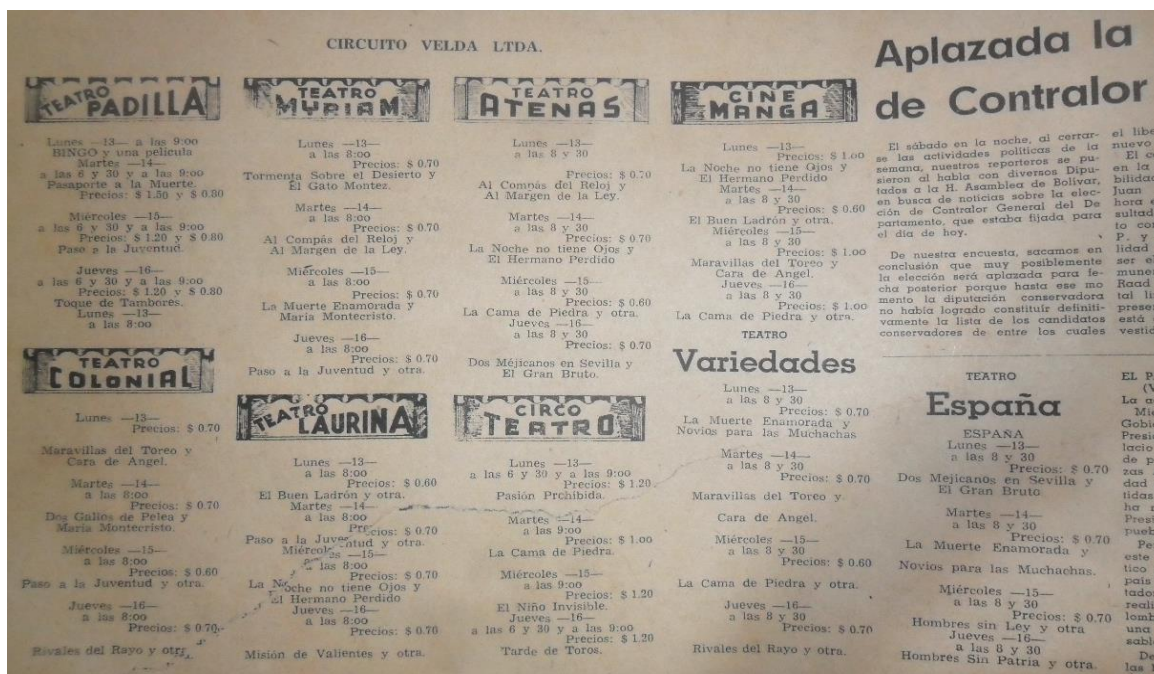


Ilustración 11 Cartelera del Circuito Velda, El Fígaro, lunes, octubre 13 de 1958.

de los habitantes con el Centro amurallado:

En 1952, los espacios para la exhibición de cine casi se habían duplicado con relación al año de 1940. Con un número de 14 teatros, llegaban a su pico más alto y no variarían mucho para las dos décadas siguientes. Es significativo que

una vez salió del negocio el circuito Pinzón en 1945, no volverá a aparecer otro circuito que controle varios teatros.

El mercado se lo dividen Circuito Velda y Cine Colombia. En el censo del 1951 la población se había contabilizado en 128.277 y la mayoría de teatros estaban ubicados en sectores populares, en algunos casos existía más de un teatro por barrio. Se debe tener presente que en un mismo barrio se podían presentar “variaciones en las condiciones económicas y sociales de los habitantes” (Meisel Roca, 2009, p.141), de modo que diferentes clases sociales podían coincidir en los mismos teatros. Algunas personas decidían ir a los teatros que consideraban más próximos a sus sectores sociales. Un ejemplo era el barrio Getsemaní, en el estaban el Teatro Cartagena, Teatro Claver, posteriormente llamado Colón, el Teatro Almirante Padilla y el Teatro Rialto.

Teatros

En relación con el teatro Variedades, algún columnista de prensa, asiduo al cine, lo describe como un pequeño teatrillo, un centro de distracción y moralidad, un simpático ornamento, “obsequiado al querido terruño”. Este nuevo Variedades, el segundo de su nombre de una serie de tres, estaba ubicado a un costado de la Plaza de la Independencia, sobre la plazoleta de San Francisco. El archivo de prensa de 1913 reseña la expectativa por la próxima apertura de lo que describe como un escenario amplio, elegante y moderno, desafortunadamente sin techo:

Las sillas de lunetas y palcos al igual de las del Municipal están colocadas con simetría, cálculo y elegancia tal, que a ninguna persona le será difícil hallar el número de su silla. Allí nadie molestará a nadie, al ocupar su butaca.

Lástima que no tenga este simpático teatrillo un techado corredizo como los tienen los teatros de verano de E.E.UU, y Europa, pues con las fuertes lluvias que nos amenazan y con nuestros ardientes soles aquello poco a poco se irá deteriorando y perdiendo su gracia y valor artístico. Lastimoso es no conservar este Salón digno de permanecer tal cual está.

Nosotros que hasta ayer no habíamos visto este Salón de que tantas veces hemos oído hablar, no podemos menos que felicitar a los Sres. Empresarios por este paso dado a favor del progreso de Cartagena y a la vez le excitamos ya que han invertido bastante dinero, —para sacar, cosa lógica, —procuren sostener a todo trance la variedad: Cintas cinematográficas de las buenas, bailarinas, cupletistas, prestidigitadores, etc. (El Porvenir, junio 6 de 1913)

Para los años treinta el Variedades, promociona su nueva pantalla, en El Mercurio de septiembre 4 de 1931 se lee adjunto a la cartelera “La pantalla que se estrena hoy en el Variedades a pesar de su gran costo ha sido obsequiada a la Empresa, para satisfacer el deseo del público que pedía un cuadro de proyección mayor”. Ballestas Morales (2002) en referencia al mismo teatro, cuenta que el cine sonoro trajo “como peculiaridad que los asistentes a galería,

por estar detrás del telón, tenían que ver las franjas escritas de los diálogos al revés, lo que hacía difícil su lectura, dando nacimiento a expertos y rápidos lectores de esa jerga, que cobraban a los demás por su ‘traducción’” (p. 52)



Ilustración 12 Pronta inauguración del Heredia. El Figaro, sábado, octubre 24 de 1941.

Administrado por la firma del empresario Belisario Díaz durante varios años. Hacia 1927 pasó a manos de los Hermanos Di Doménico. La investigación documental indica que la Empresa Belisario Díaz & Cía., se retira del teatro Variedades en 1927 e inaugura el treinta de abril del mismo año el Teatro Rialto. En 1944, Cine Colombia SA, nueva propietaria del Rialto, anunciaba su nueva fachada en estilo colonial y su “gran sala con capacidad para 3500 personas”. Pinzón Riveros, bajo el seudónimo de Kuko, en su columna en prensa local comenta hacia 1971, aspectos del negocio local cuando él llegó a la ciudad:

Hoy cumplo cincuenta años de haber llegado a Cartagena, vine de gerente de una renombrada empresa de cine para administrar el Circo de Toros, de la firma de Di Doménico y Cía. próspera empresa en el país. Frente a ella como competidor estaba Belisario Díaz hombre muy inteligente, vivo y terrible como competidor.

Es de notar que, en los años veinte, antes de la inauguración del Rialto, el Variedades era el único cine en la ciudad y las empresas lo compartían, como se

evidencia en la pauta de programación en la prensa. El Variedades lo hereda Pinzón de los Di Doménico hacia 1931. En El Mercurio de ese año ofrecen en el Variedades varias cintas con la garantía de Rafael Pinzón, más adelante Circuito Pinzón.

Debido a mi curiosidad natural no he sido constante y he querido conocer más cosas del trabajo humano, fui aviador en la primera escuela militar, fui músico en Bogotá, en Cartagena el pueblo me honró en 1936 con curul en el Concejo Municipal, antes había sido empresario de cine y fundé siete teatros en Cartagena, sirviendo de chivo expiatorio de todos los desórdenes y roturas de teatros que entonces se presentaron en la ciudad, en ese aspecto de mi trabajo traje a Gardel, a Ernesto Vilches, una vez a la compañía Bracale, otra vez con el gran Lázaro, otra vez el gran circo Sáenz Frede, otra vez a Cantinflas, en general fui un servidor leal de los intereses de los cineastas [...] (Pinzón Riveros en prensa, bajo el seudónimo Kuko, 1971).



Ilustración 13 La novedad del aire acondicionado. El Fígaro de 1941.

En 1941 el teatro Cartagena releva del Rialto, un espacio modernizado que rápidamente calará en el gusto de los locales. La empresa antioqueña Cine Colombia entró a Cartagena el mismo año de su fundación en 1927, cuando adquirió al teatro Rialto. Para el año de 1941 contaba con un total de cuatro teatros situados en diferentes barrios de la ciudad, dos de ellos, el Rialto y el Cartagena, estaban ubicados en el barrio Getsemaní, y los otros dos por fuera del recinto histórico.

El Teatro Cartagena sembrado en el corazón de la ciudad histórica, se promovió como una sala “Soberbia y lujosa”, a la altura “del primer puerto de la república”. A cargo del arquitecto Enrique Zeisel, –al igual que otros teatros de la misma empresa en otras ciudades–, estaba totalmente cubierto, equipado con aire acondicionado y contaba con aforo entre 1200 y 1400 espectadores. La historia local señala su inauguración el 3 de julio de 1941 como el “el gran salto” en cuanto a confort en equipamiento de este tipo en la ciudad:

construido por el ingeniero austriaco Enrique Zeisel y diseñado por el arquitecto cubano Mariano Carrerá, dotándolo de un sofisticado sistema de aire acondicionado, de máquinas de sonido y proyección de última generación, además de un cortinaje de alta calidad. Tenía una capacidad para 1204 personas cómodamente sentadas. Fue manejado por Cine Colombia con Floro Sánchez Villa a la cabeza. Ese día se proyecta la película “El cielo y tú”. Este escenario va a ir remplazando poco a poco al Heredia en todos los aspectos y va a contribuir a su posterior abandono.

Dos meses después, el 13 de febrero, un corto circuito ocasiona un amago de incendio que no pasó a mayores. Se detectó que el teatro carecía de extinguidores. (Porto, ND, p.13).

El teatro Cartagena combinaba estilos arquitectónicos históricos y modernos. Estaba incrustado en una fachada colonial que daba paso en la penumbra a un escenario moderno, sin marcas de pertenencia o arraigos locales. Especializado en espectáculos orientados a las élites locales. Incluso en prensa nacional se recuperan notas que evidencian la importancia de este espacio y se hace ejercicios importantes de memoria y periodismo.

Hubo una época en que la vida nocturna de la ciudad giraba alrededor del “Teatro Cartagena” y los teatros de la calle Larga, extendiendo su zona de influencia hasta el Camellón de los Mártires, donde se armaban diferentes tertulias antes del cine, en las cuales se hablaba especialmente de béisbol, deporte que estaba en su apogeo, de política y otras cosas. El eje central de una de ellas era el gran periodista Melanio Porto Ariza, “Meporto”, acatado y respetado por sus sólidos conocimientos en muchas áreas del saber y los deportes, quien no “pelaba” cine todas las noches. (Ballestas Morales, 2008, p. 63)

La otra sala de Cine Colombia en el Centro, el Rialto ofrecía aires cosmopolitas. Resulta significativo que el Rialto, había sido inaugurado en 1927, por el empresario Belisario Díaz, en la Calle Larga, y lo promovió como “el teatro más bello, más elegante y mejor presentado de la costa”, ejemplo de “Lujo y

confort moderno”. Esta iniciativa fue de corto aliento, pues cerrando el mismo año lo vende a Cine Colombia, tal vez por las pérdidas generadas por un incendio que involucró parte del depósito de películas. Porto, en *Génesis y evolución del cine en Cartagena 1897 – 1960*, reseña el evento,

(...) se inaugura el 30 de abril el Teatro Rialto en la calle Larga, construido por el barranquillero Pedro Malabet todo en madera, con la película “La esclava del pasado” de la Paramount. Tiene orquesta de planta. Es el primer teatro de postín de la ciudad, después del Municipal inaugurado en 1911, y el más moderno de la región Caribe. Comienza a ser administrado por Virgilio Merendi. Pero el 24 de mayo el pionero de la cultura del cine en Cartagena sufre una gran pérdida, cuando al frente del parque de Bolívar –en donde hoy se encuentra el Banco de la República– se incendian tres casas bajas en las que se encontraban las oficinas de Belisario Díaz perdiéndose todo el archivo fílmico que poseía; consultorios dentales, la heladería “Flor de té” y la Sastrería Andino. Decepcionado le vende al grupo de inversionistas antioqueños de Cine Colombia, la empresa, retirándose después de 25 años continuos de luchas y sinsabores, cerrándose así un ciclo y quedando sólo el recuerdo de toda una época (n.d, pág. 10-11).

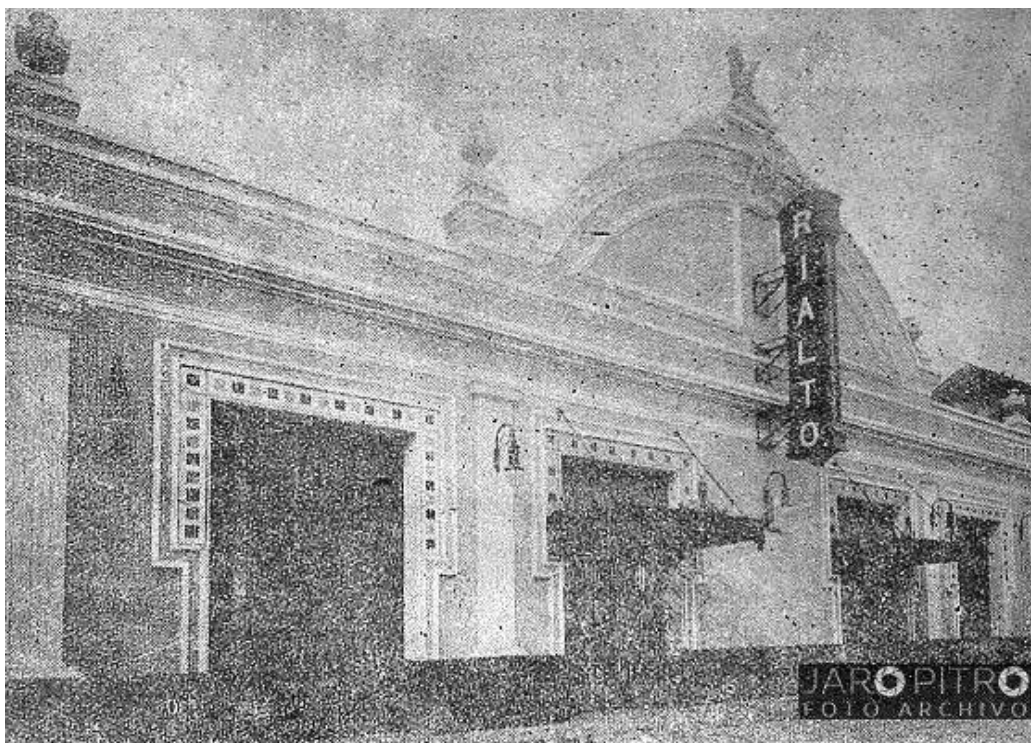


Ilustración 14 Entrada teatro Rialto, Calle Larga. (Foto J. Pitro).

En la década del cuarenta, Cine Colombia S.A. reorientó la programación del teatro Rialto a un público más amplio. La misma empresa se encargó de promoverlo como el más popular de la ciudad, no se repitió el Sábado Artístico de los años 30, donde se exhibían películas de Richard Dix y, su boletería tenía tres valores entre 40, 20 y 10 centavos, con un aforo de 2500 cupos. Mientras que el Teatro Cartagena se ofrece como un espacio de lujos y distinción. Las diferencias entre estos teatros se refuerzan si comparamos sus precios, mientras que para ver una película en el Teatro Cartagena costaba 40 centavos en balcón y 30 centavos en lunetas; en el Rialto los precios regulares eran 30, 20, 10 centavos y 40, 20, 10 centavos en estrenos.

Los otros dos espacios de Cine Colombia son el Caribe y el Granada, al igual que el Cartagena, obras del arquitecto Enrique Ziesel. El primero es de los más recordados en los foros de redes sociales, el Caribito, como le llaman cariñosamente estaba ubicado también en el barrio Torices, en la esquina de la carretera de Torices con la calle La Paz al igual que el Cartagena, obra del arquitecto Enrique Ziesel, era un teatro a cielo abierto. Cuenta Crismatt Mouthon (2012), en una semblanza personal y emotiva del barrio Torices que viene organizando desde 2010 en un interesante ejercicio de memoria y crónica, que el teatro Caribe era fuerte en las películas de lucha libre y series, “que eran



Ilustración 15 Publicidad Circuito Velda. nd.nl.

películas en varias tandas de sábado y domingo, como las recordadas *Los Tambores de Fu-Manchú* y *Los Peligros de Nyoka*. También se proyectó con gran éxito la kilométrica *Lo que el Viento se Llevó.*”

(párr. 54, 55). El cronista

recuerda los negocios aledaños que surtían a los asiduos al cine (párr. 60-64):

En uno de los barrios de la segunda década del XX, Torices, se encontraba en los cuarenta el Salón Torices, el Teatro Caribe, al desaparecer el Salón Torices, Circuito Pinzón abrió en su lugar el teatro Variedades y los habitantes

de más de 50 años
recuerdan con
especial afecto a un
pequeño teatro
independiente
llamado Anita, al que
todos preferían
llamar El Cultural. En
la década del



Ilustración 16 Teatro Padilla. Foto El Universal.

cuarenta, Getsemaní, uno de los barrios ubicados en el recinto histórico de la ciudad, alcanzó a reunir cuatro teatros, entre los cuales se encontraba el teatro Cartagena, el teatro Rialto, el teatro San Roque, y el teatro Almirante Padilla.

El Granada fundado en noviembre de 1939, quedaba en el sector Pie de la Popa, cerca del hoy sector el mercado de Bazurto, sector Camino de arriba, se le recuerda en como un teatro popular, vecino del Colonial y el Capitol. Para todo el periodo de interés de estudio Cine Colombia mantendrá las mismas cuatro salas.

En 1938, la familia Vélez Piñeres vuelve a adaptar la plaza de toros de la Serrezuela para funciones de cine y marca el inicio de lo que años más tarde se convertirá en el Circuito Velda, sociedad limitada cartagenera que controlará, desde mediados de los cuarenta, la mayoría de los teatros de barrio de la ciudad.

Casi dos décadas antes el coso de la Serrezuela había sido operado como

sala de cine por la empresa Di Doménico Hermanos y Cía. En 1945 sumó tres teatros más cuando el Circuito Pinzón, antes de abandonar el negocio, le trasladó los teatros Almirante padilla, Variedades y Capitol. Prosperó a partir de la segunda mitad de la década del cuarenta, fundada en 1938, logró acaparar el mayor número de teatros de barrios cuando Circuito Pinzón, antes de abandonar el negocio, le trasladó los teatros Almirante padilla, Variedades y Capitol. De esta forma, la empresa cartagenera quedó integrada por los teatros de mayor aforo en la ciudad, ya que contaba con el teatro Colonial y con el Circo Teatro.

En el Diario la Costa para abril 28 de 1945, el mismo Pinzón Riveros anunciaba el traspaso de sus teatros al Circuito Velda y agradecía al público en los siguientes términos: “Nuestra despedida. Como quien dice “repicando con la chiquita”. Antepenúltima función de nuestro Circuito”. El Circuito Velda, con alborozo, anuncia al público la adquisición de los teatros que forman el Circuito Pinzón, Padilla, Variedades y Capitol, desde el 1º de Mayo entrante.

En su mayoría, los teatros de los barrios eran al aire libre (El Colón, en el centro histórico, y el Miramar, en el Pie de la Popa, lo fueron por un tiempo y luego los techaron) por lo que el público debía esperar la puesta de sol para que iniciara la función. Además, siempre existía el riesgo de que lloviera durante la película. Este último detalle lo recuerda el periodista Mendoza Diago (El Universal, 2009) en una de sus crónicas titulada “El teatro Padilla daba cine con olor a lluvia”, y se desgrana en descripciones y anécdotas sobre este escenario “templo” del cine mexicano y donde el espectador regular de la taquillera película

mexicana del momento podía además ver de “relleno” alguna obra de Fellini, Pasolini o Visconti.

El “Cine Miramar” y sus contornos fueron el punto de reunión vespertina y nocturna de la muchachada del Pie de la Popa y Manga, especialmente. Todos los "piepopanos" tienen que recordarlo con afecto, porque fue el centro de sus primeros pinitos amorosos y sociales y la escuela cinematográfica de la generación que comenzaba a ser joven en el decenio de los cincuenta del siglo XX. Los sábados y domingos lo colmaban los internos del colegio Fernández Baena, que quedaba a pocas cuadras de distancia.

Muchos jóvenes cartageneros residentes en el centro organizaban paseos a pie hasta el “Teatro Miryam” para asistir a sus funciones, obviamente en plan de "berroche", según recuerda Javier Román Pájaro, uno de esos excursionistas. El Granada, el Capitol y el Dorado se ubicaron en dos barrios orientales, El Toril y La Quinta según los testimonios el Capitol era uno de los teatros en los que más inconvenientes se presentaban, algunos entrevistados recuerdan que sus padres no les permitían ir.

En uno de los barrios de la segunda década del XX, Torices, se encontraba en los cuarenta el Salón Torices, el Teatro Caribe, al desaparecer el Salón Torices, Circuito Pinzón abrió en su lugar el teatro Variedades y los habitantes de más de 50 años recuerdan con especial afecto a un pequeño teatro independiente llamado Anita, al que según algunos testimonios preferían llamar El Cultural.

A Modo de Cierre

En este capítulo se han descrito tres momentos de la redistribución de los espacios de exhibición en el contexto de la transformación urbana en Cartagena de Indias: se ha determinado el número de teatros para los años de 1939, 1952, 1962, 1972 y se contrasta con los censos más próximos. La variedad y la distribución de estos teatros es significativa, si pensamos que ya para los años ochenta del siglo pasado la exhibición de cine se concentra en el centro de la ciudad. Para la siguiente década, se conservaban unas seis salas, la mayoría ubicadas en el barrio Getsemaní y el sector La Matuna, todas pertenecientes a empresas como Cine Colombia y Royal Film. Ahora bien, frente a un mercado más a menos estables y a una distribución de espacios de exhibición más incluyente, por esas décadas, qué dinámicas en cuanto a contenidos, que estrategias de programación y qué memorias se articulan a estos escenarios es lo que se aborda en los próximos capítulos.

Capítulo 4. Programación Comercial de Cine: “Se Sufre, pero Se Aprende”

Resulta curioso registrar que al principio el cine como afición de multitudes no pegaba. Me contó Melanio Porto Ariza que sólo en los años 30 a 32 se aceptó por el grueso público, a raíz de la película "Así es la Vida", con un actor chileno llamado José Bohr. Cómo sería la fiebre, que mucha gente la vio todas las veces que la proyectaron y se la sabían de memoria. Las colas para entrar llegaban hasta lo que era el “Teatro Cartagena”. Otra vez, presentaron una graciosa película, "Volando hacia Río de Janeiro", con la rumbera Carmen Miranda, en la cual actuaba brevemente como extra en un conjunto de bailarines el cartagenero residente en Los Ángeles, Fernando Díaz Gómez, hijo de Belisario Díaz, el dueño del teatro, lo que llevó a media Cartagena a presenciarla para ver al novel actor, que aparecía apenas por pocos segundos.

Ballestas, 2008, pág. 67- 68.

Cuestiones previas

Biltereyst, Lotze y Meers (2012) han señalado que la investigación histórica sobre el desarrollo de la programación de cine es un área virgen, sin embargo, en diálogo con la nueva historia del cine y en el marco de la pregunta por la configuración de la experiencia social de ir al cine Cartagena de Indias, Colombia, la cartelera de cine comercial, pautada en la prensa local, es uno de los factores a considerar en la comprensión de dicha experiencia. Una arqueología de la cartelera de cine en perspectiva de varias décadas del siglo XX, en Cartagena de Indias, Colombia, es una empresa ambiciosa y pionera que devela en la programación un lugar estratégico cuyo estudio da luces sobre las audiencias, o por lo menos con qué recursos y con cuáles estrategias la industria de exhibición local intenta pensarlas y atraerlas.

La reconstrucción de las estrategias de la programación de cine a la que accedieron las audiencias locales entre los años treinta y setenta del siglo XX, que se presenta en este capítulo, se basa en una revisión documental en la prensa disponible en el Archivo Histórico de Cartagena de las carteleras cinematográficas comerciales. Se realizó levamiento de las carteleras exhibidas durante todos los sábados de todos los años disponibles para las décadas de los treinta y los cuarenta y todos los sábados disponibles para los años 1952, 1962 y 1972. El proyecto centró su análisis en la cartelera cinematográfica pautadas en los periódicos locales disponibles, El Fígaro, El Mercurio, La Patria, El Diario de la Costa de corte conservador y El Universal de corte liberal.

En el levantamiento de archivo, que se realizó entre 2014 y 2016 participaron como auxiliares dos estudiantes de pregrado historia de la Universidad de Cartagena, y en el vaciamiento de las fotografías al Excel de la base de datos *La Ciudad Iluminada, Capítulo Cartagena de Indias, Colombia* se trabajó con dos codificadores auxiliares. Desde un corpus de 1157 archivos fotográficos correspondientes al periodo en estudio, se levantaron 5058 entradas de folios, correspondientes al mismo número de funciones, desde allí se registraron 2646 títulos programadas en poco más de una veintena de teatros, que tuvieron alguna vigencia entre los años treinta y principios de los setenta.

La reducción de las carteleras se desarrolló en Excel por entrada de folio, fecha en prensa, teatro, fecha de función, título, título original, año de producción, país de origen, género, actores principales, género, país de origen, año de

producción, aspectos técnicos. Cada título se buscó en la International Movie Data Base (IMDB) y similares para corroborar los datos en cartelera y adicionar el título original, el año de producción y la productora, siempre que fuera posible, un número considerable de títulos no se pueden recuperar en dichas bases de datos. Sin embargo, resultados que se presentan acá son un corte a la fecha, pues la triangulación con estas bases de datos es continúa.

Como resultado principal, se presenta una programación donde compiten las producciones de factura americana y la mexicana en el curso de todo el periodo con un repunte importante del cine mexicano, con las respectivas implicaciones en la distribución del volumen de funciones y el comportamiento de los géneros. Como otros resultados se presentan lo que sería el manejo local del *starsystem*, aspectos narrativos, técnicos entre otros, que complementan el resultado principal.

Distribución del Volumen de Funciones según Origen

En la cartelera de los treinta, las casas norteamericanas como Paramount, Universal, MGM y Fox participan mayoritariamente de la oferta local, a diferencia de lo que ocurre en escenarios anteriores, pasando del dominio de la factura europea a la norteamericana. Sin embargo, vale la pena revisar el curso de esta hegemonía, sobre todo considerando la otra novedad del periodo, constituida por la factura hispana, principalmente mexicana.

Uno de los rasgos importantes para los años treinta es el fortalecimiento de la producción de factura americana en el volumen de funciones, acompañado

de un importante avance en el volumen de títulos mexicanos, pasando de una relación de 112 funciones de factura norteamericana y 66 funciones mexicanas para los años treinta, a un repuntar de la presencia de la producción mexicana para la década siguiente, evidente en una relación de 566 funciones con producciones mexicanas frente a 418 norteamericanas (Tabla 4).

Tabla 4 Factura norteamericana vs. factura mexicana

Origen	30s	40s	50s	62 y 72	Total
Estados Unidos	114	418	157	323	1012
México	66	566	366	397	1395
Total	180	984	523	720	2407

Fuente: elaboración propia

La producción mexicana llega de la mano de una treintena de empresas, como CLASA, Films Mundiales, CISA, Águila Films, Azteca Films, Cimesa Compañía Mexicana de Películas, Filmex, Grovas-Oro Films, Lux Films, Promex, Regios Film, Pelmex, entre otras. El predominio de la producción de factura mexicana se evidencia a lo largo del todo el periodo como se ve en la Tabla 5, donde se presenta la relación entre el volumen de funciones de la producción de origen en el continente por décadas.

Tabla 5 volumen de funciones de producción americana

Origen	30s	40s	50s	62 y 72	Total
Argentina	20	187	10	22	239
Brasil		1	1		2
Canadá				1	1
Chile	1		1		2
Colombia		9	1	4	14
Cuba		10	4	3	17
Estados Unidos	114	418	157	323	1012
México	66	566	366	397	1395
Venezuela			2	5	7
Total	201	1191	542	755	2689

Fuente: elaboración propia

Este resultado es consistente con la perspectiva de la industria del cine y el escenario geopolítico bélico del momento (Malpica et al. 2016), para el caso

de México, la producción de cine vive un florecimiento, gracias a la gestión de los gobiernos de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y Ávila Camacho (1940-1946), a los intereses norteamericanos sobre la región y los vínculos con las productoras y los formatos norteamericanos:

México fue uno de los pocos países latinoamericanos que desarrolló un modelo cinematográfico industrial en cuanto a infraestructura se refiere. Ya en 1935, la Nacional Productora contaba con tres foros de filmación, al igual que su competencia México Films. Diez años más tarde, los Estudios Churubusco, propiedad de la productora CLASA en asociación con la empresa norteamericana RKO, contaban con 180 mil metros cuadrados de terreno, en donde se erguían 12 foros bien equipados. Los Estudios Tepeyac tenían 11 foros de filmación con tecnología de última generación, mientras que los Estudios San Ángel Inn poseían nueve foros para sus producciones. Hacia 1951 México contaba con 58 foros de filmación que daban cuenta de un excedente de capacidad productiva. (Silva, 2011, párr. 13)

Esta dinámica de auge de la producción mexicana impacta la cartelera local y de paso al mercado de las producciones europeas tradicionales, que dominaron durante las primeras décadas la cartelera. En el corpus es evidente el declive de las producciones europeas, dominantes hasta los años veinte. Apenas 24 y 64 funciones de títulos europeos de un total de 364 y 1043 funciones para los treinta y cuarenta respectivamente.

Una de las obras que cerrará el dominio de la producción francesa será la obra Pathé, La agonía de Jerusalén (1927), en la cartela de enero de 1930 en La Patria. A partir de los años treinta la producción Pathé no está en el lugar central que ocupó en décadas anteriores. Para los cincuentas la tendencia se mantiene con una relación de 109 funciones de origen europeo y asiático de un global de 983 funciones. En investigaciones del periodo inmediatamente anterior, en contraste, 19 casas productoras, mayormente europeas, dominaban el mercado local. En particular, francesas e italianas, de las que se pueden mencionar Pathé, Aquila, Gaumont, Itala Film y Pascuali y alguna presencia de la danesa Nordisk. En la Tabla... se listan las productoras que definieron la cartelera entre 1897 y los años veinte, se destaca la participación de solo dos casas productoras norteamericanas.

Tabla 6 Productoras en cartelera local antes de 1930

#	Productora	Origen	#	Productora	Origen
1	Ambrosio	Italia	10	Gloria	N/D
2	Aquila	Italia	11	Universal Film	E.U.
3	Casa Sabaza	N/D	12	Milano Film	Italia
4	César Film	N/D	13	Nordisk	Dinamarca
5	Cines de Roma	Italia	15	Pascuali	Italia
6	Eclair	Francia	16	Pathé	Francia
7	Edison Company	E.U.	17	S.C.A.G.L	Francia
8	Film d'Arte italiana	Italia	18	Saboya	N/D
9	Gaumont	Francia	19	Tiber Film	Italia

Fuente: elaboración propia

Entrando en los años cuarenta, el teatro Rialto, administrado por Cine Colombia S.A., presenta la “regia” comedia Pathé Un perfecto caballero (nd.) con un espectáculo para la familia, es de resaltar acá que esta producción va doble con el espectáculo central de cabaret Albert y “su gran compañía fantástica”. En

los cincuenta se halla una pauta del Circuito Velda en El Universal, donde se anuncia la cinta de suspenso Y se hizo justicia (1950), Producida por Silver Film y distribuida por Francia Film de Colombia; la misma cinta parece en IMDB, distribuida en México por Francia Film de México en Morelos. Para los años sesenta y setenta el cine europeo tendrá un público reducido refugiado en el cine club y en el Festival Internacional de Cine.

Pathé sobrevive como el Pathé noticiario, como complemento a la pieza central y su principal valor es traer la información de actualidad, pero incluso en esta función tendrá que competir con similares formatos de Paramount, Universal, Fox y Metro y una modesta producción de noticiarios y documentales nacionales. Los espectadores del teatro Rialto podían apreciar, uno de los sábados de enero de 1943, en vespertina y nocturna, el sensacional estreno Universal, protagonizado por María Montes “en la deliciosa aventura en una isla de amor” titulada La reina de la selva (South of Tahiti, 1941) y, por el mismo valor, podían enterarse de la conferencia de Roosevelt en Casa Blanca. Ya desde 1940, el espectador local podía apreciar el noticiario con “las últimas palpitaciones de la guerra y varios combates aéreos sobre el canal de la Mancha”, las propagandas de los noticiarios FOX muestran cómo se narraron en perspectiva norteamericana los hechos de la guerra a los espectadores locales.

Otro rasgo de este primer aspecto, del pulso entre la producción norteamericana y mexicana por las audiencias locales, concierne a cómo se relaciona en la cartera comercial de cine, con la presencia de producciones de

otras facturas latinoamericanas emergentes, que nacen casi al mismo tiempo, pero que no van tener el mismo desarrollo, ni el impacto y menos el mismo reconocimiento; por ejemplo, las producciones argentinas, con una representación de 239 funciones, de 115 títulos de un global de 5058 funciones de todo el periodo. Se identifican en el corpus cinco productoras australes Corporación Cinematográfica Argentina (CCA), Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE), Argentina Sono Film S.A.C.I., Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA) y Lumiton.

En La Patria de 1943, para el sábado 3 de junio, en la cartelera del teatro Cartagena, donde a propósito de la cinta Los chicos crecen (1942) de la productora Lumiton, Cine Colombia, presenta a la protagonista argentina María Duval como “La Deana Durbin argentina”, acudiendo a referentes que ya son parte de los repertorios reconocidos por las audiencias locales, pues Deanna Durbin, viene apreciando en la cartelera desde la década anterior en musicales de Universal. En un sentido similar, en la tabla se muestra la distancia que en el volumen de funciones la producción norteamericana y mexicana sacan a producciones con origen en América Latina.

Cabe resaltar que para los años sesenta y principio de los setenta, la cartelera muestra que se continúan programando funciones con mayoría de títulos mexicanos. De modo, si bien en algunos contextos “After France came the United States” (Pafort-Overduin, 2011, pág. 125) ésta es una sentencia que, para el caso de Cartagena, solo aplica para el volumen de funciones de los años

treinta. Ya para los cuarenta y en lo que se avanza en el periodo en estudio, se halla que se programó mayoría de títulos y funciones mexicanas, de modo que la hegemonía americana tendrá que esperar hasta bien avanzados los años setenta

Entre los cuarenta y sesenta, nutrida por la edad de oro, la producción mexicana tendrá presencia en la cartelera local, de una manera importante. De todos modos, se va a encontrar con un público a la medida, madurado poco a poco en una factura de cine primero europea y luego estadounidense. Siendo que esta última ya había educado a las audiencias locales en relación con la regla del final feliz, el culto a las estrellas, etc. Llama la atención la pauta de *La noche de los mayas* (1939) en El Fígaro de 1941: "...bellísimo romance evocador de la más vieja y brillante civilización de América dice Ulises de El Espectador de Bogotá: [...] viéndola se olvida uno que está mirando una película mexicana hablada en español". Ese olvido es la confirmación de un hábito, de una experiencia educada en otros registros.

Otro dato que ilustra el lugar de la producción mexicana en el corpus estudiando, es la cartelera de 1952 de Cine Colombia, en El Universal, para el teatro Cartagena, donde se presenta la película francesa Hijo de padre desconocido (1950) como "Una especie de Derecho de Nacer en francés". El Derecho de Nacer (1952, 1966), es un drama mexicano, adaptado para cine de la homónima radionovela cubana; de amplia recordación a nivel local ese melodrama, estuvo en la cartelera de El Universal para el teatro Cartagena de

1952, para los teatros América, Caribe, Granada y Rialto en cartelera de 1962, y debió estar más adelante el remake de 1966, pues es mencionado en algunos testimonios de las entrevistas:

por lo menos yo recuerdo El Derecho de Nacer cuando llegó esa película, que llegó ya en colores, esa película, yo... se la vieron como casi ocho, nueve veces ¡Uuuuf! El derecho de nacer, la muchacha que no quería tene' el hijo y después se resuelve que sí, pero... to'a el dramatismo que pone la película y esa vaina de... y la gente llora, la gente lloraba, eso era lo bueno, uno... la gente lloraba, yo lloré muchas veces... (Luis, 63, 1952)

Programación según Espacios de Exhibición

Otro aspecto por revisar en la estructura de la cartelera que se deriva de este pulso entre factura mexicana y factura norteamericana es cómo se distribuyeron los espacios de exhibición. La tabla 7 presenta el volumen de funciones de cada factura en los espacios de exhibición en el curso de la tercera década del siglo XX. Las películas norteamericanas dominan las funciones de los tradicionales teatros Variedades y Rialto, mientras la mexicana es mayoría en un reinaugurado Circo Teatro (1938), de acá es relevante, que ese grueso de funciones de ambos orígenes se concentra en todavía en los teatros del Centro Histórico.

Tabla 7 Volumen de producción americana y mexicana por teatros para funciones de los años treinta

Origen	Capitol	Circo	Dorado	Rialto	Torices	Variedades	N/d	Total
Estados Unidos	1	3	4	45	4	57		114
México	4	32	3	10	6	10	1	66
Total	5	35	7	55	9	67	1	179

Para los cuarenta, se dobla el número de teatros, con siete espacios por fuera del centro amurallado, incluyendo el nuevo teatro Variedades ubicado en el sector popular de Papayal, este a diferencia del viejo teatro homónimo, será dominado por la producción mexicana, y será junto con el Colonial y el Padilla epicentro de este tipo de producciones, que en general dominan en las funciones de seis teatros de esta década; en el teatro Almirante Padilla, en particular se concentra el mayor número de funciones de origen mexicano durante toda la vigencia de ese recordado teatro; en una crónica periodística se lo describe como templo del cine mexicano, donde algunas veces la taquilla mexicana del momento podía ofrecer de “relleno” cine de autor, como algún Fellini, Pasolini o Visconti (Mendoza Diago, 2009).

Para este mismo momento, la producción norteamericana releva a la mexicana del Circo Teatro, aunque la distancia en cuanto al número de funciones no es elevada. Ya desde los cuarenta la cartelera del teatro Cartagena es principalmente americana, aunque seguida de cerca por las cintas mexicanas y será así a largo del periodo en estudio, esto es consistente con algunos testimonios, como se verá en el siguiente capítulo.

Tabla 8 Volumen de producción americana y mexicana por teatros para funciones los años cuarenta

Origen	Capitol	Cartagena	Circo	Colonial	Dorado	Granada	Heredia	Padilla	Rialto	San Roque	Torices	Variedades	Total
Estados Unidos	33	54	94	41	3	28	43	26	37	28	5	28	418
México	59	48	65	84	3	48	4	93	74	6	6	75	565

Total	92	100	158	125	6	55	47	119	111	33	11	103	983
--------------	-----------	------------	------------	------------	----------	-----------	-----------	------------	------------	-----------	-----------	------------	------------

Fuente: elaboración propia

Tabla 9 Volumen de producción americana y mexicana por teatros para funciones años cincuentas

Origen	Atenas	Caribe	Cartagena	Circo	Claver	Colonial	España	Granada	Laurina	Manga	Miramar	Myriam	Padilla	Rialto	Variedades	Total
Estados Unidos	8		5	19	19	15	9	1	7	2	11	14	18		29	157
México	9	26	4	7	1	69	14	25	8	3		40	78	18	63	365
Total	17	26	9	26	20	82	21	23	15	5	11	54	96	16	92	522

Fuente: elaboración propia

Volviendo a los años treinta, se halla una concentración funciones en los dos teatros tradicionales que vienen en funcionamiento desde las décadas anteriores en el Centro Histórico, el Rialto y el Variedades concentran 135 y 119 respectivamente, seguidos por el Circo con 74 funciones, esto es 328 de un total de 363 funciones; como un dato relativo a esto y al contrapunteo que se viene explorando, se reporta que un volumen de funciones del Rialto y el Variedades continuaban programando títulos norteamericanos producidos antes de 1930.

Para esa década, se identifican 35 funciones de 328, donde aparecen seis títulos producidos antes de 1926, incluso algunos de 1914 y 1916, entre ellos varios dramas, musicales y comedias norteamericanos y franceses como The vagabond King (1914), Sins of the Parents (1916), Un parfait gentleman (1923), El Jorobado de Notre Dame (1923), The Wyoming Wildcat (1925) y A Woman of the World (1925). La primera película mexicana que se recupera en el corpus de los treinta es Sor Juana Inés de la Cruz (1935) en la cartelera de El Fígaro de 1939 para el Circo Teatro. De todos modos, un grueso de títulos en funciones de

esa década serán producciones que danta de años más cercanos a su aparición en la cartelera.

Ya para el cierre de periodo (Tabla 10), las distancias entre las dos facturas se ven acentuadas en algunos de los nuevos teatros, como el caso del cine Manga, el Laurina o el Atenas y en algunos de los ya tradicionales como el Colonial o el mismo Padilla. Las excepciones se dan en el Caribe y el Rialto, que se mantienen con grueso de funciones mexicanas, siendo este último dominado por estas producciones a lo largo de todo el periodo.

Tabla 10 Volumen de producción americana y mexicana por teatros (1962-1972)

Origen	América	Atenas	Caribe	Cartagena	Circo	Claver	Colón	Colonial	España	Granada	Heredia	Laurina	Lux	Miramar	Myriam	Padilla	Rialto	Variedades	Total
Estados Unidos	2	16	10	14	15	6	16	20	11	20	1	12	2	11	15	20	9	17	217
México	1	19	55	9	9		3	26	19	53	1	10		5	25	26	48	26	335
Total	3	35	65	23	24	6	19	46	30	73	2	22	2	16	40	46	57	43	553

Fuente: elaboración propia

De todas maneras, considerando en conjunto los datos de todo el periodo, además del contrapunteo y el considerable volumen de funciones a cargo de la producción norteamericana y mexicana, 21 países de Europa y Asia, lo que refleja todavía alguna diversidad en los contenidos y los formatos que circularon en la cartelera local de cine comercial (Tabla 11) En contraste con una cartelera que hasta principios de los setenta ofrecía cierta diversidad de géneros y origen de las producciones, para los años 80's el panorama será diferente. (Chajin & Miranda, 2015, p. 36)

Tabla 11 Diversidad de origen de las producciones por volumen de funciones

Origen	# Funciones
Alemania	3
Alemania Occidental	22
Argentina	239
Australia	3
Austria	8
Brasil	2
Canadá	1
Chile	1
Colombia	14
Cuba	17
Dinamarca	3
España	119
Estados Unidos	1012
Finlandia	9
Francia	78
Hungría	1
Irlanda	14
Israel	2
Italia	97
Japón	15
México	1395
Países Bajos	5
Portugal	23
Reino Unido	92
Suecia	27
Unión Soviética	2
Venezuela	7
Yugoslavia	2
(en blanco)	1845
Total	5058

Fuente: elaboración propia

El drama nuestro de cada día y el starsystem en la caletera cartagenera

Para la apertura de las décadas de investigadas, la participación de los géneros en la cartelera local no dista del periodo anterior, es decir, el drama domina totalmente seguido de la comedia, y esto será una marca en toda la coyuntura de estudio. En ello tendrá un lugar de importancia la producción mexicana. Como dato principal la hegemonía en las funciones y en mayoría del género drama, va a pasar a manos de México, esto en correlación con el escenario geopolítico que como se ya se indicó favoreció esa producción. La Tabla 12 muestra la concentración de funciones en el género drama a lo largo del periodo seguido de la comedia.

Tabla 12 Participación de los géneros en volumen de funciones

Géneros	30s y 40s	50s	60s y 70s	Total
Drama	563	226	297	1086
Comedia	304	152	162	618
Musical	125	20	25	170
Aventura		57	73	130
Acción		33	88	121

Fuente: elaboración propia

Por décadas se aprecia con mayor detalle el curso del pulso de las producciones mexicana y norteamericana por la cartelera local, en lo que respecta al comportamiento de los géneros. De los treinta, se recupera que el grueso de títulos argentinos será de comedia y así continuará hasta el cierre del periodo de estudio, pero no llega a superar a México y ambas son superadas por la comedia norteamericana.

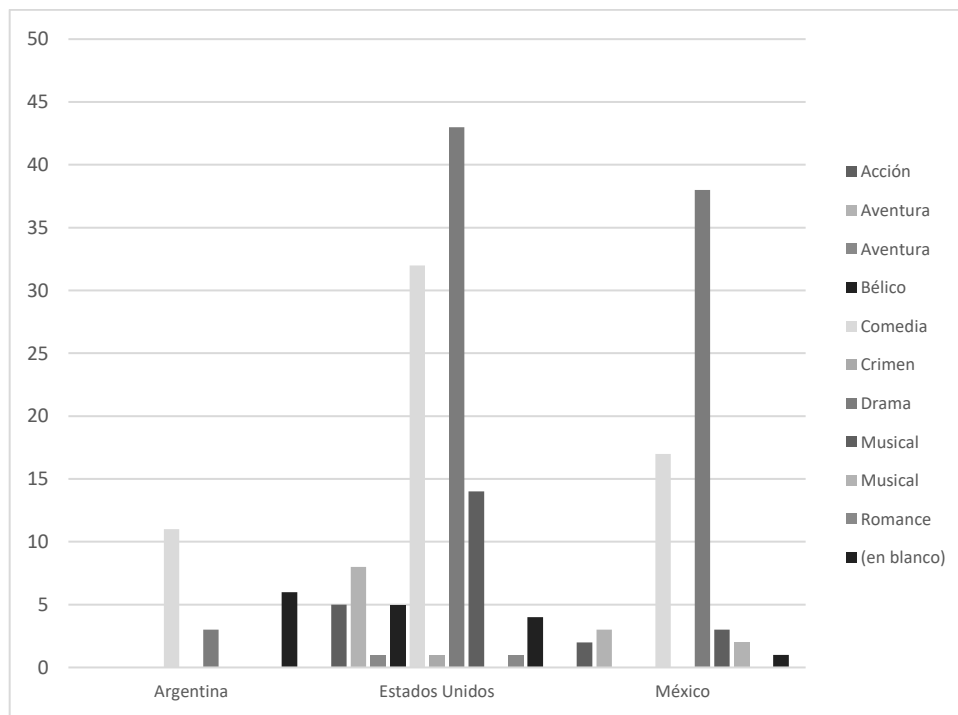


Ilustración 17 Género por países con mayor participación programación de los años treinta.

En la cartelera del cuarenta empieza a tener presencia significativa lo que se conoció popularmente en el Caribe colombiano como el cine de pistoleros,

este género será un nicho de cine norteamericano, al igual que los títulos de acción y aventura. México domina en el drama, el musical e incluso en la comedia, en los años cincuenta el género crimen, relevará del tercer lugar de la producción mexicana al musical.

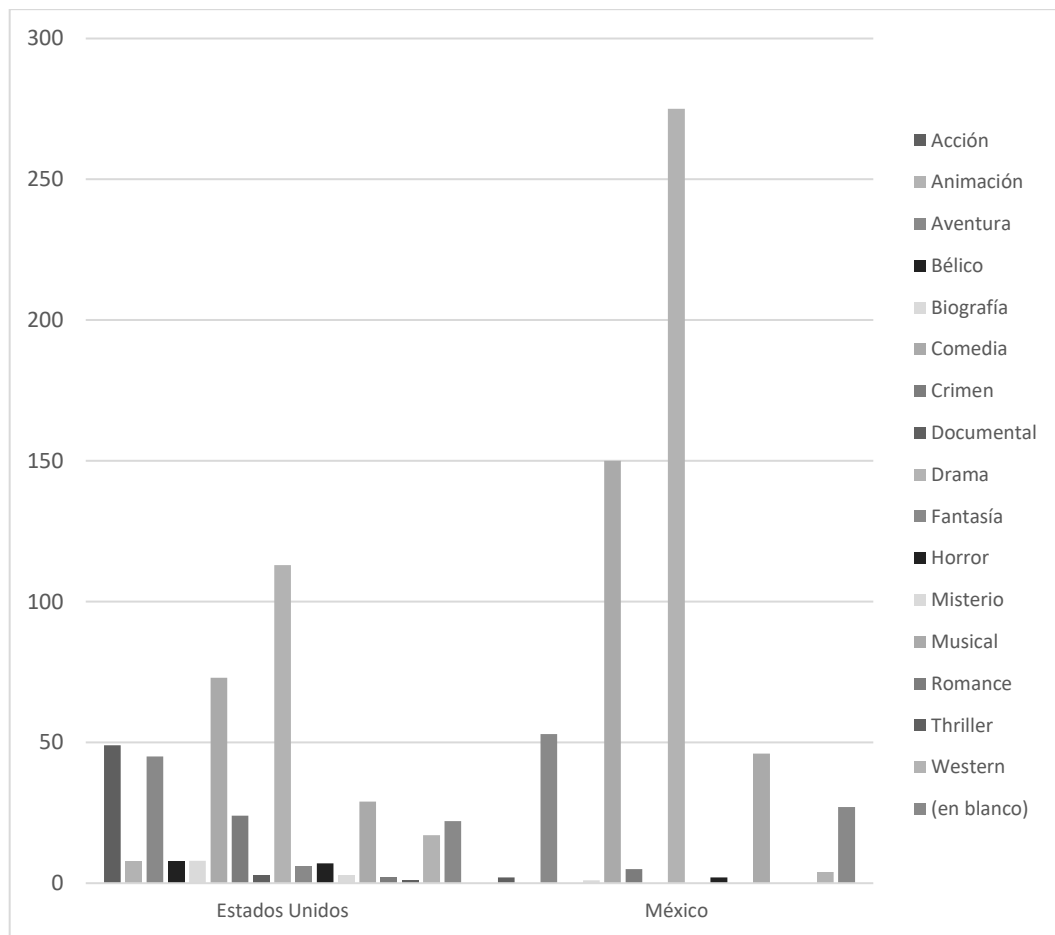


Ilustración 18 Género por países con mayor participación programación de los años cuarenta.

Los dramas, en correlato con los acontecimientos de la época, tendrán resonancia bélica en los años cuarenta. Así La Hora Fatal (1940) en cartelera en el San Roque, Heredia y Circo, se promocionaba en la prensa conservadora como: “un poderoso y revelador documento fílmico que nos deja ver el

totalitarismo tal cómo es... una fuerte voz de alerta a las democracias! ¡Una advertencia para los incautos que por fanatismo no quieren creer en las QUINTAS COLUMNAS (sic)!", (El Fígaro, sábado 4 de enero de 1941), la cartelera está franqueada por sendos símbolos nazis enmarcando la reseña de El Tiempo, diario de la capital del país:

El nazismo es la ruina de la dicha, el naufragio de la familia, la cancelación del hogar. A la postre en los últimos cuadros hace falta comprender con todos los cinco sentidos la avalancha de la bestia que se va a soltar sobre Europa. Vean esta cinta maravillosa los jovencuelos que en la flor de pretender para esta buena patria nuestras teorías totalitaristas. Vayan y véanla con el corazón limpio sin prejuicios en aprehensiones La hora fatal es un monumento de defensa a la democracia. Un monumento más valioso y eficaz que cuatro o cinco cuerpos de doctrina (El Fígaro, sábado 4 de enero de 1941)

En los treinta se abre una tendencia de cine bélico que se mantiene hasta los setenta. Tiene presencia durante todo el periodo, con títulos emblemáticos como La batalla de Paris en la cartelera del Variedades de 1931 (nd.) en El Mercurio, El zorro del desierto (1951) y en cartelera en el Teatro Claver el siguiente año, y Comandos contra Romell (1971) que abre la cartelera de Cine Colombia de 1972 en El Universal. Romel convertido en héroe aparece como héroe fallido: "James Mason, el gran actor inglés caracterizando al general Rommel en una extraordinaria cinta de la Fox. Importante película de auténticos

de la vida del general Rommel, que osó rebelarse contra Hitler y el complot contra el nefasto líder. Toda furia de del desierto africano.”

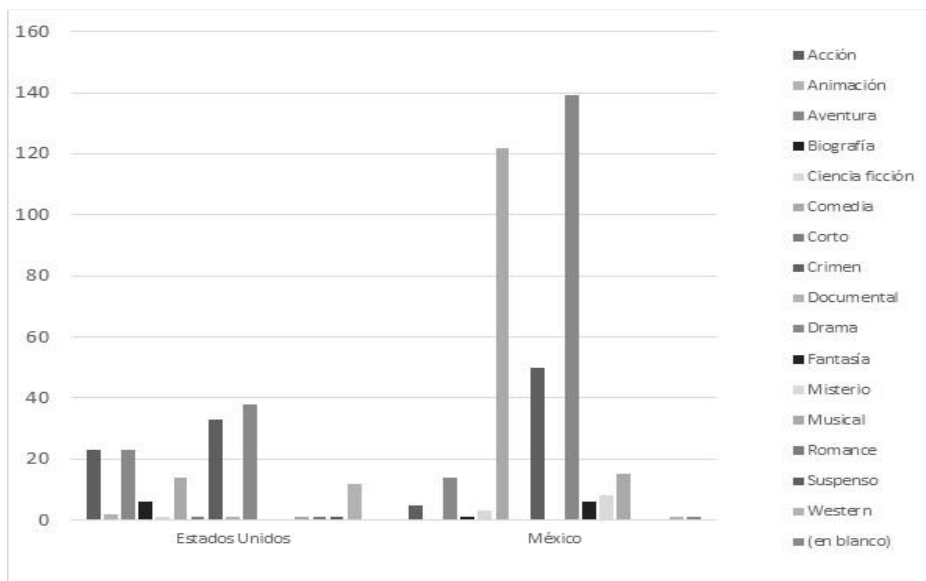


Ilustración 19 Género por países con mayor participación programación de los años cincuenta.

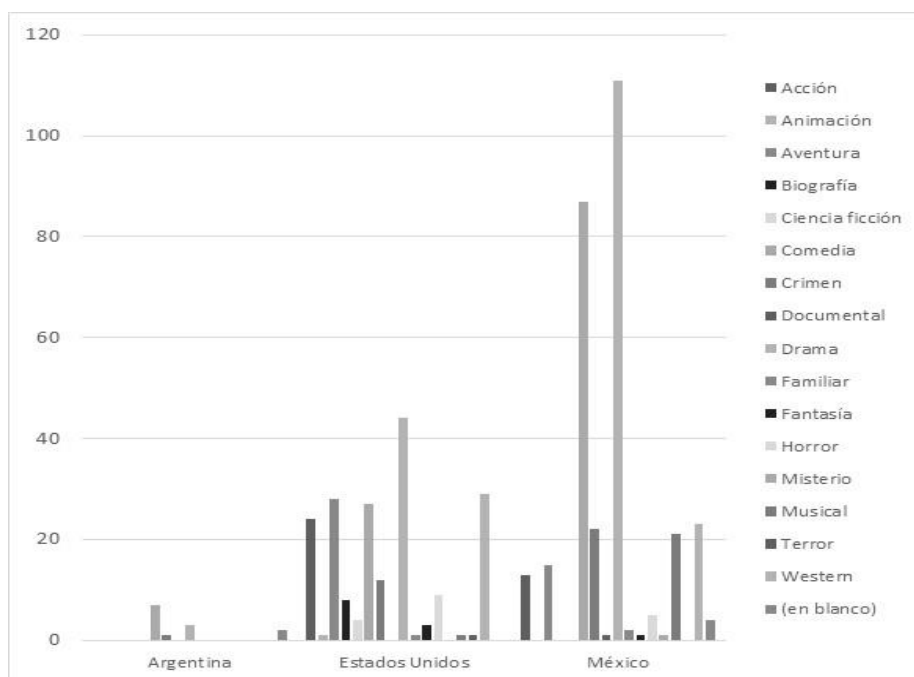


Ilustración 20 Género por países con mayor participación programación de los años sesenta y setentas.

Varios datos llaman la atención sobre la trama, las acciones, la escenografía, entre otros. Por ejemplo, en la cartelera del Variedades de 1930 el estreno de la producción Fox, Aladino y su lámpara maravillosa (nd,) destaca que la producción tiene un elenco de cinco personas, un dato que puede resultar insignificante hoy, pero que puede ser indicativo del reconocimiento de la complejización de las tramas, y se utiliza esto como un gancho para atraer al espectador. Esto se vincula con apuntes al margen de la pauta sobre el número de cambios de vestido de la protagonista o aspectos de la escenografía. El musical Piel Roja, presentado con su título en inglés, ofrecía escenas grabadas "...en los grandes espacios libres de Arizona y Nuevo México, en las tierras habitadas por los indómitos indios navajos", sonora y cantada en inglés y a todo color. La estrategia del paraíso como telón de fondo del drama es recurrente, para 1952 la nota Cine, aparecida en El Universal se subtitula "Sigue triunfando en el Claver el gran technicolor Ave de paraíso":

Desde el jueves viene exhibiéndose en la pantalla del teatro Claver la preciosa cinta en technicolor de la Twenty Century Fox titulada Ave...Nos lleva a los parajes más pintorescos que puedan imaginarse, entre las palmeras, las costas de coral y con el volcán al fondo se inicia un idilio al cual las costumbres extrañas de la isla dan mayor interés y originalidad finalmente son las supersticiones de la tribu y el drama con el hombre blanco... se desarrolla íntegramente en las islas de los mares del sur.

Otros rasgos de la cartelera del periodo es el énfasis en las figuras actorales. Esta atención a los protagonistas de las tramas es evidente desde los treinta en adelante, epítetos al mejor estilo clásico: Charles Chaplin, el príncipe de la pantalla, Jeanette Mac Donald, la novia del mundo y Boris Karloff, el monstruo, María Montez la reina del technicolor; actualizando al espectador local en los tintes de la cultura de masas.

A los lectores de La Patria de 1930, se les prometía un "Formidable drama de amor y dolor con un bello y espectacular final", bajo el título *Amor Inmortal* y de manera significativa el nombre del protagonista va en mayúscula sostenida del mismo tamaño del tipo del título de la película, podría esto significar que se trata de una figura reconocida por los espectadores locales y tal vez garantía de la calidad del drama de Artistas Unidos y esta será una tendencia en la cartelera del Rialto de estos años, donde se resaltan los nombres de Lupe Vélez, Pola Negri, John Barrymore, Mary Pickford, entre muchos otros. En un sentido similar algunas carteleras resaltan nombres de actores que son reconocidos a nivel local, que en el cotejo con IMDB, aparecen a cargo de personajes secundarios.

Ya para los años treinta la música era parte del contenido de la película, los no siempre apreciados músicos locales de la banda dieron paso a prestigiosos artistas como Pedro Vargas, Toña la negra, Cayuco, Libertad Lamarque, Carlos Gardel, que se publicitaban como un plus de la función. Además de los músicos y cantantes que se presentaba en cines, es claro que no siempre se trata de una

cartelera exclusivamente de cine, durante estos años, la oferta de cine compartía todavía con corridas de toros, espectáculos de coristas, noticiarios, etc.

Otros elementos afines a la programación

La censura está ausente como criterio de programación en el corpus disponible para los años treinta y se va a fortalecer a partir de los años cincuenta. La cartelera de septiembre 20 de 1940 del teatro Heredia, pautada por el Circuito Pinzón en El Fígaro, evidencia una clasificación Todos para La rosa del desierto, Cabalgata de Hollywood (1939) y La porfiada Irene (1936). Antes no se recuperan datos similares, más allá de recomendaciones más bien morales de ver en familia. Se recupera una clasificación para Adultos para el drama francés Por el honor de mis hijas (nd.) del sábado 19 de abril de 1941 en el mismo periódico.

No obstante, hay referencias a sanciones positivas de la iglesia católica, por ejemplo, la cartelera del Rialto de octubre de 1952 “cita” al arzobispo de México respecto de la película La señora de Fátima: “...hará mucho bien espiritual a quienes la admiren, si usted es católico vea esta película, si usted no cree véala la también, un poema de amor de ternura y de fe basado en el milagro de Cova de Portugal”. En otro folio se lee “honrosos conceptos de ilustres prelados destacan el mérito de la obra premiada por su santidad Pío 12 con la bendición apostólica”.

En cuanto a aspectos técnicos, algunas carteleras resaltan que la obra sea en español, sin embargo, es posible encontrar pautas donde se resalta que la

obra es en inglés, pero subtitulada. Tanto lo primero, como lo segundo se utilizan como virtudes para promover el estreno; en relación con esto, por ejemplo, si es una producción latina de corte de musical, se promociona como una ronda criolla, muestra latinoamericana.

Al mismo tiempo, si se trata de un musical norteamericano se promociona por las maravillosas voces y letras de canciones clásicas en inglés. Otros aspectos técnicos recurrentes son el tema del technicolor que será una constante al igual que la sonoridad, como novedad se hallan referencias a estreno de una nueva pantalla y la próxima apertura en 1952 de un nuevo salón con modernos equipos Westrix.

En la cartelera de estas cinco décadas es posible recuperar referencia a funciones en jornadas vespertinas, en las décadas anteriores a los treinta el espectador cartagenero debía esperar las sombras de la noche para una única función nocturna ya en los años treinta del teatro Cartagena ofrece “dos regias funciones” a las 2 y a las 6 pm y una nocturna. Además de las tradicionales funciones de matiné, vespertina y noche algunas salas titulaban sus funciones como “Función social”, “Novios”, “sábado de mujeres”, también se encuentran referencia funciones a mitad de precio para empleados federados al presentar el respectivo carné.

Como rasgo importante del periodo, tenemos la presencia gráfica de los títulos en inglés viene en aumento, incluso una versión miniatura del póster original puede aparecer redundando con la información en español. Esto es

importante, si consideramos el manejo que un espectador de este momento podía tener de idioma inglés. El paulatino ingreso de la imagen como parte de la comunicación publicitaria también se evidencia en el corpus, sin embargo, su dominio no será tal hasta avanzados los setenta.

Coda

En la cartelera de cine como lugar de trabajo analítico confluyen tanto las estrategias que desde arriba las productoras/distribuidoras, las empresas y los circuitos de exhibición, proponen para captar a las audiencias, así como las tácticas de significación que frente a ella construyen los espectadores. Para el caso en estudio esta operación se ha podido evidenciar en los ejercicios de la memoria. En relación con estas tácticas, por ejemplo, ha señalado Chica (2016, p. 29) que a través del cine mexicano en los sectores populares se dio una surte de apropiación de la modernidad cultural,

Para el mundo de la vida de los sectores populares de Cartagena, el cine institucional y su uso educativo no fue tan relevante como el cine comercial, en especial el que se produjo en México, ya que sus formas y contenidos circularon e hicieron una significativa y recurrente presencia a través de la música, las radionovelas, los comics y los espectáculos en vivo; ejemplo de ello es la llegada a Cartagena del ídolo de las masas Pedro Infante el 1 de junio de 1954 y de María Félix el 25 de agosto de 1955, entre muchos artistas mexicanos, españoles, argentinos y cubanos.

Conviene entonces pasar a explorar desde la perspectiva de las audiencias qué sentimentalidades, qué afiliaciones, que distinciones, qué selecciones de películas y teatros se trepan, se encabalgan, se imbrican en sus testimonios sobre ir al cine, para ver hasta dónde en Cartagena, como en Monterrey, por ejemplo, “La entusiasta aceptación de las audiencias a estas películas producidas en español y con temáticas y géneros más cercanos a la cultura local, constituye una corrección importante a la idea errónea pero persistente de que, desde los 1920, el marcado predominio de las producciones de Hollywood en el mundo homogenizó los gustos de las audiencias, “educándolas” para valorarlas y preferirlas sobre cualquier otra cinematografía” (Lozano et al. 2012, p.88)

Pensamos con Monsiváis (2000), que el cine es un vector que recorre el desarrollo de las sociedades latinoamericanas, como suministro de horizontes de sentido. En la relación del cine con los espacios urbanos regionales y nacionales transitan estereotipos humanos e imaginarios sociales; el cine no establece solamente narraciones y ficciones, también públicos, espectadores que se encuentran e inventan en esta experiencia, a la que se le debe mucho de lo que constituye los acervos culturales de lo real y lo fantástico para los habitantes de las ciudades latinoamericanas.

Capítulo 5. Ir al Cine: las Tácticas del Recuerdo

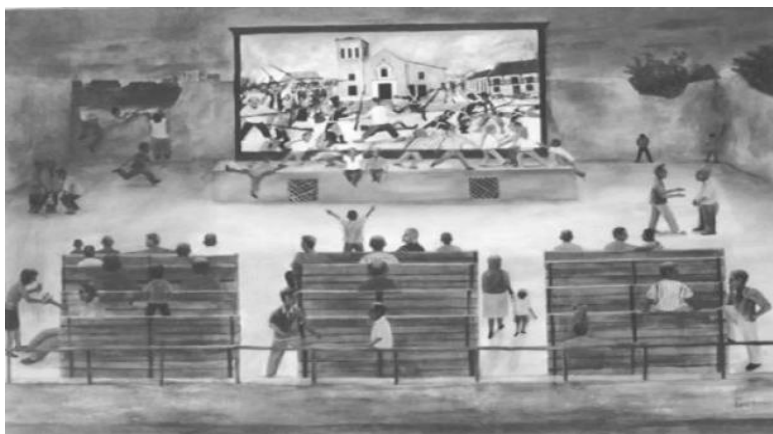


Ilustración 21 Piñeres Herrera, 2010, Temporada de cine en el Teatro Padilla, acrílico sobre lienzo, 60x90)

Pero cuando regresó cojeando, arrastrando el pie enyesado, agarrándose a las paredes y a las cercas porque aún no tenía su apoyo de guayacán, no volvió a tararear canción ninguna, ni a repetirnos los gestos con los cuales Clavillazo asustaba la muerte, o ese nunca olvidado con el que Pedro Infante arrastraba el ala de su sombrero para golpear la indiferencia que enjaulaba el corazón de la amada mientras comenzaba a salir, recóndita, la canción: tú pa bajo miras muy poco, y sabíamos que era verdad porque Atenor Jugada vio todas las películas de su vida en el teatro Laurina y cuando la gente se cabreaba porque repetían las películas y le tiraban a la cartelera siguiendo a los hijos de Rosa Pinto que animaban al personal para irse a los teatros del centro, Jugada se quedaba, con los brazos abiertos en la última banquetta, encaramando los pies en el espaldar del frente, riéndose solo y disfrutando la película como si fuera otra vez la primera vez. Por mi madre, hoy sé que Atenor Jugada sentía que el barrio era su reino y que él nos iba a regalar la dicha el día que espantara a la desgracia, cogiéndole el culo a la muerte.

(Burgos Cantor, 1980, p.30)

La edificación está, muy parecida no tan igual ya, pero acá en la parte de adelante sufrió unas modificaciones, acá en la parte del telón está igual. Entonces cuando iba a la gallera por a por b, por invitaciones, siempre veía el telón, siempre miraba el telón, porque como decía mi abuela las querencias, como dicen los aficionados a los toros, el toro sale por una puerta y siempre quiere volver por esa puerta. La querencia de él es esa... “yo salí por aquí voy a entrá por aquí”. Entonces estábamos hablando y yo siempre miraba para el telón y me acordaba de las películas que me había visto ahí y bueno y el telón aún existe, yo tomé fotos y todo, tengo fotos de ese telón.

(Rafael, 66, 1948, sobre el Teatro España)

“Disfrutando la película como si fuera otra vez la primera vez”

Roberto Burgos Cantor, autor cartagenero, en el relato “El otro”, del libro de cuentos *Lo Amador* (1980), recrea una vívida imagen de lo que era una función de cine en un barrio popular de Cartagena hacia mediados del siglo XX. Caracterizan a la cultura de cine (Kuhn, citada por Richards, 2003), en los barrios populares de la ciudad en la década de los cincuenta y sesenta; los gestos de Clavillazo (José Antonio Hipólito Espino Mora) y Pedro Infante, las canciones de José Alfredo Jiménez, la gritería de los hijos de Rosa Pinto, la programación en los cines de barrio enfrentada a la de los del Centro Histórico, entre otros detalles, actualizan el recuerdo de la sala de cine de barrio popular. Los lazos vecinales muestran del comportamiento típico en los teatros populares.

Se configuran en momentos del relato tres conjuntos de acciones que componen en tres niveles de acontecimientos significativos: los que tienen que ver con la programación, los que tienen que ver con los espectadores y los relacionados con el viejo teatro Laurina. La decadencia del protagonista es la misma decadencia del teatro y la del barrio. En el Laurina, Jugada siente su conexión vital con el barrio entrañable. El personaje se siente a gusto en el viejo teatro, mientras que la gente empieza a ir a los cines del Centro. Es central la obstinación de negar el inexorable paso del tiempo repitiendo tercamente la misma película, mientras el resto de los vecinos se rebelan y se van los teatros del Centro Histórico en busca de estrenos.

Desde el contexto de la pintura también se recrea una escena de vinculada con las memorias de ir a cine en la ciudad Heroica, en la obra del pintor cartagenero Alfredo Piñeres Herrera, de 56 años, cuyas memorias toman forma de relato en el lienzo. En este otro documento se recuperan evidencias importantes de las significaciones de los espacios de cine en la Cartagena popular, representa una función en el teatro Padilla, donde se resalta una escena de carnaval: el vendedor de comidas, los compadres charlando, al fondo detrás de la pantalla puede verse a un par de muchachos saltando la pared del teatro, espectadores de espadas al telón, las mezclas generacionales, las bancas rústicas, y de fondo en el telón la memoria histórica sobre la independencia de la ciudad, en la recreación de los lanceros de Getsemaní,⁴ etc. En suma, se representa una amplia variedad de actividades que el público desarrollaba, durante la función.

En ese contexto el tercer objetivo específico de esta tesis trata de las memorias de ir al cine, del recuerdo construido desde un momento presente, es decir, de un efímero del ahora. Vinculando el ir a cine, no solo con los equipamientos específicos del espectáculo, sino además con recorridos, lugares e interacciones. Esto es pensando los públicos de cine, en particular sus memorias, no desde un vínculo con las películas como artefactos, si no, más bien una experiencia social que involucra además de las películas, los espacios, los

⁴ Para ampliar sobre el tema de los lanceros puede leerse Román, R. (2008). Espacio público y conflictos en la construcción de la memoria política en Cartagena. Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica, (7). Disponible en: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/479

recorridos, las emociones, los usos; esto claro está apoyándonos en Maltby (2000) cuando señala que “for most audiences for most of the history of cinema, their primary relationship with ‘the cinema’ has not been with individual movies-as-artefacts or as texts, but with the social experience of the movies” (p.2)

En este capítulo se abordan entonces las memorias de esa experiencia social, considerando 25 entrevistas a personas mayores de 58 años y otras fuentes como fotos históricas, foros online en el grupo de Facebook *Fotos Antiguas de Cartagena*, etc. Nos proponemos distinguir cuáles fueron los rasgos constitutivos que esta práctica cultural adoptó en la vida cotidiana de una ciudad en crecimiento e históricamente escindida. Se destaca la forma en la que los entrevistados recuerdan hoy su relación con las películas y los espacios de exhibición de cine, los gustos compartidos o rechazados, los comportamientos durante las funciones, los recorridos, las interacciones, etc. Ir al cine, fue una posibilidad en una ciudad donde la oferta de diversiones puede era escasa,

Se anunciaba desde antes, el domingo vamos para cine, el sábado vamos a ver tal película. Y se llenaba uno de gozo, porque no había... no existía lo que existe hoy en día, la Internet, los computadores, los celulares con toda la alta gama, no existía nada de eso. La única distracción que teníamos la gente, pues, del común, porque ni siquiera los pobres, sino los del común era ir a cine, escuchar radio, irse a sentar al Parque Centenario, al Camellón de los Mártires, mi papá era muy asiduo al Camellón de los

Mártires a hacer tertulias con los amigos. Era esa la única sana distracción que existía (Rafael, 66, 1948)

De allí en parte la pertinencia de explorar esas memorias, como parte de la economía del tiempo de ocio. Para el corpus de testimonios y los recuerdos en ellos imbricados, es posible identificar un conjunto de rasgos que se pueden discutir como tres formas de la memoria del ir a cine, estas tres formas las presentamos a través del intercambio dialógico a través del cual se producen, en el siguiente orden: recorridos de la ida a cine, los espacios de cine y las películas.

Recorridos de la ida a cine

Los testimonios y los recuerdos de los entrevistados sobre ir a cine durante la infancia están por lo general vinculados al entorno familiar y vecinal. Se nutren de una experiencia de los espacios habitados o recorridos que se funda en los afectos y en los vínculos con la familia o los amigos. El entorno recorrido hacia o desde el cine, no es mero paisaje. Es espacio cargado de sentimentalidades. Barrios, plazas, calles y teatros hacen parte de un recorrido, imaginado en parte, cuya sintaxis surge de un ritual que se ha hecho parte constitutiva de lo cotidiano.

En las memorias vinculadas a la infancia estos recorridos se definen por la proximidad a la casa o al vecindario. Bien sea a pie o en vehículo, esas distancias se recorren normalmente bajo la tutela de un adulto, por ejemplo, Blanca, de 95 años, recuerda su infancia en la ciudad vieja a comienzos de los treinta, correteado por los pequeños barrios de populares ubicados en la parte exterior del recinto amurallado.

Estos caseríos que estaban incrustados entre el mar y la muralla van a empezar a ser intervenidos por la administración pública entre los años veinte y treinta, y terminarán por ser arrasados por las obras de “saneamiento urbano”, para recuperar la muralla y las playas, hasta que se construya, avanzado el siglo XX la avenida Santander que conecta el barrio Crespo y el Aeropuerto Rafael Núñez con el exclusivo sector de Bocagrande.

Blanca, llegó a ese caserío a los nueve años desde Limón, Panamá, es la mayor de los cuatro hijos de un policía. Explica que acostumbraba a ir caminando a los teatros Variedades o Rialto, junto con su padre y su hermana menor; la madre, que no era adepta del cine se quedaba en casa con lo hijos menores. Sobre el recorrido de la casa a los cines, nos cuenta:

Yo vivía en el Boquetillo [...] Y entonces no cogíamos vehículo, nos íbamos a pie, caminábamos por el centro, desde el Boquetillo, cogíamos por la plaza de la Merced, la calle Don Sancho, de ahí doblábamos para la calle Larga y ahí estaban los cines. (Blanca, 95, 1920)

Sus memorias tempranas del ir a cine están asociadas a los teatros que comenzaron a operar entre las décadas del diez y del veinte en el antiguo casco urbano. Como ya se ha indicado en apartado anterior, estos eran los dos únicos teatros que existían en toda la ciudad, el Rialto, ubicado sobre la calle Larga y, el Variedades, frente al Camellón de los Mártires. Hacia finales de los treinta, reabre el Circo Teatro, ubicado en el sector de la Serrezuela, en el barrio San Diego. Sobre el cine como plan de familia, Alfonso nacido en 1927 y cuyas

primeras memorias de ir a cine en Cartagena, se vinculan con el Circo teatro, recuerda:

salió mi tía Lola con una de sus hijas que era ya una mujer de 30 o 40 años, mucho mayor que nosotros, le decíamos la nena Vélez, porque ella era apellido Vélez, de Alejandrina Vélez. Salió con ella y con otra de las hijas y se llevaron a mi hermano Alberto, invitado para que fuera a cine a ver una película (...) era mexicana, me voy a acordar de ella pero en este momento no recuerdo con toda precisión, era con Arturo de Córdoba, don Arturo de Córdoba, y, entonces yo me puse a llorar porque a mí no me habían invitado (...) Y me fui detrás de ellos (...) cuando llegamos allá al teatro, que quedaba, unas, 4 o 5 cuadras de distancia de la casa donde vivíamos, yo me acerqué a la taquilla donde iban a comprar, ah ¿y usted qué hace aquí, usted cómo se vino? Digo yo me vine porque yo quiero ver la película también (...) Entonces me compraron mi tiquete (...) debía costar 20 centavos. No podía ser más de 20 centavos. Entonces me compraron mi tiquete y entré a mi cine. Cuando regresé, mi papá estaba preocupado porque, no sabía si yo había (...) En todo caso cuando llegué me dieron mi limpia (...) Por haberme ido, sin permiso, sin autorización. (Alfonso, 88, 1927)

Don Alfonso, hijo de un visitador de la Superintendencia Bancaria, el mayor de siete hermanos es oriundo del barrio el Cabrero, vivió también en Manga. Luego su familia se traslada a Bogotá donde va a cine por primera vez,

en Fontibón, “un pueblito muy simpático, muy agradable, donde vivía gente muy elemental, ahí vivía, por ejemplo, Alberto Lleras Camargo⁵”(Alfonso, 88, 1927); regresa a la ciudad en 1939, luego del fallecimiento de la madre. En ese momento la familia se muda al Centro, por el parque Fernández Madrid, a pocas cuerdas del Circo Teatro, “un circo que construyeron para toros, para corrida de toros, pero que después (...), lo adecuaron para cine, le pusieron un telón y era descubierto (...) y había cosas tan, tan sabrosas y, tan particulares, (...) En la pantalla, en un avisito, en un avisito, se necesita al Dr. Antonio Martínez en la puerta. La gente gritaba “está cagando” (Alfonso, 88, 1927).

En relación con la compañía y el protocolo del debido decoro femenino para ir a cine, Angulo Bossa (2011), en su libro de semblanzas, titulado *Añoranzas del Cabrero*, tomo II, lo describe con la siguiente escena:

Pero lo singular en Lala era su simpatía con la gente. Para ir al cine se hacía acompañar casi siempre de un adolescente; obviamente su objetivo era evitar habladurías o chismes capaces de dañar su reputación. En varias oportunidades yo la acompañé al cine del Circo Teatro de San Diego: recuerdo que salíamos de a pie desde Marbella a las siete de la noche, y llegábamos a nuestra meta a las nueve de la noche, es decir, cuando ya la película casi se iniciaba. En nuestro recorrido por la calle Real, iba saludando a voz en cuello de casa en casa; entraba en algunas,

⁵ Presidente de la República de Colombia en 1945-1946 y 1958-1962. Uno de los responsables del Frente Nacional.

tomaba asiento y después de dialogar sobre los últimos acontecimientos de la ciudad, se despedía cariñosamente. Mientras tanto, a los acompañantes de turno no nos quedaba más remedio que esperar para completar nuestro recorrido. Al llegar a nuestra meta, allí casi siempre la esperaba un viejito y se sentaban juntos. (p. 15)

Sobre los años treinta, las memorias de ir a cine aparecen también como una parte esencial de los imaginarios de una ciudad y un público de cine apacibles. El relato de la ciudad tranquila, en la que no existían las agitaciones del presente, de gente respetuosa y con buenos modales, en la que prevalecían las buenas costumbres se imbrica con el relato de la ciudad tediosa, sin muchas opciones de entretenimiento, “(...) muy tranquilo, nadie se metía con uno [...] no había la posibilidad de que a uno lo fueran a atracar y a un pelao menos.” (Alfonso, 88, 1927).

Este relato de la ciudad segura, en la que los espectadores salían de cine tarde en la noche y, despreocupados, caminaban de regreso a casa, es casi una constante en los entrevistados. Blanca describe una ciudad con otros ritmos temporales y con otras formas de usar el espacio. Una ciudad pequeña, “Aquí no había carros, aquí había puro coche tirado por caballos y el transporte público estaba a cargo de unas “chivas” que tenían unas hileras de bancas y varias entradas” (Blanca, 95, 1920). En su narración incluye la experiencia de sus juegos infantiles en el centro Histórico. “(...) por todo el centro de Cartagena

nosotros corríamos, yo con las otras pelás [...] todo eso lo corríamos a pie pelao (...)" (Blanca, 95, 1920).

Adelante en el siglo, la nostalgia hacia el lugar en el que se creció y que está cada vez más lejos en el tiempo, atraviesa las memorias de quienes tuvieron edad para ir a cine en las décadas del treinta, cuarenta y cincuenta. Relatos de la ciudad que se añora, pero ya no se vive se manifiestan de distinta forma en sus testimonios. En contraste con la descripción de la ciudad de su infancia y juventud como un lugar tranquilo, la de ahora se describe como un espacio de congestión e inseguridad, "Cartagena era una ciudad muy tranquila, aquí el público era muy respetuoso, protestaba, pero protestaba con sindéresis y si se le ocurría protestar casi siempre lo hacía con razón, pero que hubiera habido una asonada yo no recuerdo, yo no recuerdo." (Carlos, 79, 1939).

Sí, claro, al día siguiente. Dos películas, entraba uno a las 9:00 y salía a las 2:00 de la mañana, cuando esto no era... no estaba tan así tan... Getsemaní nunca ha sido peligroso, Getsemaní era peligroso... en la gente... de día que venía la gente del mercado, tanto que en el mercado hay gente que... cuando hay mercado hay gente de to'a clase, de to' los estratos ¿O no es así? Eso es todo. Pero Conchita puede decirlo ¿Cierto, Conchi? que la gente venía tarde en la noche, hay gente que se llevaban la sábana, se llevaban almohada, como por el frío las atacaba. Se llevaban su sabana pa' arroparse y viendo la película [risas]. Eso era el Padilla y el Rialto (Nemecio, 58,195).

Varios de los testimonios que recrean el ir a cine entre los treinta y cincuenta, lo hacen en relación con los teatros de la vieja ciudad amurallada y en las primeras idas a cine mencionan los teatros Variedades, Rialto, Circo, Cartagena, Miramar. Ir al Centro para ir a cine era habitual para los entrevistados, que habitaban extramuros y repetir función era casi un rasgo distintivo en esas décadas.

Sobre cómo era el vestuario femenino, nuevamente Blanca ofrece pistas, de las memorias de juventud, cuando iba a cine con sus amigas, algunas actividades asociadas a estas memorias eran copiar las modas de los vestuarios y tomar refresco y helados,

A cine íbamos con los trajes buenos y con tacón, yo nunca deje de usar tacón eso sí, salía a la calle con tacones, yo no salía nunca a la calle y que con zapato bajito. Yo cogía el Puente Heredia entaconá por la Calle de la Media Luna y salía allá al Camellón de los Mártires y salía para allá para la boca del puente. (...) Los vestidos sí (...) Acá había mucha modista. Ella iba varias veces a ver la película, dibujaba el traje, se lo llevaba a la modista y la modista se lo hacía. (...) ¿Yo? ¡Yo iba con Juanita! Jajajaja (...) No. Juanita era la que pintaba porque era la que sabía pintar (...) Me lo pintaba a mí. Íbamos las dos, le decía “Juanita vamos para la película que está el traje ese” Entonces ella iba. Juanita Luna. (...) (Blanca, 95, 1920).

Rafael de 66 años nacido 1948 en el popular y tradicional barrio Torices, hijo menor de padres oriundos de Turbaco y cinéfilos:

mi mamá era una guajira muy linda, de cinco años ya mi mamá me llevaba, mi mamá era muy cinéfila, entre otras cosas, mi papá también, entonces me llevaban de pequeño (...) Yo tenía unos cuatro años por ahí cuando me llevaron al cine Cartagena, el teatro Cartagena que quedaba aquí, frente al Camellón. Unas amigas de mi mamá le dijeron que me iba a enfermar por el aire, que estaba muy chiquito. Qué no sé qué y que tal. Ahí comenzó más o menos mi vida de cinéfilo. (Rafael, 66, 1948)

La entrevista de Rafael revela un significativo ejercicio de memoria para el objetivo de este capítulo, en cuanto a las memorias de mediados de siglo XX, entre las muchas experiencias que recuerda intensamente, los helados de frutas, de sus idas al cine en los años cincuenta,

Bueno, cuando íbamos al Rialto, existía una heladería que se llamaba El Polito, eran helados de pulpa de fruta, lo que recuerdo es que eran los helados más exquisitos que yo me he comido en mi vida, jamás he vuelto a comer un helado, como un helado de zapote de El Polito, eran unos conos y le echaban dos bolas arriba, pero yo no sé si era por la edad, no sé, y he hablado con amigos y me dicen que estamos en lo cierto, no he comido otro helado como ese. (Rafael, 66, 1948).

Quienes vivieron su infancia y juventud en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta recuerdan que asistir a los teatros era la única alternativa

que tenían para ver una película. Y la memoria sobre ir a cine en los cincuentas, contiene todavía la idea del cine como plan familiar o de amigos,

Si era con los papas, con la familia, con los hermanos, mi papá y mamá, sí, nos íbamos para la casa, obviamente si había una mesita de fritos, comíamos un par de friticos, de carimañolas, por cierto, por ejemplo, cerca del teatro había chazas, había ventas de fritos, de todo, luego de que salíamos, nos comíamos algo y nos íbamos a dormir. Cuando salíamos con los amigos pues por lo regular comíamos algo, ya estábamos más jóvenes, podíamos tener unos 16, 17 años ya comenzábamos a caminar lento a molestar, ya no llegaba tan temprano a la casa, sino a veces nos quedábamos en la esquina donde tertuliábamos un ratico más, hablando de la película, que estuvo buena, que nos gustó y entonces ahí si cogíamos para la casa, como todos vivíamos cerca, íbamos tres, cuatro, cinco y llegábamos a la casa. (Rafael, 66, 1948)

Para el hijo de un empleado de Cine Colombia, ir a cine constituyó en una especie de ritual, los domingos eran sagrados, “incluso, cuando un domingo permanecía en lluvia nosotros, los niños de todas las edades, hacíamos cruces con cenizas para detener la lluvia solo para ir al cine. Por la mañana iba a la iglesia y por la noche al cine.” (Luis, 63, 1952).

Avanzado el siglo, se entrevé el recuerdo de una ciudad más simple, más auténtica y una vida más sencilla. Así como las retretas en el Parque Centenario, los bailes en los clubes sociales, los paseos a la playa o ir a un servicio religioso,

o simplemente escapar de casa, ir a cine era otra oportunidad para salir de los hogares y hacer uso de la ciudad,

Una señora, vecina, ella era adventista, entonces ella nos daba la plata para que nosotras fuéramos al culto, eso era en el día, allí sí engañábamos a mi mamá porque la señora nos daba plata pa' tener pa' los buses y pa' la merienda y eso. Entonces, nosotras llegábamos al culto, veíamos como la señora estaba vestida, la señora se llamaba Sixta, veíamos como estaba vestida ella, como estaba el pastor y como estaba todo el panorama ahí... y de allí nos íbamos pa' Matinée... con la plata que ella nos daba (Honey, 66, 1949)

En la juventud, la proximidad a la casa era un factor clave a la hora de elegir el teatro, pero no fue el único. En ocasiones una película despertaba el interés suficiente como para ir a los teatros que estaban más allá del vecindario. De esta manera, se añadía una sensación de aventura y riesgo que se podía compartir con los amigos. En algunos relatos, los entrevistados recuerdan con mayores detalles los lugares recorridos y las interacciones sociales que las propias películas. Uno de los entrevistados, de 79 años, recuerda la primera vez que fue a cine a finales de los cuarenta, nuevamente, resulta más vívido el tema de las interacciones con amigos y/o familiares, o detalles de los espacios como las cortinas, el telón, lo cómodo o no de las sillas, alimentos, etc., más que, por ejemplo, la película misma,

La primera vez que yo fui al cine tenía nueve años, al Teatro Miramar que quedaba en la Calle del Arzobispado. No recuerdo el nombre de la película, pero en todo caso era una película de vaqueros. Si mal no estoy, los actores eran James Stewart y Kirk Douglas. Me acuerdo que fui con Reynaldo Martínez Emiliani, que era más o menos coetáneo mío. Teníamos como 9 o 10 años, somos de la misma edad. Fuimos con varios amigos, pero especialmente recuerdo a Reynaldo Martínez Emiliani. En ese momento un tío me dejó en la puerta del Miramar y me fue a recoger después. La Miramar fue pasada a El Pie de la Popa después, a principios de la década de los 50. (Carlos, 79, 1939).

(...) fui con unos primos míos (...) yo debía tener como seis años más o menos, para mí eso fue como un descubrimiento ¡Imagínate! en aquella época no había televisión [...] los Benedetti Lecompte, que ellos vivían aquí en la calle del Cuartel [...] Los Benedetti Lecompte vivían ahí en esa casa estilo como republicano, la hizo don Gastón Lelarge a don Enrico Lecompte y me invitaron a cine [...] era el cine Lux (Alberto, 70, 1945).

Por ejemplo, cuando a don Pablo, de 82 años, se le pregunta qué lo impulsaba a ir a los teatros del centro si vivía a dos cuadras del teatro Caribe, responde, sin titubeos que, por la película, sin embargo, no alcanza a recordar el nombre de ninguna en concreto, a cambio nos ofrece una vívida descripción del barrio que tenían que atravesar para llegar a los cines,

Una película buena allá en los teatros, nos íbamos para allá (...) había que pasar por el barrio ese, Chambacú, el barrio ese que eran [...] unas casuchas de cartón y esa vaina, puro afrecho, uno pasaba por ahí y nadie se metía con uno (...) Por ahí salíamos en el puente de madera, para ir al Centro. (Pablo, 82,1933)

Otra referencia al protagonismo de los recorridos la ofrece el estudio de Ballestas Morales (2011), “Muchos jóvenes cartageneros residentes en el centro, organizaban paseos a pie hasta el Teatro Myriam para asistir a sus funciones, obviamente en plan de ‘berroche’, según recuerda Javier Román Pájaro, uno de sus excursionistas.” (p.15)

El tema de los pares es fundamental en la reconstrucción de la memoria sobre la ida a cine, y los recorridos derivados de ella, por ejemplo, común recordar, con quien se fue a cine la primera vez, pero no la película, Manuel de 80 años, recuerda que entró a cine por primera vez a los siete años, en el teatro Myriam, “(...) Bueno, de esas películas si no, pero. Con todos mis compañeritos del barrio. Íbamos y veníamos botando, como comíamos bollo y eso, en la carretera, veníamos botando las tusas, con mis amiguitos, que éramos, estábamos todos pelaos.” (Manuel, 80, 1935)

Los horarios de vespertina y noche eran parte de una temporalidad social que permaneció intacta mientras los teatros eran al aire libre. Regresar a casa después de la media noche no era complicado, los entrevistados recuerdan,

como ya se ha indicado, una ciudad que podían andar en horas nocturnas sin mayores preocupaciones.

Nosotras íbamos a vespertina porque después no conseguíamos carro en que venirnos y teníamos que venirnos a pie. Un poco de veces lo hicimos. De allá del centro a acá. Pero era una caminata tranquila. No había ese tráfico que hay ahora, ni ese bullicio de gente que no puede uno ni caminar porque se lo llevan por delante a uno con las motos, no existían las motos. (Ana Leonor, 80, 1935)

Con la llegada de los teatros cerrados el horario matinée se integró a la temporalidad social anterior, fue un horario ideal para los niños y adolescentes. Sobre todo, para los estudiantes que se escabullían del colegio. Por otro lado, la vespertina era para los novios y las citas amorosas.

Bueno, al principio iba con mis amigas, con mis primas y eso a cine. Con las primas y algunas amigas íbamos a cine, íbamos más que todo a matinée al principio, a matinée. Después cuando ya yo tenía amores con Armando, que tenía 19 años, ¿verdad?

Entonces, íbamos era a vespertina [...] íbamos con una tía mía, como en esa época no lo dejaban a uno, así como salir con el novio así, tenía que llevar a la tía mía, jajaja (María, 7, 1942)

Para algunos entrevistados el ir a cine no es una actividad solitaria. Incluso quienes manifestaron el gusto por ir a cine solo, relataron que durante algún periodo de sus vidas acostumbraban a ir en plan familiar (regularmente de niños)

o en plan de amigos (regularmente en la adolescencia). En sus testimonios el recuerdo de ir a cine deja de ser un hecho abstracto y adquiere nombres propios, rutas establecidas y “lugares practicados” en el sentido que estos tienen para de Certeau lugares que se tornan espacios por la intervención humana.

(...) yo recuerdo que ya yo con 14, el hermano mío que era así [indicando con la mano que era pequeño] yo me lo montaba aquí to's los domingos, en los hombros, José, el que vive en Barranquilla, y con él entraba ¿Ve? Esa vaina dio cohesión, cohesión familiar, uno andaba con sus hermanos pa' i' a un cine, con la mamá, con la abuela (Luis, 63,1952).

Cuenta Crismatt Mouthon (2012), en una semblanza personal y emotiva del barrio Torices que viene organizando desde 2010 en un interesante ejercicio de memoria y crónica, que el teatro Caribe era fuerte en las películas de lucha libre y series, “que eran películas en varias tandas de sábado y domingo, como las recordadas Los Tambores de Fu-Manchú y Los Peligros de Nyoka. También se proyectó con gran éxito la kilométrica Lo que el Viento se Llevó.” (párr. 54, 55). El cronista recuerda los negocios aledaños que surtían a los asiduos al cine:

Mientras Fortunata ponía su fritanga al aire libre, Ñoñé tenía su propio quiosco de color azul -no sé si era por causa política-, en el que despachaba avena y horchata heladas. Esta última bebida era hecha con ajonjolí y tenía un levísimo sabor amargo que gustaba a mucha gente.

Ambos productos eran envasados en botellas recicladas de ron blanco y tapadas con corcho, y al momento de entregar el producto para

su consumo a cada botella le daba un pequeño y calculado golpe en el fondo para desprender el corcho.

No falta anotar que usaba las famosas neveras de palo, recubiertas en su interior con láminas de metal, y a las que se les metía pequeños bloques de hielo con cascarilla de arroz para que durara más.

Con el cierre del Teatro Caribe, Fortunata llevó su mesa de fritos al terreno enfrente del viejo edificio del aeropuerto de Crespo, y Ñañé tuvo que cerrar su negocio y dejarnos sin la horchata.

Al lado de este teatro estaba una pequeña heladería que prestaba sus servicios a los asistentes a través de una ventana abierta hacia el hall de la entrada. Los dueños eran del interior del país y tenían además una tienda bien surtida que estaba al frente de la heladería.

(Crismatt Mouthon, 2012, párr. 60-64).

Siguiendo a de Certeau, es posible afirmar que, dentro de las memorias de ir al cine, tanto las de los recorridos y los teatros, se construyen en términos espaciales y emocionales. Estos no son lugares y recorridos a secas, sino son practicados. Recordar el curso de camino al teatro que se frecuentaba en la niñez o en la juventud significa, la compañía, el vestido, los alimentos, es, ante todo, reconstruir una experiencia de carácter comunitario.

Así se empalman los recorridos y lo espacios de la ida al cine, con los espacios propios de equipamiento del cine. Pues, no es solo el tamaño, la fachada, la puerta de entrada y la de salida, la distribución de las bancas es,

también, “la tienda de la niña Amira frente al teatro”, la calle donde vivió Bernardo Caraballo (boxeador) y la troja que armó el señor Eligio Urueta en el árbol de mamón para poder ver gratis las películas, es decir, se revela toda una urdimbre de lugares de cine o próximos y correlacionados al ir a cine, donde la película podía ser solo un pretexto.

Si, miren si es que, había unos que se montaban, se metían, por el asilo, se montaban las paredes del asilo y se montaban en los árboles, (...) A ver la película del Miriam, porque es que, el Miriam el, y el asilo, quedan así, esquina con esquina (Tulia, 85, 1930).

Memorias asociadas a los teatros

Integrados a la cotidianidad de los barrios, los cines ya sea del centro o de extramuros, fueron espacios de sociabilidad y comunicación. En los treinta, era común que los distintos sectores sociales asistieran a los mismos teatros, sin embargo, a medida que la ciudad creció y nuevos teatros abrieron en los barrios de las afueras de la vieja ciudad amurallada, la separación de los públicos se hizo evidente. Los habitantes de los barrios ubicados sobre la muralla eran asiduos al cine, Blanca comenta al respecto:

Bueno, toda esa gente iba a cine. De Pekín, Boquetillo, Pueblo Nuevo, El Cabrero, toda esa gente iba al cine. Había películas que eran renombradas y se llenaba las entradas. (...) todos iban al Rialto, pues acá no había más teatro. El Cartagena lo hicieron después.

Yo a bastante galería que fui. Allá arriba me llevaba mi papá a cada rato, allá a galería. (...) Sí, sí había diferencia. Galería era más barato. Luneta y palco estaban abajo y costaban más, el doble. Y galería era como unos escalones, no tenían sillas si no escalones (...) (Blanca, 95, 1920)

Según este y otros testimonios y datos, los precios variaban según la ubicación de los asientos. Los espectadores debían pagar más por luneta, mientras que por galería el valor era casi la mitad. En algunos casos, la diferencia de precio significaba cierto privilegio, por ejemplo, en el Variedades, la pantalla estaba en el centro de la sala y dividía luneta de galería, de este modo quienes estaban sentados en luneta veían la película normalmente mientras que los de galería la veían de forma invertida.

En este sentido, el Rialto ofreció una modificación con relación a la ubicación de la pantalla, lo que permitió que tanto luneta y galería quedaran de frente a la pantalla. Según Blanca este detalle hacía que este teatro fuera el que más le gustaba. El Circo teatro nunca le gustó por las mismas razones el telón estaba en el centro. Al respecto recuerda lo siguiente,

el Variedades estaba como en un patio ¿Tú sabes dónde está el Teatro Cartagena? Bueno, estaba como en especie de un callejón y entraba uno y entonces estaba el telón en la mitad de un patio, del lado de luneta se veía mejor que de galería y a nosotros nos llevaban siempre a

galería. Y el Rialto quedaba en la calle Larga y era mejor porque del mismo lado estaba luneta y galería. Todo quedaba de frente (Blanca, 95, 1920)

Víctor Nieto —empresario de espectáculos, propietario de teatro Miramar y fundador del Festival de Cine de Cartagena—, en la compilación de sus semblanzas y artículos comenta en el mismo sentido:

Se había introducido la novedad pagar 25 centavos por la luneta y 10 centavos por la galería. Los de esta sección tenían que ver y leer los títulos de las películas al revés y había verdaderos campeones de lectura, pues se situaban en la parte posterior de la pantalla, o sea que ésta quedaba en la mitad del teatro. (García & Puerta, 1997, p.47)

Blanca y Alfonso, recuerdan algo similar, al Variedades, al Rialto y al Circo Teatro, asistían todos los habitantes de los barrios vecinos, ella prefería el Rialto, porque la pantalla quedaba de frente. Blanca recuerda, además, que el cine era mudo y en blanco y negro, que al lado de la pantalla había un “quiosquito” desde donde la banda musical animaba las imágenes silenciosas:

Así estaba el quiosquito donde había toda clase de instrumentos, esos instrumentos hacían lo que veían allá [En la pantalla]. Si veían un tango tocaban un tango, si veían un vals tocaban un vals. Allí la música era para imitar lo que se veía en la película... sí aparecía un baile tocaba de acuerdo con lo que era el baile. Un vals, un foxtrot, un tango. (Blanca, 95, 1920)

Los teatros conservaron la distribución en luneta y galería heredada del teatro. Entre luneta y galería existía diferenciación de precios, lo que se mantuvo hasta donde pudimos indagar, solo para los teatros del Centro. Esta fue una diferenciación que en la práctica los cines de barrio difícilmente podían conservar. Las memorias de Pablo, sobre el teatro Caribe, ilustran situaciones que daban al traste con dichas distinciones:

Era un cine abierto, abierto, un salón ahí había un techito, un techito grande, ni siquiera la mitad del salón tenía techo, era abierto y cuando llovía todo el mundo se arrinconaba bajo el techo, todos los que estábamos ahí (...) Y la pantalla allá al fondo. (Pablo, 82, 1933)

El Cartagena, el Colón, el Rialto y el Padilla estuvieron junto a la principal central de abastos de la ciudad hasta que, esta fue trasladada a otro lugar sobre la avenida Pedro de Heredia. Sin embargo, los entrevistados insisten en la diferencia social entre estos teatros eran evidentes,

Sí, estaba el Colón y El teatro Cartagena, que quedaban juntos, eso eran teatros de caché, más el teatro Cartagena. En el teatro Colón y el teatro Cartagena entraba la gente de la clase media pa'rribita, ahí casi no entraba la clase popular como acá nosotros. Los teatros populares eran el Teatro Padilla y el Teatro Rialto esos los que yo conocí ahí... (Luis, 63, 1952)

Los entrevistados identifican al Teatro Cartagena como el de mayor prestigio. Señalan diferencias relacionadas con la programación, la música, el

mobiliario y el comportamiento del público. Se ofrecía música clásica antes de las películas, era el único con aire acondicionado, “Si, el Cartagena si, imagínate el primero con aire acondicionado y buenas butacas y cerrado, y además era, funcionaba como teatro porque el teatro Cartagena tenía tramoya” (Alberto, 70,1945).

Es que ese teatro yo recuerdo cuando lo inauguraron, a mí me impresionó, porque todos los teatros eran... yo estaba muy pelao también, los teatros eran todos abiertos y eran (...) de construcción de mala cuestión, entonces el Cartagena era un teatro completamente cerrado con aire acondicionado, ninguno lo tenía, entonces ponían música clásica antes de comenzar la película (...) Antes en los teatros, ponían música popular (...) Antes de que comenzara la película, ponían música popular. (Armando, 81, 1934)

En esta tarea de diferenciar teatros como el Cartagena y el Colón de los teatros populares, los entrevistados dejan atisbar dos modos de ver opuestos. Por un lado, uno ilustrado, acorde a los teatros Cartagena y Colón, se escuchaba música clásica, la programación. Afirman que tanto en el teatro Cartagena como en el Colón no se daba el mal comportamiento de otros teatros; los comportamientos no decorosos se asocian en varios entrevistado a teatros de barrios como el Atenas, el Cultural o Anita,

(...) tiraban piedra, le tiraban cosas en los techos (...) piedras, entonces ya, la gente se abstenía de ir ya porque le podían pegar en la cabeza (Alicia, 65, 1949)

(...) la gente ya no quería ir ahí por el problema de las peleas, de la tiradera de piedras, el meao, nadie va a querer estar viendo una película y que le caiga un chorro (Isabel, 63, 1953)



Ilustración 22 Fachada y cartelera de Cine Don Blas, en el barrio Blas de Lezo.

Fuente: comunicación personal desde archivo personal de habitante del barrio.

El único cine que yo iba, el más cercano, el de Blas e' Lezo, Teatro Blas e' Lezo, se llamaba, detrás' de la iglesia, allí, eso era igualito, solamente que creo que tenía vaina de zinc, ese teatro... yo fui como diez veces, pero después yo casi nunca iba allá porque tiraban botella, tiraban vaina, era muy bravo, era bravo, yo le cogí miedo y entonces yo dije yo no vengo más a este teatro y no fui ma'. Ahora, en los teatros de la chusma también había ese cuento, cuando se reventaba el rollo ese era hijueputa

pa'quí, hijueputa pa'lla, ya de pelaito...tiran... te tiran piedra hasta allá a la oficina onde está el operador, que mi pa...que tiene uno que... tienes que cerrá porque te pueden hacer un daño (Luis, 63, 1952)

Se reconoce la existencia de una diferenciación social entre los teatros, lo llamativo es que todos tengan algo que contar sobre estas primeras experiencias en los cines populares, pero no conserven con la misma intensidad recuerdos asociados a los cines de prestigio que funcionaban en el centro histórico.

Los teatros como el Cartagena o el Colón mostraban un mayor control en la boletería, en cambio, en los teatros de los barrios populares el control era menor esto aumentaba las posibilidades de entrar gratis por tener a alguien conocido dentro del personal, “Era un cine abierto, abierto, un salón ahí, había un techito, un techito grande, ni siquiera la mitad del salón tenía techo, era abierto y cuando llovía todo el mundo se arrinconaba bajo el techo, todos los que estábamos ahí (Pablo, 82, 1933).

Al hablar de las silleterías del Caribe las describía en los siguientes términos: Claro, eran unas bancas ahí, inmundas, mal hechas (Pablo, 82, 1933). Algunos recorridos y selección de los cines dependían de un posible acceso gratis, gracias a un portero o un administrador complaciente,

(...) íbamos al Myriam en el Bosque cuando Corcho estaba de portero, Horacio nos avisaba que ese día él estaba en la portería. Entonces uno iba, cogíamos el bus de Bosque, llegábamos y desde la fila le

gritábamos ¡Corcho! ¡Corcho! y él nos dejaba pasar, a todas las pelás la Nina, Alicia y Lesbia. Yo tenía como 10 años. (Yadira, 68, 1948)

Después Liam se hizo amigo de la, el administrador se hizo amigo de la casa, de mi mamá y eso, y iba a la casa, y pues nosotros queríamos, Liam, Liam, queremos vernos esta película, bueno vayan, le dicen al Dago que yo les di la orden, y entonces nos dejaban entrar (...) Si, o si no yo le decía: Dago ¿qué? Y yo iba y que, a comprar frito, embuste, yo iba era pendiente a entrar a cine. Dago, “espérate mella”, porque él me decía mella, a mí me dicen mella, “espérate mella, ahora, ahora, deja que Liam suba”, el administrador. Entonces cuando ya iba a comenzar la película que veía que el subía, y me metía de una vez (Isabel, 63, 1953)

Los “cines” de barrio tenía un carácter más comunitario, era común que familias y vecinos que conformaban el público se conocieran, potenciando procesos de identificación en los barrios, “Yo recuerdo que iban... iban... to’os los vecinos míos iban a cine, to’os iban pa’ cine, eso era inmondable. Rara era la vez que no fueran. Roberto [...] El Pocho, Oscar.” (Luis, 63, 1952)

Lo que si se vendía mucho incluso en mitad de la película era el maní, maní caliente eso... ese era un personaje en todo los teatros [con voz nasal repite] Maní, maní, maní caliente, maníí... Cállate carajo [risas] pero entonces era un maní empacado en unas bolsitas Los tenían en una... en una... ‘onde venían las latas de... las latas de... como de manteca así, le abrían un hueco abajo y le ponían ca’bón prendí’o y

manténían el maní calientico eso era muy común no recuerdo que dentro del teatro se compra... que más se podía conseguir en el Teatro Cartagena y a veces, yo me acuerdo que comía solo, la gente se llevaba la comida pa'llá dentro, pero luego un momento que pusieron un poquito de... de control.(José Henrique, 81, 1934)

Las memorias sobre estos espacios van asociados a los sentidos del gusto y del olfato. En relación con esto último y sus vínculos con las diferencias de públicos según los cines, podemos citar en extenso un testimonio:

Pero sí la gente sí compraba ¡aaah! Bueno, yo siempre me rebuscaba en... antes del teatro había unos señores aquí, encontrabas tú, el patacón, el chicharrón, la... papa frita, pero no la papa frita esa francesa, si no que la cogían fiufiufiu [indica con las manos que la cortaban en tiras] y caía entera, la papa frita, eso sí yo casi siempre que iba me compraba una papa frita que eran tostaditas ¿Ya? Eso era lo que yo consumía ahí. Pues eso incluso era antes de entrar al cine, quedaba en la mera carretera de la calle Larga. Ahí tu conseguías el guarapo, todo, todo conseguías tu ahí, el guarapo, el chicharrón, el frito, todas esas vainas y la mayoría de la gente compraba esas vainas y las metía y se iba pa'l cine y los dejaban entrar. 'Aro, que tú... en el teatro... eso no lo veías tú ni el Teatro Cartagena ni en el Colón, sino acá. Eso no lo veías tú allá, sino acá. El Teatro Cartagena tú encontrabas era a un señor con su vainita aquí guindada, te ofrecía el chocolate, el chicle y bien vestidito. (Luis, 63, 1952).

Memorias Vinculadas a las Películas

Las memorias más tempranas sobre las películas, que podemos recuperar son las de Blanca (95, 1920). Aunque no puede mencionar el nombre de ninguna película en particular, explica que le gustaban mucho las películas de “pura espada”. Entre sus artistas favoritos estaban Douglas Fairbanks, Tyrone Power. Por eso, resulta de particular interés que entre un género de hombres, se destaca una serie que recuerda como *La Intrépida Peggy O'daly*, que en realidad era Peggy



Ilustración 23 Peggy O'day. (1898–1959).

Fuente: <http://fanpix.famousfix.com/gallery/peggy-o-day/p15046251>

O'Day “las mujeres peleaban” dice. Blanca la describe como una “espadachína” que peleaba con los enemigos, brincaba, saltaba, “esa serie se presentó durante tres días”.

También cuenta que vio la primera película sonora que llegó a Cartagena, le pareció curioso que las imágenes no coincidieran con los sonidos. Según recuerda, se llamaba *Rebeca* y hace mucho énfasis en la profunda impresión que le causó el estruendo, en la escena de la mujer cayendo por unas escaleras. Todavía recuerda de ese ruido inundando el teatro Heredia.

En algunos testimonios se indica que en el Cartagena se exhibían más películas americanas, y en los teatros populares se exhibía más cine mexicano y

de aventuras. Al respecto citamos la descripción de Rafael, sobre sus memorias de ir a cine hacia finales de los años cincuenta:

(...) gocé mucho cine mexicano, estos de los forzudos, de vaqueros, y entonces nosotros en el grupo de amigos, jugábamos a los vaqueros y usábamos pistolas y hacíamos la cantina y nos dábamos los trompones y los tiros ¡Ey, ya te di, cae! y muchas veces decíamos vamo' a jugar a las espadas, entonces ya era de los épicos estos de las espadas." (Rafael, 66, 1948)

No, no alcanzo a recordar. Lo único que si te puedo decir es que es mexicana, el 95% de las películas que presentaban eran mexicanas, el 95 % eran mexicanas y alguna que otra americana y ahí aprendí yo a leer... a desarrollar la lectura.

Porque cuando eran películas americanas, en blanco y negro, ponían el subtítulo y yo siempre salía con rabia porque no me daba tiempo... le quitaban a uno la traducción en español, pero yo me esforzaba tanto después en la próxima y en la próxima y ahí yo desarrollé esa capacidad de leer rápido esa fue mi primera experiencia incluso visual con la letra, que me ayudó mucho también pa' leer y ahí fue que el cine me llevó a la lectura me gustó mucho la literatura, el cine fue quien me llevó a eso. (Luis, 63, 1952)

Respecto de la programación, se recuerda que las películas eran de diferentes géneros,

Ajá, a mí me encantaban las películas que daban antes, yo joven, joven, joven, antes de los 15, cuando estaba uno como en la adolescencia, veía más que todo películas de vaqueros, del mar, de los piratas, de... ¿No? Y a veces películas de drama y eso también (María, 73, 1942).

Las memorias de lo visual reúnen escenas, imágenes y personajes que cautivaron a las audiencias locales, ya sean los repertorios femeninos: Deanna Durbin luciendo un vestido de flores mientras canta y se mece en un columpio, Libertad Lamarque, siempre entre lágrimas y el gesto suficiente de rostro La Doña; los repertorios de machos sentimentales mexicanos.

A mi abuela le gustaban mucho las películas de Libertad Lamarque, ella era muy bonita y además lloraba mucho, ... yo le puse la llorona, no había película que esa vieja no se fuera en llanto. Uno decía que a ella le pagaban pa' que hiciera na' más el papel ese [risas] ¿Ve? (Luis, 63, 1952)

Y eso cuando iban a dar las películas mexicanas, las de Libertad Lamarque y esta María Félix, eso, eso era así, que querían tumbar las puertas (Alicia, 65, 1949)

En las memorias se lo auditivo resalta el cine mexicano, en las voces de Pedro Infante, Tony Aguilar, Jorge Negrete, etc., voces que adquieren mayor protagonismo que las actuaciones, resultando entonces que lo musical es lo que determina el gusto por las películas. En estas memorias las referencias a los teatros de barrio aumentan.

Después cuando crecí un poquito más una vez recuerdo que estaba en cine con mi madre y estaba una película mexicana, se llamaba la película Fiesta en mi Corazón en donde sale los protagonistas a caballo, como andaban siempre, con su sombrero y vienen cantando por un sendero de México, muy bonito, por un sendero verde vienen los dos actores principales que eran Fernando Casanova y Tony Aguilar, venían cantando en sus caballos y a mi esa vaina me impactó tanto, yo le dije a mi mamá “Yo quiero hacer cine, yo quiero salir en una película así, montao en un caballo también” me dijo mi mamá “bueno de pronto algún día lo haces mijo (Rafael, 66, 1948)

El Santo, Cantinflas y Bruce Lee son la santísima trinidad para los entrevistados, especialmente varones, que fueron a cine entre los 60s y 70s.

Hace poco en una charla descubrimos que algunas espectadoras confundían al Santo, el enmascarado de plata, con El Santo, el espía británico de la serie de televisión. Las películas de Lucha libre y artes marciales se programaron con frecuencia en los teatros de barrio. Se recuerdan especialmente series como los *Tigres del Ring*.

Entre los entrevistados, los hombres se refirieron a aquellas películas, escenas o actrices asociadas al surgimiento del deseo sexual masculino en la etapa juvenil.

Era algo impactante, muy impactante [...] yo era mucho más joven, 17, 18 años, ya era un joven ya con ímpetus de ver las mujeres de otra

forma ¿no? y comencé a ver cine de Isabel Sarli, una actriz despampanante, argentina, era una mujer que tenía un cuerpo despampanante, era bellísima, entre otras cosas, bueno, entonces ella vino a un Festival de Cine y yo dije “tengo que verla y si es posible tocarla”, o sea no con morbo, ni tocarle partes que no eran, pero si tan siquiera el hombro. Y lo hice, ella se bajó del carro, en ese tiempo eso era un espectáculo, o sea toda la calle que va de lo que es el Centro de Convenciones hoy, que en ese tiempo era el Mercado, hasta el Teatro Cartagena que era el sitio donde terminaba la peregrinación y toda esta parte de acá del Camellón de los Mártires, lo acordonaban con policías, con la PM, le ponían cordones para que tú no accedieras, y en el centro había una alfombra roja que ellos pasaban. Yo cuando vi que se bajó ella, yo la fui siguiendo, la fui siguiendo desde acá de la Torre del reloj hasta que llegó a las escalinatas del teatro Cartagena y ahí me pude acercar un poco más, y la vi mucho más cerquita, como te estoy viendo a ti ahora y le dije “Isabel, te quiero y te admiro mucho” y ella volteó y me dijo gracias y se me acercó y le toque el hombro. Bueno, duré cuatro días que no me lavaba la mano [risas]. Eso fue impactante [...] (Rafael, 66, 1948)

Mientras que las mujeres fueron más reservadas al tratar ese tema, sin embargo, recordaron el cortejo en las salas, los noviazgos, los actores atractivos, y otras recordaron experiencias de acoso. Albertina (85, 1930) mencionó, con una risa pícaro a su actor preferido, Porfirio Rubirosa: “Rubirosa [Risas] Porfirio

Rubirosa [Risas] apellido Rubirosa [Risas] más enamorado, sí, uuf, Porfirio Rubirosa” (Albertina, 85, 1930).

En sus últimos días, el Rialto se sostenía programando funciones y espectáculos para hombres. No existen referencias concretas a la censura de la iglesia o de curas, las más mencionadas eran la de los padres. El portero del teatro llevaba la clasificación.

Otro entrevistado, nos cuenta que, en los años cincuenta, la película *Deshojando la Margarita* generó expectativa porque Brigitte Bardot salía desnuda. Afirma que todos los asistentes “estaban pendientes, esperando a que la mujer se desnudara” y cuando sucedió, continúa, entre risas, “Hubo gente que gritaba y ¡hasta viejos!” (Armando, 81, 1934)

Recuerdo cuando presentaron en el Padilla (que no es el de la foto porque el telón era más ancho y alto y sin techo), recuerdo decía que presentaron el espectáculo Bin Ban Bun, de variedades en su mayoría striptease, eso fue inolvidable, era para adultos, yo me colé por la paredilla del lado del telón; todo era morbo, gritería, cuando salía el de los chistes, la gente protestaba al grito de "La silla, la silla"(la silla la ponían para que las que se encueraban pusieran su ropa), inolvidable año 1962 (Roy, en foro online)

Pocas veces las películas se recuerdan como artefactos aislados, por lo regular su presencia en los testimonios se da en relación con otros eventos. Al triangular con los resultados de la programación es evidente que del gusto

compartido por las películas sobresalían las mexicanas como comedias, aventuras, “De gringos casi no íbamos. Eeeerda, esta película es gringa, nooo, por eso de estar leyendo y a veces pasaban... las letras pasaban rápido y uno no sabía que era... así que, películas mexicanas.” (Pablo, 82,1933). Además, el tema del idioma tuvo alguna incidencia, “Si, por el problema este que uno tenía que leer, la pantalla, y a veces, rápido las letras uno no podía, no podía leer, así uno prefería, yo pues, las mexicanas”. (Pablo, 82,1933)

Las memorias del ir a cine se imponen anécdotas, amistades, comportamientos suelen aparecer con mayor insistencia y con mayor intensidad. En cambio, las películas, escenas, tramas completas aparecen de manera esporádica y con menor precisión.

(...) a mí me entusiasmo mucho en cine El Mio Cid, de Charlton Esto, Charlton Esto, El Mio Cid, imagínate eso fue en el... El Mio Cid recuerdo que fue en el 77... 67... 66, 67. Una película larguísima ¿Ve? El Mio... después me enteré de que ese era un libro anónimo, pero yo no sabía que eso dependía de un libro de literatura lo vi en el Cartagena y eso tan ... tan larga esa película, que decía primera parte, pausa, pa' que la gente saliera porque esa película duraba como tres, cuatro horas. (Luis, 62, 1952)

En los teatros más pequeños, conocidos como culturales, la programación era limitada. Por lo que, con frecuencia, las películas volvían a la cartelera con los títulos cambiados para figurar como estreno ante el público insaciable. Si bien

las protestaban estallaban cuando comenzaba la proyección, algunos entrevistados reconocen que después la película pasaba a segundo plano y se concentraban en socializar, ya que lo importante era estar con el grupo. Con esta idea coinciden otros entrevistados

Lo mismo el de aquí, el del Sr. O'Byrne, el Anita, él repetía las películas, las repetía, pero le cambiaba el nombre, él le cambiaba el nombre, pa' que uno entrara, cuando estaba dentro y ya no tenía nada que hacer, ombe, O'Byrne, si esta es la misma película, nombre, qué tal..." (Pablo, 82, 1933)

Tarzan y Chita, y después era Chita y Tarzan (...) Y se formaba un despelote verdad (...) Si, y los que no decían: ¿Aja y hoy qué van a dar? Tarzan, y después decían, no, Chita, Tarzan y la mujer, pero más que todo Tarzan y Chita. (Isabel, 63, 1953)

Rafael, cuenta con relación a las películas filmadas en Cartagena, que en una se ve la explosión de un puente, lo que genera curiosidad entre el grupo de amigos adolescentes,

(...) y esto me pasó yo era un pelao de 16 años y me paso un poco ignorantón todavía, viene un tanque de guerra y lo atacan y lo... matan al que va conduciendo el tanque pierde el control y aquí había un puentecito viejo, no sé si tú lo conociste, que se llamaba el Puente Román, que unía a Getsemaní con Manga, era un puentecito viejo, chatico, que tenía unas figuras muy bonitas, unos faroles. Bueno el tipo pierde el control,

obviamente porque lo mata un francotirador, el tipo pierde y se lleva una baranda del puente y cae al agua, “erda, este tipo daño el Puente Román”, le dije yo a mis amigos y al día siguiente fuimos a ver si estaba dañado de verdad [risas] cogimos un bus y nos vinimos, “nombe, si esta intactico”.

El Festival Internacional de Cine estimuló una narrativa popular de famosos. En algunos casos los entrevistados muestran un conocimiento de sus estrellas que trasciende el momento de la exhibición de las películas. Hay que asistir a una función cualquiera de los Festivales de Cine para apreciar el silencio, el interés la devoción con que [sic] el público “mira” una película”, eso resaltaba Víctor Nieto, empresario del Miramar y fundador del Festival de Cine de Cartagena (Diario de la Costa, 1978)

Recuerdo una vez que estaba con mis padres en una farmacia que se llamaba Román, que quedaba en la Calle Román y estábamos ahí y de pronto entró Sara García a comprar una pastilla como que le dolía la cabeza. Sara García al lado mío. Y yo me sentía incómodo, yo era un pelao de unos 16 años y Sara García la había visto tanto yo en el cine y yo quería tocarla y me decían “no la toques”, “Es que a ella la he visto tanto”. Era algo impactante muy impactante. (Rafael, 66, 1948)

También se recuerdan detalles vinculados la farándula como el récord en la taquilla de Trapecio (1956), el closet de Adolfo Menjue, las piernas de Marlen Dietrich, la herencia de Cantinflas, personajes entrañables como Albertico Limonta, Pepe, el toro, el bolero de Raquel, entre otros.

Eh... eh... las películas... por lo menos yo recuerdo *El derecho de Nacer* cuando llegó esa película, que llegó ya en colores, esa película, yo... se la vieron como casi ocho, nueve veces ¡Uuuuf! El derecho de nacer, la muchacha que no quería tene' el hijo y después se resuelve que sí, pero... to'a el dramatismo que pone la película y esa vaina de... y la gente llora, la gente lloraba, eso era lo bueno, uno... la gente lloraba, yo lloré muchas veces (...) No, cualquier película, sí, la gente exploraba lo que sentía de la película. Si daba risa la gente... a carcajada, si era de llorá, tú veías a la gente llorando así [imita a alguien llorando] ¿Ve? El sentimiento, el sentimiento popular ahí viendo, viendo el arte, la cuestión (Luis, 63, 1952)

Los entrevistados recuerdan muy poco las cintas por géneros determinados, existe la particularidad que las películas mexicanas suelen ser las de mayor recordación. Con las cintas americanas es más difícil, por ejemplo, se recuerda Trapecio (1956), por ser en su momento una producción costosa, pero se confunde a Gina Lollobrigida con Liz Taylor.

(...) es que había mucha película también, tú sabes qué, italiana, italiana, era la época de Gina Lollobrigida ¿No? yo quedé fascinada con Gina, yo por eso me operé la nariz [risas], porque Gina Lollobrigida tenía un perfil perfecto, que es el ángulo recto aquí así y todo y yo tenía mi nariz grande como mi papá, como el viejo Pinzón, entonces yo veía eso en el cine y yo he sido de muy buen gusto [...] (María del Socorro, 74, 1941)

De los artistas más recordados se encuentran los mexicanos Arturo de Córdoba y la rosarina Libertad Lamarque, aunque algunos piensan que es mexicana y la recuerda como la llorona. Cantinflas, elevado casi a filósofo de los cotidianos, es el personaje más recordado entre los entrevistados, de hecho, sus películas se continúan programando en televisión hasta hoy y algunos admiten que las volverían a ver cada vez que tiene la oportunidad. Por ejemplo, Alfredo (84, 1931) operario por más de cuarenta años de la empresa Cine Colombia recuerda con orgullo el encuentro que tuvo con Cantinflas, a quien llamó Don Mario y le estrechó la mano.

Cantinflas es el artista más recordado. Pero se atesoran momentos como la vista de Gardel,

Ah, él trajo a Gardel [...] porque él manejaba esos teatros y mi mamá se quedaba rezando pa'que no lloviera ¿Tú puedes creer? Como los teatros eran abiertos... presentaron en un teatro que era al aire libre, yo sí me acuerdo que él echaba ese cuento, pero con... siempre, porque él decía que mi mamá se quedó rezando pa'que no lloviera. Sería en el Padilla y mi papá lo fue a recibir en un Cadillac que mi papá tenía y el que manejaba el Cadillac era un hermano de mi mamá (María del Socorro, 74, 1941).

Repetir la película otorgaba al asistente constante, posiblemente sin otras opciones de ocio, la autoridad de quien conoce todos los detalles de una trama. No solo encuentra goce también adquiere la competencia,

(...) ahora verá, este... en el tráiler que estaban dando salía un pulpo y el pulpo se pone a pelear con el muchacho, la vaina fue que [en la película] no salió el pulpo [risas] el pulpo no salió y se para un tipo allá, en la parte de a'lante, que saaaaalga el puuuuulpo [risas] y levantan a ese pobre ¡Paaaa! Nojoda y se van agarrando (...) (Alfredo, 84, 1931)

A la pregunta de cómo se enteraban de lo que presentaban en los teatros era recurrente la respuesta de los carteles en los teatros, los diarios, la radio. Como se evidencia en las ilustraciones de los foros online, los carteles ocupaban la plaza pública no se limitaban a la programación en los diarios. Los teatros publicaban carteles con imágenes de las películas en las principales plazas del Centro Histórico, el reloj público o Camellón de los mártires.

Las cintas mexicanas y algunas argentinas se recuerdan vinculadas a los géneros musicales de la ranchera y el bolero. Personajes como Pedro Infante, Libertad Lamarque, Luis Aguilar, son recordados más por sus voces que por sus interpretaciones dramáticas. El goce entraba primero por los oídos. Asociados a una cultura oral leer era sobre todo escuchar. Las películas más que nada se escuchaban. Por eso el cine mexicano fue algo entrañable, más difícil de olvidar que las películas norteamericanas, por ejemplo. Algunos iban al cine a escuchar no tanto a ver,

[...] veíamos eran las películas mexicanas. Esas eran las que más me gustaban, yo oía una canción y me la aprendía enseguida, yo por eso he perdido la mente ¿será? porque apenas la oía, me la aprendía

enseguida. En cine la oía y ese otro día ya la estaba cantando, yo canté mucha ranchera, que lo diga él (Tulia, 85,1930)

Me gustaban las películas donde hubiera como mucha música, los artistas que cantaban, las de Pedrito Fernández cuando comenzaron yo no fallé una. Pedrito Fernández o sea el primer Pedro Fernández ¿no? (Ana Leonor, 80, 1935)



Ilustración 24 Cartelera americana y mexicana.

En sus memorias sobre el barrio Torices Crismatt Mouthon recuerda un refrán popular entre los jóvenes de su época “¿Qué tiene la Mangano, que no tiene la Pampanini?”, afirma el autor se acostumbró a decir para comparar la belleza de dos mujeres. Una entrevistada, relató que su tío tenía por costumbre

repetir *Invasión a mongo*, *Invasión a mongo* cuando un grupo de familiares llegaba a visitar.

Para cerrar esta parte, se resalta el testimonio de Rafael, donde cuenta cómo cumplió su sueño de estar dentro de una película, pues evidencia lo que significaban para las audiencias locales los teatros y las películas, como parte de la siempre exigua oferta de entreteniendo de los cartageneros. Estas memorias están en particular vinculadas con las producciones desarrolladas en la ciudad,

esto me pasó yo era un pelao de 16 años y me paso un poco ignorantón todavía, viene un tanque de guerra y lo atacan y lo... matan al que va conduciendo el tanque pierde el control y aquí había un puentecito viejo, no sé si tú lo conociste, que se llamaba el Puente Román, que unía a Getsemaní con Manga, era un puentecito viejo, chatico, que tenía unas figuras muy bonitas, unos faroles. Bueno el tipo pierde el control, obviamente porque lo mata un francotirador, el tipo pierde y se lleva una baranda del puente y cae al agua, “erda, este tipo daño el Puente Román”, le dije yo a mis amigos y al día siguiente fuimos a ver si estaba dañado de verdad [risas] cogimos un bus y nos vinimos, “nombre, si esta intactico”. Que vaina uno pelao era un poco todavía, todavía manejaba un poco la ignorancia en este tipo de cine, lo que eran los trucos y ese tipo de cosas. Bueno, entonces todas esas cosas nos impactaban de ver como un tanque de guerra en todo un puente Román y como lo bombardean y el tipo se va al agua y todo, eso fue lo que más nos impresiono del cine, el cine hecho ya en Cartagena (Rafael, 66, 1948).

A modo de cierre

Estas memorias están comprendidas entre 1932 y 1972, es decir, en un periodo en el que la televisión aún no arribaba o no era un medio popular, en el que la vida urbana se concentraba todavía en el casco histórico, herencia de la colonia. En ellas se evidencian los distintos modos en que los hombres y mujeres lidian con el paso del tiempo y las transformaciones del paisaje urbano y cómo se expresan acerca de esa experiencia que ya no es lo que experimentaron, experiencia que ha sufrido profundas transformaciones por ejemplo espaciales.

Esta experiencia del ir al cine se reconstruye, se recrea, a través de una memoria vinculada por una parte con los sentidos, aquellos refrescos, tales vestuarios, algunas canciones, algunas voces, quizá algún rostro, algunos cuerpos. Es una memoria que no coincide necesariamente con la experiencia pasada, vivida, pero que se considera más auténtica en relación con el presente, en ella lo que no se reconstruye mediante el recuerdo se completa con la emoción o la nostalgia por aquello que no se logra capturar completamente.

Se trata de una memoria que se expresa en formas particulares de la nostalgia insistentemente asociada a la pérdida de una vida más sencilla, menos tecnificada, con unas interacciones que han terminado por ser más complejas para personas de la tercera edad, como son la mayoría de los entrevistados. Marcadas por la añoranza que cruza cada década, la imagen de unos cines a reventar, una variedad de espacios para ver cine y una serie de vinculaciones de

ir a cine con estar con los amigos y la familia en una ciudad más amable. Así el pasado termina por ser lo que el deseo impone.

Desde los testimonios sobre las películas los recuerdos se organizan en varios grupos que coinciden con algunos de los sentidos. Las memorias de lo visual dominadas por las grandes divas, las memorias de lo oído dominadas por las sonoridades de la factura mexicana. Incluso, poderos recuerdos se vinculan con experiencias de lo táctil, como tocar a la diva de momento, o la puerta de la escena de una película rodada en la ciudad.

En las memorias exploradas toma forma una experiencia particular, donde ir al cine se convierte en una actividad que encierra una multiplicidad de detalles personales, familiares y comunitarios, donde los espacios de cine se rodean de sentimentalidades y las carteleras y las funciones en gran medida son solo un pretexto para la diversificar los modos de estar juntos.

Conclusión

En esta tesis la intención fue poner a dialogar la propuesta de Martin Barbero de pensar la comunicación desde la cultura y el enfoque de la nueva historia del cine. Ambas perspectivas pueden considerarse próximas precisamente porque propiciaron un debate teórico-metodológico de fondo que permitió explorar nuevas prácticas de investigación y dio lugar a un práctico intercambio entre disciplinas en apariencia tan alejadas. Es evidente que estas dos perspectivas plantearon la necesidad de abordar a las audiencias de cine desde lo etnográfico (Martin-Barbero, 1998), para examinar el cine como un sitio de intercambio social y cultural (Maltby, 2011). Esto obligó a integrar en los estudios de recepción y en la historia del cine las variables que atraviesan a las audiencias reales como clase social, género, etnia, espacio, etc.

Lo anterior se tradujo en un giro hacia lo empírico que propició nuevos abordajes metodológicos que permitieron reconstruir la historia de las audiencias desde sus propias experiencias, lo que, en palabras de Maltby (2006), no es otra cosa que escribir la historia del cine desde abajo. Lo crucial de este tipo análisis es que generan un ejercicio de comprensión que va de lo particular a lo general, esto es, de la experiencia social del cine a la estructura de la exhibición que le sirve de contexto o de una historia del cine localizada, por ejemplo, en una ciudad intermedia como Cartagena a la problematización de los supuestos con los que normalmente se escribe desde los lugares hegemónicos de la producción. Esta

tesis se sumó a la preocupación por las audiencias de cine en contextos sociales e históricos concretos, aspecto central en los proyectos de cultura de la pantalla. Su principal aporte se refiere a la vinculación de microhistoria cultural con herramientas empíricas. Desde la discusión la categoría de experiencia vinculada a los estudios de cultura de la pantalla, que cuestionan la centralidad del texto en el análisis fílmico, estas quieren superar los modelos que insisten en ver al espectador como una construcción textual.

En esas condiciones, se abordó la distribución de los espacios de exhibición, la cartelera y las memorias como tres vectores de la experiencia social de ir al cine en un contexto histórico y social concreto, en este caso una ciudad al sur de la modernidad. Mediante la triangulación de la distribución de los espacios de exhibición, las estrategias de programación y las memorias de los espectadores, esta tesis se ocupó de describir y analizar el tipo de relaciones que dieron cuerpo a la experiencia social de ir al cine en Cartagena de Indias entre 1930 y 1972. Como resultados principales se reporta que:|

1. El mercado de la exhibición en Cartagena fue pequeño y estable la mayor parte del periodo. Sin embargo, los treinta fueron años de transición para el negocio de la exhibición en Cartagena de Indias. Durante este periodo, las empresas que venían operando desde el segundo decenio del siglo XX abandonaron el mercado, y en su lugar, llegaron otras que, al seguir el patrón de crecimiento de la ciudad, dibujaron un nuevo escenario definido por tres aspectos: a) los circuitos

de exhibición formados por más de un teatro, b) los teatros con capacidad para 3500 personas, c) los teatros del recinto amurallado y teatros de barrios extramuros. En contraste, para el periodo anterior a los treinta, en el mercado de la exhibición fueron evidentes los siguientes aspectos: a) predominio de empresas de otras ciudades sobre iniciativas locales; b) todas se limitaron a operar dentro de la vieja ciudad amurallada y c) ninguna administró más de un salón.

2. En Cartagena los teatros se organizaron de otra forma. Todos tuvieron un carácter comercial. Fueron administrados por empresarios locales o por empresas de índole nacional más poderosas. Los empresarios de la exhibición manejaron buenas relaciones con los poderes políticos y religiosos. Respetaban las fiestas patrias y religiosas.
3. Si bien Cartagena presentó, durante los primeros años del siglo XX, uno de los crecimientos demográficos más altos del país, si bien la población que más había crecido vivía por fuera del antiguo casco urbano, no fue hasta 1939 que se construyeron los primeros salones de cine en los barrios de las afueras. En otras palabras, a pesar de que la ciudad se venía expandiendo desde la segunda década del siglo XX, el negocio de la exhibición se mantuvo en el centro durante dos décadas más. El acelerado crecimiento demográfico que se dio entre 1938 y 1973, estuvo acompañado de la aparición de los grandes salones de cine. o en los barrios populares, representaron, en términos

de Romero, a la ciudad masificada, aquella que hablaba el idioma de la multitud.

4. Evidentemente, Cartagena fue y sigue siendo una sociedad escindida, pero en estos espacios la mezcla de los distintos sectores sociales fue algo habitual. Todos los teatros de barrio conservaron la diferenciación de precios dentro de la sala. Lo que dificulta establecer un perfil definitivo a cada teatro. Un caso ilustrativo fue el del barrio de Getsemaní, que durante los cuarenta alcanzó a reunir hasta cuatro teatros. Sin embargo, su particular ubicación dentro del recinto amurallado les otorgó a sus contornos, profundas variaciones en su estratificación económica y social, lo que posibilitó que coincidieran a unas pocas cuadras de distancia el Teatro Cartagena, el Almirante Padilla y el Rialto.
5. Los teatros llegaron a ser referentes urbanos entre los sectores populares. Su presencia en barrios tradicionales como Getsemaní, San Diego, Pie de la Popa, Torices, etcétera reforzó su papel como espacios de socialización.
6. Durante un tiempo fue común que los distintos sectores sociales asistieran a los mismos teatros, pero a medida que la ciudad creció y los teatros aumentaron, la distancia entre los públicos también se incrementó.

7. Los circuitos de exhibición procuraron atraer a públicos de todos los sectores sociales, un rápido repaso a los tres circuitos más importantes del periodo mostró que sus teatros se distribuyeron en términos de una evidente jerarquización social y espacial: “El mejor teatro con las mejores películas para el mejor público”, rezaba la frase publicitaria del Teatro Cartagena pocos días después de su inauguración, en 1941. Esto pudo corroborarse en el análisis de las memorias, por ejemplo, teatros como el Cartagena y el Colón, ubicados en el centro, siempre se recuerdan vinculados a los sectores sociales altos; en cambio, teatros como el Colonial o el Variedades, ubicados en barrios tradicionales y periféricos, siempre se recuerdan vinculados a los sectores populares.
8. Aunque en Cartagena de Indias la exhibición de películas estadounidenses fue constante y mayoritaria, las estrategias de programación en varias décadas mostraron una variedad significativa de otras producciones y, sobre todo, un papel preponderante de la producción mexicana. En este sentido, se consideró la programación como un lugar estratégico que propone el encuentro, siempre negociado, entre la exhibición y las audiencias.
9. Se logró determinar que los estrenos se concentraban en una mayor proporción en los teatros del centro, mientras que en los teatros de los barrios extramuros volvieron a programar películas antiguas. Se pudo

demostrar cómo la cartelera va de un marcado dominio de las producciones europeas, entre 1912 y 1922, al dominio de la producción de los Estados Unidos, en los treinta, y, luego, a un dominio del cine mexicano entre las décadas del cuarenta y el cincuenta

10. El análisis de las memorias sobre la experiencia social de ir al cine en Cartagena de indias, Colombia, entre 1930 y 1972 permite que esta experiencia estuvo atravesada por procesos de identificación y formas de distinción social que dieron forma a un sentido de lo comunitario, a los gustos y los comportamientos más comunes.
11. Estos comportamientos no eran habituales en los teatros del centro, particularmente que frecuentaba la élite social. En el Cartagena se organizaban eventos, con una infraestructura que en comparación al resto de teatros populares de la ciudad es uno de los aspectos más reiterados dentro de los testimonios, algunos indicaban que el precio de la boleta era mayor, otros señalaban que la infraestructura contaba con aire acondicionado, la silletería era amoblada y no se permitían comportamientos indebidos.
12. Los resultados muestran que entre los entrevistados y los espacios de exhibición de los sectores populares se conformaron procesos de identificación más fuertes si comparamos con los que se formaron con los teatros del centro. Todos los entrevistados, sin importar su clase

social, recuerdan tener por lo menos una experiencia de asistir a los cines de barrio.

13. Según los testimonios, esta jerarquización espacial fue proporcional a dos modos de ver opuestos, uno ilustrado y otro popular, que los públicos adoptaban según el teatro. Por ejemplo, en el Cartagena se imponía un modo de ver ilustrado, por lo que el público estaba acostumbrado a escuchar música clásica mientras esperaba que comenzara la película y se mostraba contenido y aplomado durante la función.
14. En cambio, en los teatros de barrio o en los teatros de corte popular del centro, “el ritmo no lo marca el texto, sino el grupo” (Martín-Barbero, 1998, p.140) y sus públicos eran catalogados, por lo general, como disolutos y groseros. En estos, no era raro que se bailara en la tarima antes de la función o que se ingresara la cena dominguera para consumirla durante los recesos.
15. Los espectadores aprendieron a reconocer las tramas, a alentar al protagonista y piroppear a la actriz; aprendieron a detectar las omisiones y reaccionaba violentamente ante los desperfectos o demoras en la proyección. En este sentido, es posible afirmar, siguiendo a De Certeau (1996), que ver cine, para algunos sectores sociales, es una práctica de tipo táctico.

16. Se estableció que a partir de los cincuenta el mayor número de teatros estaban por fuera del centro histórico. Hasta que a finales de los setenta la exhibición abandonó los barrios residenciales y retornó al centro. Las causas que explican este repliegue están: la entrada a una nueva fase del mercado de la exhibición y, segundo, a una nueva forma de vivir y sentir la ciudad, ya que a partir de los noventa los relucientes centros comerciales ofrecerán la seguridad que los barrios populares no garantizan.
17. En las memorias sobre los espacios y los recorridos de cine se configuran sensibilidades distintas para cada teatro, sensibilidades vinculadas, por ejemplo, a olores, sonidos, anécdotas, goces y temores.
18. Las memorias sobre los cines reconstruyen formas de estar juntos frente a la pantalla, unas, liberadas y otras contemplativas, y en muchos casos se narra una experiencia para ser vivida con los amigos o la familia.
19. Se pudo determinar que estos recuerdos presentan una experiencia que no coincide necesariamente con el pasado, pero que aun así algunos entrevistados la consideran más auténtica en relación con el presente. Esto es un indicador de que la función de estas memorias no es tanto reproducir de forma fiel los acontecimientos, porque como ha indicado Portelli (2010) recordar es un proceso activo de creación de

sentido, su importancia radica, en cambio, en lo que denominamos, apoyándonos en De Certeau, las tácticas del recuerdo, que buscan compensar el paso del tiempo y la transformación de la ciudad.

Este estudio tiene un alcance limitado al contexto espacio temporal, por su carácter mixto y comprensivo, no obstante, ofrece dimensiones amplias de comparabilidad todavía pendientes con los resultados de estudios similares de las Américas y Europa. Tiene las limitaciones derivadas de su naturaleza metodológica, es decir, no reporta resultados de extensión ni de aplicación.

Como proyecciones, queda pendiente una historia cultural de los casos que no han sido debidamente abordados, como la experiencia de ir a cine en teatros específicos (por ejemplo, investigar la sinergia que se estableció entre el cine Miramar, el Cine Club de Cartagena y la radio Miramar para formar un público especializado), en cuanto programación (el giro que vivió en su oferta el cine Capitol que de sus inicios como cine comercial terminó como única sala triple X de la ciudad).

Una segunda línea por explorar es la que permita, a través de la historia oral, reconstruir la experiencia social del ir al cine en el conjunto de teatros más pequeños, conocidos como culturales, que aparecieron entre los sesenta y setenta en los barrios más apartados del centro histórico, y que eran administrados por empresarios independientes, cuya cartelera no alcanzaba a llegar a la prensa oficial. ¿Cómo se presentaban estos cines muy locales a su

público?, ¿dirigieron su programación a un público muy local? y ¿cómo eran percibidos realmente por estos públicos?

Una tercera línea, es la de abordar testimonios específicos, a modo casos, que permitan analizar experiencias concretas sobre el ir al cine en la ciudad; Finalmente, ampliar la intervención del archivo a nivel regional y completar una arqueología de la cartelera en el curso de los primeros cien años del cine en la ciudad.

Referencias

- Allen, R.C (2011). Reimagining the history of the experience of cinema in a post-moviegoing age. In R. Maltby, D. Biltereyst & P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and case studies* (pp. 41-57). Malden, MA, USA and Oxford, UK: Wiley-Blackwell.
- Allen, R.C (2006). Relocating American Film History. The 'problem' of the empirical. *Cultural Studies*, 20(1), 48-88.
- Allen, R.C. (2006) The place of space in film historiography. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9(2), 15–27
- Appadurai, A. (ed.). (1991). *La vida social de las cosas*. México: Grijalbo.
- Arias, M.F. (2014). *Movie audiences, modernity, and urban identities in Cali, Colombia, 1945-1980* (Doctoral dissertation) Indiana University.
- Augé, M. (1993). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Ávila J. A. (2005). Salas de cine en Bogotá: historia de una sentimentalidad. *Pretil*, 7(3), 50-65.
- Ávila. J.A., & Montaña, A. (2015). Salas de cine en Bogotá (1897-1940): la arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, (29). Consultado junio 13 de 2017. Disponible en
- Ballestas, R. (2002). *Cartagena de Indias: relatos de la vida cotidiana y otras historias*. Cartagena de Indias: Casa Editorial.

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

Discursos interrumpidos 1. Disponible en:

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/656246.pdf>

Biltereyst, D. (2015). "I think Catholics didn't go to the cinema': Catholic film exhibition strategies and cinema-going experiences in Belgium, 1930s-1960s". En Daniël Biltereyst & D. Treveri Gennari (Eds.) *Moralizing cinema: film, Catholicism, and power* (pp. 255–271). New York: Routledge Taylor & Francis.

Biltereyst, D., & Meers, P. (2016). New cinema history and the comparative mode: reflections on comparing historical cinema cultures. *Alphaville*, 11, 13-32.

Biltereyst, D., Lotze, K., & Meers, P. (2012). Triangulation in historical audience research: Reflections and experiences from a multi-methodological research project on cinema audiences in Flanders. *Participations*, 9(2), 690-715.

Butsch, R. (2001). American movie audiences of the 1930s. *International Labor and Working-Class History*, 59, 106-120.

Brunner, J. J. (1993). América Latina en la encrucijada de la modernidad. *Foro*, 20, 95-112. Disponible en:

<http://search.proquest.com/openview/c89c9e09aaca4d111e4ac68801ed1a1f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=15434>

Caballero Escorcia, B., & Castellanos Rueda, R. (2016). 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. Tzintzun. Revista de estudios históricos, (64), 329-349
- Chajin O. & Miranda W. (2015). Memoria del consumo de cine en Cartagena de Indias, 1962-1982). Informe. Beca Ministerio de Cultura.
- Chica, R. (2014). El espacio urbano del cine en Cartagena 1936-1957. Historia y Memoria, 09, 247-272. Disponible en:
- Chica, R. (2015). Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix. Cine, cultura popular y educación en Cartagena. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria.
- Chong, B., Lozano, J., Meers, P. & Biltereyst, D. (2015). El cine en Torreón: exhibición y programación de 1922 a 1962. En Memorias XXVII AMIC 2015. Recuperado de:
http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI_03_PDF/GI_03_El_cine_en_Torreón.pdf
- Corradini, L. (2006). No hay que confundir memoria con historia, dijo Pierre Nora. La Nación [en línea]. Buenos Aires, miércoles, 15.
- Crismatt Mouthon, C. (2012). El Barrio Torices. [Blog] cartegenaweb. Disponible en: http://www.cartagenadeindiasweb.com/cartagena_torices.html
- De Certeau, M. (1996). La invención de lo cotidiano. México: Iberoamericana.
- De Certeau, M. (1995). La toma de la palabra y otros discursos políticos. México: Iberoamericana.

- De los Reyes, A. (1993). Cine y sociedad en México 1886-1930. México: UNAM / Cineteca Nacional.
- Duhau, E., & Giglia, A. (2008). Las reglas del desorden: habitar la metrópoli. México: Siglo XXI.
- Erl, A. (2005). Memoria colectiva y culturas del recuerdo, estudio introductorio. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Franco G. (2013). Mirando solo a la tierra: Cine y sociedad espectadora en Medellín 1900-1930. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Frankenberg, L., & Lozano, J. C. (2014). Memories of Films and Cinema-Going in Monterrey, México. *The International Encyclopedia of Media Studies*, 7, 1-20.
- García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo
- García Canclini, N. (1995). Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (Ed.) (1993). El Consumo cultural en México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- García Canclini, N. (Ed.). (1994). Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México. México: IMCINE.
- García Usta, J. & Puerta, L. (coord.) (1995). Víctor Nieto, hombre de cine. Medellín: Festival de Cine de Cartagena.

- Giménez, G. (2008). Salas de cine y espacio urbano en Buenos Aires. *L.I.S.*, 2, 61-70.
- Gomes, T. (2017). Reapertura de Salas de Cine, Memoria del Cinemagoing y Gestión del Patrimonio Cultural: Una Comparación entre Brasil e Bélgica. *Global Media Journal México*, 14(26), 24-43.
- Gonçalves, R. K. T., & Musse, C. F. (2012). Patrimonio oral: memórias sobre o Cinema da Floresta e a Produtora de Cinema Regina. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 1(1), 1-9.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hall, S. (1994). Estudios culturales: dos paradigmas. *Causas y azares*, 1(1), 27-44.
- Hansen, M. (1980). Early, cinema, late cinema: permutations of the public sphere. *Screen*, 34(3), 197-210.
- Hiernaux-Nicolas, D. (2006). De Flâneur a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales. En Ramírez Kuri, P. y Aguilar Díaz, M.A. (coords). *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Barcelona: Anthropos.
- Highmore, B. (2002). *Everyday life and cultural theory: An introduction*. Londres: Routledge.
- Hinojosa-Córdova, L. (2016). Cine, memoria y ciudad: el estudio de los públicos de cine en las Ciencias Sociales. *Opción*, 32(13), 492-913.

- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Klinger, B. (1997). Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies. *Screen*, 38(2), 107-128.
- Kuhn, A. (2011). What to do with Cinema Memory? En R. Maltby, D. Biltereyst, and P. Meers (eds.), *Explorations in New Cinema Histories: Approaches and Case Studies* (pp. 85-97). Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Kuhn, A. (2010). Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media. *Memory Studies*, 3(4), 298-313.
- Kuhn, A. (2008). Photography and cultural memory: a methodological exploration. *Visual Studies*, 22(3), 283-292.
- Kuhn, A. (2004). Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory. *Screen*, 45(2), 106-114.
- López, A. (2015). Cine temprano y modernidad en América Latina. *Vivomatografías*, 1, 128-170. Disponible en: <http://vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31>
- Lorenzini, J. (2012). Huellas, umbrales y ciudades posibles/El fenómeno cinematográfico en Santiago (1896-1931). *Bifurcaciones*, 14, 11-13. Recuperado en <http://www.bifurcaciones.cl/2012/11/huellas-umbrales-y-ciudades-posibles/>
- Lozano, J. C., Biltereyst, D., & Meers, P. (2017). Naïve and sophisticated long-term readings of foreign and national films viewed in a Mexican northern

town during the 1930–60s. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*,14(3), 277-296.

Lozano, J. C., Biltereyst, D., Frankenberg, L., Meers, P., & Hinojosa, L. (2013). Exhibición y programación cinematográfica en Monterrey, México de 1922 a 1962: un estudio de caso desde la perspectiva de la “Nueva Historia del Cine”. *Global Media Journal México*, 9(18), 73-94. Disponible en:

Lozano, J., Biltereyst, D., Frankenberg, L., Meers, P., & Hinojosa, L. (2012). Exhibición y programación cinematográfica en Monterrey, México de 1922 a 1962: un estudio de caso desde la perspectiva de la “Nueva Historia del Cine”. *Global Media Journal México*, 9(18).

Lozano, J.C., (2017). Film at the border: Memories of cinemagoing in Laredo, Texas. *Memory Studies*,10(1), 35–48. DOI: 10.1177/1750698016670787

Lozano, J.C., Meers, P. & Biltereyst D. (2016). La experiencia social histórica de asistencia al cine en Monterrey (Nuevo León, México) durante las décadas de 1930 a 1960. *Palabra Clave*, 19 (3), 691-720. DOI: 10.5294/pacla.2016.19.3.2

Maltby, R. (2006). On the prospect of writing cinema history from below. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9 (2), 74-96.

Maltby, R., Biltereyst, D., & Meers, P. (2011). *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.

- Marín, M., Muñoz, G. & Rivera, G. (1994). Análisis de la recepción de cine en Bogotá: identidades culturales e imaginarios colectivos. *Nómadas*, 1. Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/1051/105115239002/>
- Martín-Barbero, J. (2001). *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburg: Nuevo Siglo.
- Martín-Barbero, J. (2002). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. (2003). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Martín-Barbero, J. (2010). Los inesperados efectos de un escalofrío epistemológico. *Papel de colgadura: vademécum gráfico y cultural* 3.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage
- Meers, P., Biltereyst, D. & Van de Vijver, L. (2010). Metropolitan vs rural cinemagoing in Flanders, 1925–75. *Screen*, 51 (3), 272-280.
- Meisel Roca, A. & Aguilera Díaz, M. (2009). *Tres siglos de historia demográfica de Cartagena de Indias*. Cartagena: Banco de la República.
- Mendoza Diago, G. (15 de febrero de 2009). El teatro Padilla daba cine con olor a lluvia, en *El Universal*, sección Facetas.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Miranda Pérez, W. (2012). *Coordenadas para una cartografía de los encuentros de Cartagena de Indias con el cinematógrafo (1897-1923) (tesis de maestría)*. Barranquilla: Universidad del Norte.

- Monsiváis, C. (1994). "Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla". En C. Monsiváis & C. Bonfil (Eds.). *A través del espejo. El cine mexicano y su público* (pp. 49-97). México: El Milagro/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona: Anagrama.
- Moreno M. (1965) *El cinematógrafo en Colombia*. Informe del DANE. Universidad de Texas. Digitalizado 14 Feb 2008. 94 páginas.
- Nieto Ibáñez, J. (2005). *Barranquilla en Blanco & Negro. Historia del séptimo arte en la ciudad. 1876-1935*, Tomo 1. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales.
- Nieto Ibáñez, J. (2007). *Barranquilla en Blanco & Negro. La Historia de la ciudad a través del Cine*, Tomo 2. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales.
- Nieto Ibáñez, J. (2009). *Barranquilla en Blanco & Negro. El Cine sonoro y parlante llega a la ciudad 1908-1935*, Tomo 3. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales.
- Nieto Malpica, J., Tello Iturbe, A., Rosas Rodríguez, M. E., & Biltereyst, D. (2016). *El cine en Tampico y Ciudad Madero: exhibición, programación y contexto histórico-social en 1942*. *Global Media Journal*, 13(25).
- Nora, P. (nd). *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*. Disponible en: cholonautas.edu.pe
- Orozco, G. (1997). *Medios, audiencias y mediaciones*. *Comunicar*, 8, 25-30.

Ortiz J. (2001). Modernización y desorden en Cartagena, 1911-1930: amalgama de ritmos. En AA.VV. Desorden en la plaza. Modernización memoria urbana en Cartagena. Medellín: Lealon.

Pafort-Overduin, C. (2011). Distribution and Exhibition in The Netherlands, 1934–1936. En Maltby, R., Biltereyst, D., & Meers, P. (Eds.) Explorations in new cinema history: Approaches and case studies. John Wiley & Sons. 125-139.

Palacio, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar*, 29, 69-73.
Recuperado en:
<http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=29&articulo=29-2007-12>

Portelli, A. (2010). *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories Form and Meaning in Oral History*. New York: Suny Press.

Portillo, M. Repoll, J. & Meers P. (2014). ¿Qué hubiera sido de mi vida sin el cine? La experiencia cinematográfica en la Ciudad de México. *Contratexto*, 22, 213-228. Disponible en:

Porto R. (ND). Génesis y evolución del cine en Cartagena. 1897-1960. Disponible en:
https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=G%C3%A9nesis+y+evoluci%C3%B3n+del+cine+en+Cartagena.+1897+%E2%80%93+1960%29&btnG=

- Pretelt Burgos, M. (1929). Monografía Histórica de Cartagena. Cartagena: Sociedad de Mejoras Públicas.
- Ramírez, P. (2006). "Pensar la ciudad de lugares desde el espacio público en un centro histórico", en Ramírez Kuri, P. y Aguilar Díaz, M.A. (coords). Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo. (pp.) Barcelona: Anthropos.
- Restrepo Sánchez, G. (2003). Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano. Barranquilla: Ideas Gráficas.
- Richards, H. (2003). Memory reclamation of cinema going in Bridgend, South Wales, 1930–1960. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23(4), 341-355.
- Ricoeur, P. (2002). "Definición de la memoria desde un punto de vista filosófico", en Varios, ¿Por qué recordar? Barcelona: Granica.
- Roldán, D. (2012). Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras. *Historia Crítica*, 48, 59 – 82. Recuperado en:
- Romero, J.L. (2005). *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Segunda edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rosa, A. J., Vallerini, A., Fabio, C. A., & França, D. S. D. N. (2008). Cinemas pornôns da cidade de São Paulo. *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropología urbana da USP*, 3.

- Rosas, A. (2000). Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000). *Alteridades*, 10(20), 107-116.
- Rosas, A. (2006). Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México, en Sunkel, G. (coord.) *El consumo cultural en América Latina*. (pp. 245-266) Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Rosas, A. (2016). Un siglo de ir al cine. Urbanidad y diferenciación social en la Ciudad de México. *Punto Urbe*, 18, .
- Rowe, W. & Schelling, V. (1993) *Memoria y modernidad, cultura popular en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista, mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Silverstone, R. (2004). ¿Por qué pensar los medios de comunicación? Buenos Aires: Amorrortu.
- Silverstone, R. (2007). “De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global”. *Revista Diálogos de la comunicación*, 73, Nueva época. Disponible en:
<http://www.dialogosfelafacs.net/articulos-med-33RogerSilverstone.php>
- Simanca, O. (2004). La censura católica al cine en Medellín: 1936-1955. Una perspectiva de la Iglesia frente a los medios de comunicación. *Historia Crítica*, 28, 53-72.
- Solano, S. P. (2010). “Sociedad, consumo y vida cotidiana en las ciudades del Caribe colombiano, 1850-1930”. En línea:

<http://sites.google.com/site/sergiopaolosolano/system/app/pages/search?>

q=Consumo&scope=search-site

Stacey, J. (1994). Hollywood memories. *Screen*, 35(4), 317-335.

Stewart J. N. (2005). *Migrating to the Movies Cinema and Black Urban Modernity*.

London: University of California Press, Ltd.

Sunkel, G. (2004). El consumo cultural en la investigación en comunicación en

América Latina. *Signo y Pensamiento*, 45(23), 9 – 24.

Sunkel, G. (coord.) (2006). *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá:

Convenio Andrés Bello.

Teixeira Gonçalves, R. K. & Ferraz Musse, C. (2012). Narrativa e identidade:

memórias orais sobre o Cinema da Floresta, en XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación, G1 Historia de la Comunicación. Recuperado de:

<http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/content/narrativa-e-identidade-mem%C3%B3rias-orais-sobre-o-cinema-da-floresta>.

Terrero, P. (2006) “Ocio, prácticas y consumos culturales. Aproximación a su

estudio en la sociedad mediatizada”, en Sunkel, G. (coord.) (2006). *El Consumo Cultural en América Latina*. (pp.). Bogotá: Convenio Andrés Bello

Torres, P. (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural.

Estudios Culturales, 4, 40-60.

Williams, R. (1980). *Teoría cultural. Marxismo y literatura*, 91-164. En línea:

http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/williams2.pdf

Wortman, A. (2000). Identidades sociales y consumos culturales: el consumo de cine en la Argentina. Trabajo presentado en Crossroads in Cultural Studies 3rd International Conference, Birmingham, UK.

Wortman, A. (2006). Viejas y nuevas significaciones del cine en la Argentina. En Sunkel, G. (coord.) El consumo cultural en América Latina. (pp.) Bogotá: Convenio Andrés Bello.