

UNIVERSIDAD DEL NORTE

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN

COORDENADAS PARA UNA CARTOGRAFÍA DE LOS ENCUENTROS DE
CARTAGENA DE INDIAS CON EL CINEMATÓGRAFO
(1897-1923)

WAYDI MIRANDA PÉREZ

INVESTIGADOR

PAMELA FLORES

DIRECTORA

CARTAGENA DE INDIA

10/09/2012

TABLA DE CONTENIDOS

	Págs.
PRESENTACIÓN	3
A MODO DE INTRODUCCIÓN DEFINICIÓN DEL TEMA, PREGUNTA OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN	8
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES, CONTEXTO CONCEPTUAL Y CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS	13
CAPÍTULO 2. AIRES DE MODERNIDAD PARA EL TEDIO DE LA PARROQUIA	46
CAPÍTULO 3 DE SOMBRAS Y CERCANIAS ENTRE PALCO Y GALLINERO	67
CAPÍTULO 4. CINEMATÓGRAFO Y GEOSÍMBOLOS DE PROGRESO	82
CAPITULO 5 DE LAS VITAS AL MELODRAMA: CINEMATÓGRAFO, CRÍTICA Y ESPECTADORES	96
A MODO DE CIERRE	110
CODA	115
BIBLIOGRAFÍA	119

PRESENTACIÓN

Centrado en Cartagena de Indias, entre 1897 y 1923, este trabajo pretende aportar a la comprensión de las memorias que, desde la práctica cultural del consumo de cine, proponen los sujetos para ordenar su existencia sociocultural en la ciudad. Se trata de abordar la experiencia del consumo cinematográfico, como rito socio simbólico a medio camino entre la mercancía y la apropiación, en el entorno comunicacional que es la ciudad.

La finalidad es entender la relación entre el arribo del cine y las transformaciones que pueden leerse en la textura urbana a partir del mismo desde las dinámicas socioculturales y socioeconómicas de la ciudad. Nada menos que uno de tantos temas que demanda la atención de la investigación local, dentro de la pregunta por los procesos de reconocimiento de textualidades y dinámicas culturales, que vienen delineando desde hace mucho los rasgos del mundo que vivimos.

El documento que sigue consta de cinco apartados. A modo de introducción se presenta la definición del tema, la pregunta, los objetivos y la justificación del estudio, en la forma que tienen tres años después de iniciado el diseño del proyecto. Sobre esto vale decir que el estudio evolucionó de una inquietud por la gramática de los escenarios de proyección de cine en el curso del siglo XX, a la pregunta por los ejes definitorio de una cartografía de

los ritos de consumo del cinematógrafo, como los noticiaba la prensa cartagenera de las primeras décadas del siglo pasado.

En consonancia con la evolución de la pregunta, el objetivo pasó de reconstruir dicha gramática, a comprender el encuentro de la ciudad con el cine, entre 1897 y las primeras décadas del pasado siglo XX, es decir, interesa revisar la coyuntura entre la aparición del cine como una “rareza” dentro del espectáculo de variedades, agenciando transformaciones en el sensorium de la vida cotidiana, hasta volverse un hilo significativo en la urdimbre de la vida urbana.

En el primer capítulo se presentan las lecturas que acompañaron el nacimiento y 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 pregunta en un sentido similar por las presencias del cine, como metonimia del progreso moderno a lo largo de América Latina. Entre los antecedentes claves que inspiraron y acompañan el estudio se encuentran las investigaciones de Monsiváis y García Canclini, sobre el cine en México.

En este mismo apartado aparecen las coordenadas conceptuales que apuntalan el ejercicio, las que permitieron tanto la evolución de la pregunta y el objetivo como la licencia para un ejercicio interdisciplinario. Conceptos

como consumo, ciudad y cultura, son leídos en un viaje epistémico personal, en busca de un locus de enunciación consecuente con la preocupación personal por la ciudad y la comunicación como continente sociocultural.

En este mismo capítulo, se describen los aspectos metodológicos del estudio. Se trata de una investigación espacial y temporalmente centrada en una Cartagena de tránsito entre el siglo XIX y el XX, las fuentes principales fueron la prensa disponible en archivo, necesariamente triangulada con documentos literarios como poemas y crónicas de costumbres, documentos públicos y epistolares. Son estas fuentes las que dictan la organización de los capítulos heurísticos para la resolución de la pregunta y el logro del objetivo.

El segundo capítulo, trabaja brevemente el papel fundamental que jugó la prensa como acicate de la curiosidad ciudadana, al registrar en notas celebratorias toda una serie de innovaciones técnicas. Una de las tesis de este capítulo sostiene que cuando la técnica moderna irrumpió se dejó ver la manera desigual en que las clases sociales accedieron a ésta y, en la mayoría de los casos, este proceso contribuyó a reafirmar la distancia que separaba a la élite económica de las clases populares. Posteriormente, se reconstruye el escenario del encuentro de la ciudad con el cinematógrafo y recrean las implicaciones sociales que se derivaron de la consolidación del hábito de ir a cine. Debatiéndose en la antinomia tradición y progreso la

sociedad cartagenera busca en las nuevas formas de entretenimiento el elemento que la sacuda del marasmo y la aproxime a los rituales de la vida moderna.

El tercer capítulo aborda los ritos y las relaciones entre los distintos sectores sociales que se encuentran en el espectáculo del cinematógrafo. Se destacan 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 lo que la prensa describe como gallinero.

En sentido próximo, el cuarto apartado trabaja sobre las marcas que las presencias de la técnica cinematográfica, imprime a la sintaxis de la ciudad, y que se evidencian en los escenarios que deviene geosímbolos de progreso. Se trata de mostrar como los consumos del cinematógrafo son parte significativa de la modernización urbanística de Cartagena para el momento de interés del estudio, lo que se evidencia en la preparación de escenarios para espectáculos públicos, que no necesariamente tenían una medición religiosa o política, y que se pensaban para el simple disfrute, los ritos de ocio. Que se entendían como necesidades del desarrollo de la ciudad.

Por último, el capítulo cinco, reseña la evolución de los contenidos que ofrecían las empresas del cinematógrafo en la ciudad, evolución que está relacionada con la transición en los gustos de los espectadores. Aquí se traza 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. De igual manera, este capítulo muestra cómo la prensa, lugar del gusto oficial, desarrolló rápidamente una crítica que utilizó al cine como un saber diferenciador y que intentó convertir en ejemplar para las mayorías aquello que agradaba a las familias distinguidas y a la “gente de bien”.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

DEFINICIÓN DEL TEMA, PREGUNTA OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN

El cine es una de las massmediaciones más significativas de la vida contemporánea. Es uno de los escenarios socios simbólicos donde los grupos sociales ensayan sus intenciones, disposiciones y reclamaciones para imaginar, por ejemplo, la ciudad y lo urbano. Los ritos de consumo asociados al cine tienen efectos en la evolución material de la ciudad, de los grupos sociales y de los procesos socioculturales, y en las luchas y las tensiones entre sectores sociales sobre los ordenamientos de lo público y lo privado, lo culto y lo popular, las visibilizaciones y las negaciones.

Desde la mediación del cine, es posible pensar las transformaciones que experimentan los espacios urbanos de América Latina a lo largo del pasado siglo y lo que va del presente. El cine fue y sigue siendo un elemento que se nutre y a la vez transforma el espacio y la vida urbana en esta región.

Es posible aventurar la idea de que la presencia del cine en Cartagena es un hilo fundamental en la textura de la vida urbana. Ante la pregunta sobre cómo se da la relación entre los procesos de consumo de cine y las transformaciones de las dinámicas socioculturales y socioeconómicas implicadas en el devenir de la ciudad, se puede señalar que el consumo de

cine y el desarrollo urbano están necesariamente entrelazados; así, el curso de las transformaciones de los espacios y los soportes de la exhibición de cine, las visiones de los sectores sociales sobre estos objetos y prácticas, se puede leer en el crisol de la ciudad como escenario de memorias del consumo.

Para Cartagena de Indias, es posible cartografiar los consumos de cine desde las primeras experiencias de los habitantes de la pequeña villa finisecular de fines del siglo XIX, asombrados por la llegada del espectáculo cinematográfico, hasta las prácticas que provee o niega hoy la ciudad fragmentada y globalizada. Entre estos dos polos, la revisión de archivos de prensa, de documentos públicos, la investigación bibliográfica y los recursos de las memorias de cinéfilos, es posible entrever la existencia de varios escenarios de memorias que ordenan, a grandes rasgos, el consumo de cine en la ciudad durante el siglo XX.

Si bien, hasta este momento, en la investigación realizada, se hallan evidencias de por lo menos cuatro escenarios de estas memorias del consumo de cine en Cartagena de Indias, esta investigación se centra en responder cuáles fueron las coordenadas que definieron los consumos enmarcados por los encuentros de la ciudad con la técnica cinematográfica, es decir, ese primer escenario del consumo de cine, cuando se gestan los

primeros espectadores, se ensayan los ritos, revisan los comportamientos e imaginan y promueven los primeros espacios para dicho consumo.

En el marco de esta pregunta, el objetivo general del presente estudio es comprender el encuentro de la ciudad con el cine, entre 1897 y las primeras décadas del pasado siglo XX, es decir, interesa revisar la coyuntura entre la aparición del cine como una “rareza” dentro del espectáculo de variedades, hasta volverse un hilo en la urdimbre de la vida urbana.

Se trata de aproximarse a una ciudad que se debate en la antinomia tradición y progreso y que encuentra en el cine una vía hacia el ideal de ciudad cosmopolita, gracias a que el invento del cinematógrafo permite descubrir, atestiguar y verificar frescos de la vida urbana de otras latitudes impregnados de aquellos rasgos de la modernidad que acá estaban aún en el deseo y la contradicción. Esta ciudad es la que constituye el escenario de los encuentros con el cine entre 1897 y 1923.

Para alcanzar este objetivo es necesario primero, describir las memorias tempranas del encuentro de la ciudad con las presencias de la máquina y la técnica que irradiaban aires de modernidad a la pequeña y aletargada villa. Segundo, describir las dinámicas socioculturales de accesos, usos y distinciones que rodean al acontecimiento cinematográfico.

Y tercero, describir la incidencia del espectáculo cinematográficos en el ordenamiento del espacio urbano.

Como se tendrá la oportunidad de mostrar, en Cartagena, la investigación especializada sobre consumo de cine puede considerarse nula y es poca la atención que se le ofrece; las menciones que se realizan se presentan de forma marginal, a ratos muy rápido, a ratos enmarañadas en una trama de preocupaciones más amplias sobre el desarrollo histórico y urbano de la ciudad. Hasta donde se ha indagado, el tema aparece como dato al margen en la investigación histórica local y es, tal vez, en la prensa donde se encuentran los esfuerzos más notables de reflexión al respecto.

La limitación de la investigación local justifica en parte esta propuesta de investigación y el impacto esperado de la misma en el ámbito investigativo y académico local y regional. Indagar el curso histórico de los consumos de cine en Cartagena afianzará los procesos de investigación regional sobre comunicación y cultura, ya que la elaboración y ejecución de esta propuesta busca generar espacios que sirvan para la reflexión y el estudio no solo de los consumos de cine sino de los consumos del tejido urbano, en general.

Esta investigación se justifica en la medida que al aportar una mirada comprensiva el encuentro del cine con la ciudad, es decir, al revisar el consumo de cine en Cartagena, desde el recurso de la memoria cultural,

puede complementar los esfuerzos periodísticos y los estudios históricos que abordan –para la ciudad y el Caribe colombiano en general–, los cambios en la vida cotidiana, agenciados 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 modernidad.

Otra de las razones para describir el curso del consumo de cine es recordar que “el consumo es el lugar en el que los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución y apropiación de los bienes” (Castells citado por García Canclini, 2007, p.3). Esto es especialmente cierto en un espacio de desigualdades como Cartagena de Indias, donde el cine y su consumo constituyen, como se verá en los resultados de este estudio, un vector importante de la vida cultural, como otro escenario de la competencia por el derecho a la ciudad.

CAPÍTULO 1.

ANTECEDENTES, CONTEXTO CONCEPTUAL Y CONSIDERACIONES METODOLOGICAS

Prácticas como el consumo constituyen coordenadas importantes al interrogar y comprender nuestros discursos y contextos culturales al sur de la modernidad (Martín-Barbero, 2001), donde una herida estructural, una crisis geopolítica, un estado de sitio persistente, un trauma irresuelto, acompañan desde siempre y en muchos sentidos median nuestras realidades (Chajín y Miranda Pérez, 2010).

Precisamente, el interés del estudio fue cartografiar las coordenadas que organizaban un fenómeno histórico cultural y mediático como es el consumo de cine, en el escenario de los encuentros de la ciudad de Cartagena de Indias con el cinematógrafo, entre 1897 y 1923. Momento en el que, como veremos en próximos capítulos, la presencia de la técnica moderna moviliza transformaciones en las mentalidades hidalgas y burguesas que definían a la sociedad, entrecruzan los usos de los diversos sectores sociales que se imbrican en la multitud del cinematógrafo en un momento clave de reordenamiento de las gramáticas de la espacialidad urbana.

Desde estas consideraciones, y frente a la necesidad de describir los antecedentes, las conceptualizaciones y las pautas metodológicas que fundamentan este estudio, hay que señalar que éste pone en relación la investigación de los medios, como parte de la textura de la experiencia (Silverstone, 2004) con los estudios socioculturales, como lugar epistémico para la comprensión de las dinámicas de la hegemonía.

Todo esto permite una lectura del fenómeno del consumo en una perspectiva cultural de larga duración, aplicada a la comprensión de lo mediático contemporáneo, reconociendo el peso de las tecnicidades y las mediaciones que vienen definiendo desde hace mucho, el espacio y la vida urbana en los márgenes de la modernidad.

Los estudios previos que orientan esta lectura de larga duración sobre la presencia del cine en Cartagena, entendido como un elemento modernizador del tejido urbano, leídos ambos como estructuras ideológicas y comunicacionales, son aquellos que se proponen desde la investigación cultural, los estudios de la comunicación y la historia cultural.

Giménez (2008) en la investigación Salas de cine y espacio urbano en Buenos Aires, aporta con su análisis una 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 grandes rutas, y cómo para el año 2000 aparecen como puntos dispersos en el gran mapa de la ciudad. Lo que permite concluir que la distribución territorial de las salas cinematográficas se relacionó, en un primer momento, con el desarrollo del espacio urbano y las interacciones que se establecieron entre barrios, zonas céntricas y marginales; mientras que para la década de los noventa los cambios asociados a la crisis económica determinaron un proceso de reducción de salas y de anexión al consumo comercial.

En los estudios de Monsiváis sobre cultura, mediaciones y consumo condensados en el texto *Aires de Familia* (2002), aparece el cine como un vector que recorre el desarrollo de las sociedades latinoamericanas. Monsiváis propone que el cine suministra horizontes de sentido a millones de latinoamericanos y define la relación del cine con los espacios urbanos y nacionales y regionales a través de las consolidaciones de estereotipos humanos e imaginarios sociales; el cine establece no solo narraciones y ficciones, también públicos, espectadores que se encuentran e inventan en este consumo, al que se le debe mucho de lo que constituye los acervos culturales de lo real y lo fantástico para los habitantes de la ciudad latinoamericana (p. 51).

Monsiváis y Bonfil en el libro *A través del espejo* (1994) revisan las mediaciones del cine en los imaginarios del espectador popular. Al

reflexionar sobre el papel que jugó a la hora de acercar a las clases populares del México del porfiriato a la opulencia ajena, al nomadismo visual y al desbordamiento emocional ante la pantalla; encuentran que el espectador popular halla en el cine y su consumo una escuela de sensibilidad, de modas, conductas, lenguajes, un exorcismo emocional de la fatalidad y la miserias cotidianas; el pueblo se mira en la pantalla y lo que las imágenes le cuentan moldea sus imaginarios, enrumbándolo hacia la modernización de la mirada, hacia la conformación de una iconografía sentimental.

Proponen los autores que con su formidable capacidad de penetración cultural e ideológica, el cinematógrafo penetra parte de las certidumbres de la sociedad mexicana, al imponer la democratización del esparcimiento y secularizar aspectos de la vida nacional, con lo cual abre los cauces para la consolidación de una imaginación melodramática en amplios sectores sociales.

Todo esto ante la mirada incómoda de las élites, que encuentran en el cinematógrafo tanto posibilidades para la propaganda política, como la amenaza a los ordenamientos rituales y espaciales que garantizan su posición; además del regodeamiento íntimo de sentirse más próximos a los contenidos de las vistas, a Paris y al invento de los Lumière, que las pobres almas groseras esclavizadas por la faena diaria y asiduas a la carpa

alburera; regodeamiento teñido de presunción, para reafirmar así el imaginario de “juntos, pero no revueltos”.

De los Reyes, en la investigación *Cine y Sociedad en México (1896-1930)* hace una interesante descripción de la relación que se dio entre el cinematógrafo y la sociedad mexicana de los primeros años del siglo XX. Esta investigación reconstruye, a través de documentos escritos y audiovisuales, lo que revela la elaboración de películas sobre la realidad nacional y su posterior exhibición. Se ocupa de lo que el investigador denomina la paradójica comunión entre las clases populares y las figuras de la Revolución, del debate en la prensa debido a la profundización del efecto de realidad que alcanzó el espectáculo del cine y de los devaneos que la censura impuso al cine mudo por corromper la tradición y las buenas costumbres.

En la misma perspectiva, Sueiro Villanueva (2007) analiza, para el caso de Caracas, las prácticas de exhibición entre 1896 y 1905. La revisión de prensa de la época permite a la autora reconstruir las percepciones que se generaron alrededor del nuevo espectáculo. La autora encuentra que cuando el cinematógrafo llegó a la capital venezolana, sus habitantes eran devotos del teatro y existía una significativa diversidad de espacios en los que los distintos grupos sociales satisfacían sus gustos por una notable

variedad de géneros y escenarios disponibles. Esto facilitó que el “todo el mundo en su lugar” se convirtiera en la filosofía de los más privilegiados.

Según la investigadora, en sus inicios, el cine no se consideró entretenimiento, más bien se entendió como una curiosidad científica, que permitía fijar la realidad para su estudio; además, cuando fue admitido en el repertorio de objetos para el entretenimiento, debutó como un divertimento menor, al lado de los géneros chicos y de baja estirpe. No obstante, como sucedió en la mayoría de lugares de América Latina, la presencia de los aparatos de proyección en algunas de las principales ciudades venezolanas permitió que muchos pensaran que, por fin, se asistía a los goces del progreso.

Un último antecedente es el compilado de García Canclini (2006) *Los nuevos espectadores: cine, televisión y video en México* —que si bien se ocupa del cine y sus espectadores en momentos más recientes, trata de abordar desde el consumo la evolución comunicacional, tecnológica y urbana que define al contexto latinoamericano—; este estudio busca “entender cómo se formó en México el campo cinematográfico, entendido como un sistema de relaciones entre productores, difusores y receptores que comparten un capital cultural común y luchan por su apropiación” y además “interesa sobre todo comprender qué nuevo tipo de espectador audiovisual está surgiendo en nuestros días” (p. 15).

Estos estudios, según García Canclini “[...] están motivados por el interés de conocer mejor el lugar del cine en el desarrollo de la cultura mexicana. También se propone contribuir al mejor diseño de las políticas culturales. Una información rigurosa sobre los cambiantes patrones de consumo de los diferentes segmentos del público.” (p. 21) En términos generales, propone la necesidad de construir conocimientos fundamentados sobre “[...] cómo están cambiando los espectadores de cine (lo cual) tal vez nos ayude a salvar al cine.”(p. 21).

Este informe de investigación está ordenado en tres capítulos: el primero trata de la historia del cine mexicano mirada desde el fin de siglo, con una encuesta a los visitantes a una exposición de muestra de cine nacional, confrontando esas opiniones con las de la gente del medio cinematográfico, que fueron publicadas en el catálogo de la misma exposición (p.17). El segundo, analiza “[...] los hábitos y gustos del público de un evento internacional de cine realizado en el Distrito Federal. Con el propósito de conocer a los cinéfilos [...] comparamos sus respuestas con la valoración de las películas y de la muestra en conjunto emitida por los críticos en la prensa [...]” (p.19). El tercer estudio trata sobre los públicos de salas cinematográficas, televisión y video de cuatro ciudades mexicanas e intenta conocer las características que comparten y que distinguen a los consumidores de cine a través de los distintos canales de exhibición.

En este estudio, se muestra como en México D.F. la asistencia a salas es una actividad distribuida de forma desigual de los equipamientos culturales, derivando en una redistribución de los espectadores, que oscila entre los bienes simbólicos situados (teatros y cines) y bienes simbólicos a domicilio (radio, tv, video), donde se redistribuyen los públicos de cine (García Canclini, et. al., 2006, pp. 164-165).

Es evidente que algunos de los antecedentes y los referentes conceptuales del presente estudio sobre los primeros consumos de cine en Cartagena vienen de México. Sin embargo, no ahondaremos en la particularidad del consumo de cine en dicho contexto, ya que si bien la industria cultural de cine mexicano insufló unos imaginarios de lo mexicano como lo latinoamericano, a lo largo casi toda la región, se trata de un ingrediente a revisar vinculado a los consumos del cine de un escenario que se abre, ya casi en el cierre de los años treinta del siglo XX, y en presencia del sonido, ingrediente fundamental de esta cinematografía, un momento anterior al de los intereses de esta investigación.

Continuando con la revisión de las investigaciones que orientan este proyecto, del compilado de Guillermo Sunkel (2006) *El consumo cultural en América Latina* resultan significativas dos propuestas sobre las dinámicas de consumo de cine. En primer lugar, Rosas Mantecón en “Las batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México”, considera que las salas

de cine en México son lugares cada vez más excluyentes, en estos sitios la diversidad ha desaparecido. La reactivación de la exhibición en la década de los noventa se dio a partir de la construcción de salas de punta, controladas y exclusivas. La restricción de la diversidad se da en tres sentidos: a) menos salas alternativas y fortalecimiento de las Multiplex, b) menor diferenciación de espectadores y c) empobrecimiento de la oferta de películas exhibidas, con predominio de la industria norteamericana (Rosas Mantecón, 2006, p. 318-320).

En segundo lugar, Wortman, en la misma línea de Rosas Mantecón, en el artículo “Viejas y nueva significaciones del cine en Argentina”, interpreta la disminución de los públicos de cine en la sociedad argentina de las últimas tres décadas. Este análisis se inscribe en la constatación de tres procesos sociales y culturales simultáneos: a) Un proceso de modernización cultural en diversas esferas de la sociedad, a partir de la implementación y difusión de nuevas tecnologías en el plano de la cultura; b) los cambios en las formas de exhibición que significaron el repliegue de las salas a los centros comerciales; y c) una sociedad que ve cómo se atomiza una clase media y crece la desigualdad social (2006, p.p. 342-343). Según indican estos estudios, la investigación sobre el tema del consumo de cine a nivel latinoamericano lleva cierto recorrido y brinda formatos y herramientas de trabajo para abordar tema afines.

A nivel latinoamericano, la investigación sobre las dinámicas de consumo asociadas al cine lleva cierto recorrido, y brinda formatos y herramientas de trabajo, no es el caso de la investigación a nivel nacional y regional. Hasta donde se ha investigado, en Colombia, estudios del mismo talante son más bien escasos.

Tal vez, la mención más significativa en un sentido próximo al de los estudios reseñados, se encuentra en dos textos. Primero, el apartado “Un cine a la imagen de un pueblo”, donde en el clásico *De los medios a las mediaciones*, Martín Barbero (2003) aborda el papel de éste y otros medios en la formación de las culturas nacionales, tomando como centro el caso mexicano.

Caso que, tal vez por las resonancias de los productos de esta industria y los ingredientes del melodrama que la vertebraba tuvieron y mantienen aún hoy, en amplios contextos como el colombiano, donde todavía sigue cautivando espectadores.

Una segunda referencia en el país, es el artículo de Ávila Gómez “Salas de cine en Bogotá: historia de una sentimentalidad” (2005), que lee estos espacios capitalinos desde un enfoque arquitectónico, como equipamientos culturales privados generadores de dinámicas y

significaciones urbanas diversas que permiten reconstruir sentimentalidades urbanas.

Ya a nivel regional, en el Caribe colombiano, Nieto Ibáñez, historiador cubano-colombiano, propone desde un estudio social, un documento extenso titulado *Barranquilla en Blanco & Negro*, que recorre la historia de la ciudad desde la mediación del cine de 1876 a 1935. Según el autor, este estudio informa, apoyándose en un trabajo de archivo y testimonial, sobre personas, teatros, películas, actores, productores y personajes que agenciaron la llegada y desarrollo del cine en el Caribe colombiano.

En la Universidad del Norte, Correa y Pérez, proponen la investigación “Análisis de las dinámicas socioculturales de las salas de cine en Barranquilla” (2004). El objetivo del estudio es “reconstruir la historia de las salas de cine en Barranquilla, así como identificar las dinámicas económicas y socio-culturales en torno a éstas y establecer la incidencia de las políticas culturales sobre el sistema cultural.

En lo que respecta a investigaciones realizadas en Cartagena, 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. Un antecedente

significativo es el artículo “Cine mudo para una Ciudad Ruidosa”, donde Ortiz Cassiani (2011), ubicándose entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, explora la inmediata aceptación que adquirió el cinematógrafo en la ciudad de Cartagena al ser asociado con un proceso de modernización que no terminaba por consolidarse.

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.

El cine pasa desapercibido incluso hoy, a pesar de su carácter evidente de industria, en investigaciones locales sobre temas económicos y de desarrollo. Una notable excepción se encuentra en el primer tomo de *Respirando el Caribe* (2001), donde aparece un breve documento de Yances, titulado “Paseo conversacional por el cine y los audiovisuales del Caribe colombiano”, centrado en las dinámicas de producción, distribución y de archivo que se presentan a nivel local.

En este documento de Yances, 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 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.

En el contexto de la prensa local cartagenera, un antecedente significativo que aborda las relaciones entre el cine y sus espectadores, es la recopilación *Víctor Nieto, hombre de cine* editada en 1995 por García Usta y Puerta, en la que Nieto, a lo largo de diversas semblanzas y artículos, 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.).

Es posible señalar, además, que en la prensa local se hallan documentos que trabajan desde las dinámicas del recuerdo, aspectos de las salas de cine, las salas de barrio, entre otros, por ejemplo, el extenso artículo de Germán Mendoza Diago “El teatro Padilla daba cine con olor a lluvia”

publicado en El Universal en febrero de 2009, rico 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.

En una perspectiva interesante, mezcla de crítica cultural, memorias e imaginarios, Chica Gelis, en una columna del mismo periódico publicada en octubre de 2008 bajo el título “El regreso del Dragón”, narra sus emociones de encuentro con el cine, de la mano de su padre, en el Teatro Miriam. Trata de la experiencia colectiva de ir al cine de barrio, como si lo llevaran “a conocer el hielo”. En sus memorias, dibuja desde abajo la mirada sobre el cine y sobre sí mismo, de ese otro espectador denostado por Nieto, que experimenta el cine de la mano de los gritos y las acrobacias marciales de Bruce Lee. Chica hace memoria y conceptualiza sobre la experiencia del espectador de cine frente a la película y además en relación con el espacio urbano:

Y es que cuando hablo de ‘todos’, me refiero a la experiencia colectiva que era ir a un cine de barrio, pues todos reímos, llorábamos, nos emocionábamos, odiábamos al malo, nos enamorábamos de la doncella, pulseábamos por el chacho y le gritábamos a la pantalla. Al hablar de ‘todos’ hay que incluir los patios adyacentes a las salas de cine, donde había árboles que también servían de bancas [...] ir al

cine implica darle uso a la ciudad y vivirla. Usar sus calles, su transporte público, sus semáforos, sus funcionarios públicos, sus cajeros electrónicos, sus centros comerciales, sus mesas de frito, sus cines, etc.

En términos generales, siguiendo a Martin-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, p.12).

Pasando a la comprensión de las nociones centrales de este estudio, sobre las presencias del cinematógrafo en la Cartagena finisecular, vale decir que uno de los conceptos clave de este estudio es la noción de cultura. Con Williams (1990) podemos decir que cultura, este sustantivo que remite a proceso, por una parte es una de las palabras más complicadas de varias lenguas occidentales, por su enmarañado desarrollo histórico y porque está vinculado con importantes y diversos conceptos, disciplinas y sistemas de pensamiento.

Esta investigación se nutre del desplazamiento necesario del concepto de Cultura, entendida como un todo unitario, homogéneo, dominante, letrado, al de culturas, como espacios fragmentados, heterogéneos, de tensiones, traumas, conflictos y negociaciones. Este desmoronamiento de la categoría Cultura como vector ordenador universal y como compendio de objetos cultos y elevados, pone de manifiesto las violencias simbólicas, que implica siempre la imposición de un valor sobre otro; sin que el énfasis en lo simbólico niegue las otras violencias; y lleva a una radicalización de la dimensión simbólica de lo cultural, que se constituye de múltiples y diversas formas que dan cuerpo al mundo social, también internamente diferenciado en el que se despliegan las identidades (Vich, 2001 p. 29,31).

Con Thompson pensamos la cultura como consecuencia de las decisiones, sentimientos, emociones y acciones del ser social siempre en relación con su contexto (1989, p. 86). Este autor ofrece un lugar de sentido, para comprender el paso necesario de la historia económico-política a la historia cultural; reivindicando el campo cultural, al desvincular su reflexión histórica de la idea de cultura como Arte; y resolviendo los miedos metodológicos a la lectura de fuentes sobre los subalternos. Son claros ejemplos de la función que cumple esta lectura hegemónica de la alteridad y las prácticas no hegemónicas, la distinción entre Arte y artesanía, la concepción aristocrática del arte, y las distancias pretendidas en los ritos de consumo.

La mirada hegemónica que se sostiene en una lectura de la cultura como acervo de objetos culturales y compendio de las elevadas costumbres, ha permeado la historia desde la hegemonía; haciendo que los discursos por ejemplo, sobre las prácticas y los sujetos populares, legitimen la subordinación de clase. Cabe recordar con Mignolo (1996) que esta mirada es la razón imperial/occidental/colonial (nacionalista y cristiana) que se esgrime desde arriba.

En palabras de 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).

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.

Precisamente este desplazamiento de Cultura a culturas y con mayor precisión a hegemonía, reviste mayor importancia en la búsqueda de respuestas a las preguntas por las configuraciones de la vida urbana en América Latina. Donde, si bien este fenómeno no es exclusivo, reviste una significación particular, ya que es “una de las canteras del tercer mundo a la que se recurre para abordar críticamente tanto los nuevos valores metropolitanos e imperiales como las lógicas de funcionamiento y persistencia de sujetos y prácticas en situación de dependencia que, insistentemente, se ofrecen a la investigación como objeto y no como sujeto de conocimiento (Chajín, 2010).

La cultura es además el escenario y producto del consumo. Appadurai, propone comprender el consumo asociado a las ideas del espíritu de las mercancías, entendidas esta como “[...] cosas que poseen un tipo particular de potencial social, que son discernibles de ‘productos’, ‘objetos’, ‘bienes’, ‘artefactos’ y otros tipos de cosas [...]” (1991, p.21).

La glorificación del espíritu de la mercancía nos matricula en el credo de la ostentación, como hábito que organiza el día a día y también el mañana. Se unta en espacios y tiempos, es efímero y permanente a la vez, aliado con las ideologías de la novedad y el desecho. El consumo es el rito y el ritmo de la vida contemporánea, “es, por antonomasia, la arena en donde la cultura es motivo de disputas y remodelaciones”, donde los bienes “son

necesarios para hacer visibles y estables las categorías de una cultura.” (Douglas y Isherwood, 1990, pp.72, 74).

Como sostiene Silverstone, el consumo y la mediatización tejen mucha de la textura de la experiencia, “[...] el consumo es una cosa contradictoria y ocasional. Es una actividad, individual y colectiva, privada y pública, que depende de la destrucción de bienes para la producción de significados. Media entre la frugalidad y el exceso, el ahorro y el derroche [...] opera entre el trabajo y el ocio [...]” y define lo que somos, lo que nos rodea y lo que pensamos al respecto, somos lo que consumimos (2004, pp. 127-130).

Una lectura cultural del consumo debe conectarse o mejor, subordinarse a la preocupación por las dinámicas económicas y políticas donde los consumidores ciudadanos dan cuerpo a dichas prácticas, para no funcionalizar, ni reducir la investigación de lo social a epígrafe celebratorio del capitalismo, la mercantilización y la mediatización.

El consumo, que se denomina cultural, si fuera posible y necesaria esta adjetivación, sería aquel que remite al “conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (García Canclini, 2006, p. 80), donde “los bienes de consumo son algo más que meras envolturas de ‘utilidad’ neutral. Los objetos del consumo cultural,

son aquellos objetos cuya deseabilidad “depende del papel que desempeñan dentro de un sistema simbólico.”(Gell, 1991, p.143); y por ello es importante revisar el papel del consumo y del mercado considerando el acceso y las formas de acceso al consumo.

El consumo es leído por diversos autores a lo largo de América Latina, como un rito contemporáneo que como sostiene Martín-Barbero “[...] no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente, por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales” (2002, p. 231).

El consumo se organiza como una instancia básica “para estudiar cómo las relaciones de poder se articulan con prácticas culturales, y cómo los sujetos recurren a tácticas y estrategias para apropiarse de los productos y las ofertas en los diferentes mercados” (González, 2012, p. 7).

El consumo es la escena socio simbólica donde se proyecta la referencialidad cotidiana de los sujetos para identificarse o distanciarse de la alteridad. Habitar en la sociedad del consumo implica que “Vivimos en el tiempo de los objetos a su ritmo y según su incesante sucesión” (Braudillard, 1976, p. 3). Al investigar las dinámicas culturales de una sociedad y un

contexto histórico particular, desde el consumo, se pretende comprender la génesis y el desarrollo de estos ritmos en su encuentro con una sociedad a medio camino entre tradición y modernidad, como era la Cartagena del momento de interés en este estudio.

En lo que respecta al consumo de cine, muchos estudiosos de la cultura ven en la mediación del cine un vector para recorrer el desarrollo de las sociedades latinoamericanas (García Canclini, 1995; Martín-Barbero, 2002, entre otros). Una investigación de los encuentros de un contexto urbano del llamado tercer mundo con el aparato cinematográfico, puede evidenciar como estos ritmos del consumo, parafraseando a Ramonet (1997), empiezan a conquistarnos no por la fuerza, sino por la seducción, minándonos desde el deseo, desde el ansia del placer y de lo nuevo, por ejemplo con el rostro angelical de una actriz o las vistas seductoras de los modernos bulevares parisinos que provocaban el asombro de la Cartagena de principios del siglo XX.

Otro aspecto involucrado en la comprensión de este consumo y sus ritmos es precisamente que posibilita una de las primeras migraciones que en América Latina, describe el curso socio histórico de la vida semiurbana, semirural, de la ciudad decimonónica de hábitos cerrados y monacales, a los signos de la modernidad; lo que Monsiváis (1999) describe para el caso mexicano, como el tránsito “del rancho al internet”. Siendo el consumo de

cine la mediación que facilita y promueve una colección de migraciones, que serán completadas por la radio, la televisión y la Internet.

El mismo Monsiváis propone que el cine viene suministrando horizontes de sentido a millones de latinoamericanos (2002); así, define la relación del cine con los espacios urbanos y nacionales de la región latinoamericana, a través de las consolidaciones de estereotipos humanos e imaginarios sociales; el cine para este pensador mexicano, establece no solo narraciones y ficciones, también públicos, espectadores que se encuentran y se inventan en este consumo, al que se le debe mucho de lo que constituyen los acervos culturales de lo real y lo fantástico (2002, p. 51).

Estas migraciones, están vinculadas con la pregunta sobre ¿cómo estudiar el consumo de medios, en el marco de las prácticas socioculturales de los individuos y grupos en perspectiva histórica y cultural? Esto está emparentado con tres clases de vinculaciones con los consumos mediáticos: las que remiten a los accesos y los usos, las interacciones que estos consumos propician y la producción de sentidos que sostienen (Terrero, 2006; Douglas e Isherwood, 1990). En todos estos aspectos, “la cuestión pasa por reintroducir elementos estructurales que den cuenta de las condiciones de desigualdad en la que interactúan los actores involucrados, pero sin desconocer las negociaciones, las adhesiones placenteras y las prácticas resistenciales (sic)” (González, 2012, p.7).

Es por lo anterior que en esta búsqueda de las memorias del sujeto sociocultural sobre sus experiencias con el cine, se pretende, precisamente, describir el consumo entendido, en síntesis, como un lugar metodológico para entrever los procesos de socialización y escenificación de gustos y gestos de distinción que permean proyectos de ciudad. Se trata, de indagar lo que el consumo de cine en la ciudad tiene de lugar de interacción y discurso, de espacio y de hegemonía.

Para cerrar este apartado sobre el consumo son significativas las palabras de Mata:

El consumo de medios y productos culturales masivos se ha convertido en nuestras sociedades en una práctica incluyente por encima de las exclusiones y fragmentaciones que la atraviesan. Al mismo tiempo, su consideración teórica y empírica se convierte en cruce de perspectivas: compromete múltiples disciplinas pero, además, divergencias y antagonismos no siempre debatidos a fondo [...] en la convicción de que los medios y el consumo son, también, lo que de ellos se hace desde la producción intelectual (1995, p.1).

En lo que respecta a la ciudad como espacio comunicacional, tras revisar algunos trabajos analíticos que abordan la relación entre la categoría y otras dinámicas como la comunicación y la cultura, se observa como

común denominador entender los contextos urbanos latinoamericanos como espacios donde las culturas ensayan y movilizan rupturas en el sensorium de lo contemporáneo (Martín-Barbero, 2003, p. 22).

La ciudad en América Latina es motivo de las artes y de las expresiones de las experiencias vitales y cotidianas del habitante, que busca interpretar la estructura al entrar en conflicto o ser solidario con los imaginarios cotidianos, por ejemplo al mercado, la política, a los discursos sobre la identidad, el espectáculo, etc., (Chajín Mendoza, 2009), 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, 2006, p.105).

La ciudad, el lugar que creció con los relatos del mundo moderno, es una dimensión simbólica necesaria para explicar nuestras relaciones con el espacio y con los otros. La ciudad que se impone al pensamiento como una estructura cultural compuesta por normas, códigos y convenciones para su uso, sistema de representaciones, lugar de utopías y miedos, riesgos y aventuras, encuentros y desencuentros, evocaciones y rupturas, (Cruz Kronfly, 1998), es decir como escenario de comunicación, repertorio de metáforas colectivas, en las que los ciudadanos dan sentido al entorno (Silva, 2006), donde interactúan el espacio y los habitantes (Barthes, 1991).

Se puede decir que es lugar y relato de la modernidad, es el lugar donde se despliegan los valores culturales occidentales europeos (Berman, 1991) y recientemente también norteamericanos, como matriz dominante, institucional, y donde predomina su última coyuntura, la globalización. La ciudad es el espacio de la fábrica, de la multitud y del anonimato. Lugar donde las relaciones sociales, la racionalidad, los poderes y las tecnologías se dan cita para construirnos como seres productivos, pero tan bien simbólicos. Ya que es en la ciudad,

[...] donde se configuran las nuevas identidades: hechas de imaginерías 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).

En esta investigación, además de una comprensión de la ciudad como estructura comunicacional, eje de la producción y el consumo, se requiere la conceptualización de la ciudad como estructura ideológica, continente de las mentalidades que toman cuerpos desde los discursos y prácticas que se van dibujando en el devenir histórico de dicho espacio.

Plantea Simmel que la existencia de la metrópoli es análoga a la del ser humano, “Así como el hombre no termina con los límites de su cuerpo o del área que comprende su actividad inmediata; sino más bien, es el propio rango de la persona, que se constituye por la suma de efectos que emanan de él en el tiempo y en el espacio. De la misma manera una ciudad consiste en la totalidad de efectos que se extienden más allá de sus confines inmediatos; sólo que dentro de ellos es donde se expresa su existencia.” (2005, p.5).

El mismo Martín-Barbero señala que “el historiador José Luis Romero fue el primero en pensar la modernización de la ciudades latinoamericanas en sus 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 de las metáforas más significativas y útiles para comprender el desarrollo histórico de la ciudad y la vida urbana en América Latina: las conceptualizaciones de las ciudades hidalgas, criollas, patricias, burguesas y masificadas que dibujan el devenir histórico de la ciudad en la región, de lo que va de la colonia a la modernización industrial; estructuras en las que necesariamente ha tomado cuerpo la ciudad como nicho de la colonialidad de los poderes, los saberes y de la modernización.

Romero enseña que en América Latina, es posible rastrear la evolución de los espacios y la vida urbana que dan 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 conflictiva imagen de la ciudad globalizada.

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 cinematógrafo, 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 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, consumos diferenciados respecto de otros espacios sociológicos.

Es precisamente, la vena modernizadora de la mentalidad burguesa, a ratos en convenientes alianzas con residuos de las mentalidades hidalgas la que imaginan la ciudad latinoamericana en las primeras décadas del siglo XX como un espacio urgente y ávido de geosímbolos de progreso. Estos entendidos como nichos de identidades y mentalidades territorializadas pueden ser edificaciones, lugares o recorridos, que son reconocidos y validados ya sea por una mayoría social o por los miembros de una

comunidad o grupo de intereses. Estos “lugares” se piensan como emblemáticos y en ellos se reconocen los grupos, por ejemplo, organizando sus equipamientos arquitectónicos de cara a sus visiones y proyectos de ciudad (Giménez, 2006).

La ciudad mediatizada y tecnológica se presenta como lugar y no lugar de la comunicación, donde se legitima la extensión del aparato tecnológico de los medios. Es necesario asumirla como escenario de comunicación, lugar donde las relaciones sociales, el poder y la tecnología se dan cita para construirnos como seres productivos, como consumidores y ciudadanos, sin sustituir la necesidad de las interacciones personales aunque transformándolas (De Certeau, 1995).

El ámbito transdisciplinario que define conceptualmente el proyecto obliga una perspectiva metodológica hermenéutica, que aborda el consumo del cine desde una lectura histórica y cultural, ya que un modo de comprender el mundo de hoy es escalear los asuntos relacionados con su historia. La reconstrucción de los rasgos de este escenario del consumo de cine en la ciudad se realizó a través de la recolección de datos documentales tomados de archivos de la prensa, documentos administrativos públicos disponibles en Archivo Histórico de Cartagena y documentos literarios y testimoniales.

El objetivo del extenso trabajo de archivo desarrollado fue aproximarse desde la documentación disponible a los usos y los goces del cinematógrafo que hacían los sectores sociales en las dos primeras décadas del siglo XX. En cuanto a las fuentes de prensa se intervinieron entre julio de 2010 y noviembre de 2011, los diarios disponibles en el Archivo Histórico. Los descriptores establecidos para la búsqueda fueron cine, cinematógrafo, salones de variedades y teatros; inicialmente se revisaban las secciones de espectáculos, variedades, eventos y los mismos diarios orientaron también hacia las secciones de ciencia y tecnología.

El trabajo de archivo arrojó un número de 3225 fotografías que permitieron el registro de notas de prensa, documentos notariales, anuncios publicitarios, grabados e imágenes de escenas de películas. Estos registros fueron revisados en una exploración inicial, para descartar por ausencia interés o pertenencia de la información contenida, ausencia de datos de referencia o dificultades de lectura por estado de la imagen.

Se realizó una segunda lectura más detallada de la que se seleccionaron aquellos registros que revelaban ejes de sentidos sobre el fenómeno de interés y que fueron relevantes en relación al objetivo de investigación. Este ejercicio dejó un corpus significativo de 250 fotografías de textos periodísticos. Hay que señalar que para algunos de los registros no

fue posible determinar la paginación del diario, sin embargo se tuvieron en cuenta para el estudio.

Tabla N° 1. FUENTE PERIODISTICAS

DIARIOS	PERIODOS CONSULTADOS	REGISTROS FOTOGRAFICOS VIRGENES	REGISTROS FOTOGRAFICOS FILTRADOS
Diario Liberal	1922 -1923	50	12
El Diario de la Costa	1929	19	19
La Estrella	1930	19	5
El Luchador	1930	14	2
El Mercurio	1927 - 1928	119	15
El Porvenir,	1897 - 1917	1482	88
La Época,	1911 - 1921	1418	106
La Patria	1930	134	20
TOTALES		3235	250

De estas informaciones se identificaron los discursos que implicaban valoraciones, puntos de vista de los sujetos en relación a los objetivos específicos. Con esto se obtuvo una muestra discursiva, portadora de informaciones que permitieron caracterizar el escenario de consumo de cine de interés para la investigación.

Estos 250 registros orientaron sobre temas como la avidez y los asombros sobre temas de ciencia y tecnología, preocupaciones por los ritos que generaba el nuevo aparato y su espectáculo, su intervención en las

distancias y distinciones entre los sectores sociales, su carácter de industria y sus posibilidades como agente civilizador y educativo.

Estos temas ofrecidos por la prensa se triangularon con otras fuentes documentales como folios notariales, cartas de viajeros y textos literarios; estos ilustraron respectivamente, por ejemplo, sobre acuerdos del empresario del cinematógrafo con el gobierno local, actitudes y costumbres de los grupos sociales que constituirían los públicos del cinematógrafo, entre otros.

Entre estos documentos históricos y de memorias hallan la *Monografía de Cartagena* (1929) de Manuel Pretelt Burgos, los *Corralitos de Piedra* (1987) de Daniel Lemaitre, las cartas de viajeros como los *Recuerdos de la Costa Atlántica* (1891) de Rufino Cuervo Márquez y los *Breves Apuntes* texto anónimo de 1894. Se consideran además los textos de Luis Carlos López: *De mi villorrio* (1908), *Posturas difíciles* (1909) y *Por el atajo* (1920). Y folios notariales: de los años 1911, 1914 y 1918.

El ejercicio se preocupa establecer los ejes para la comprensión del consumo de cine en entre 1897 y 1923, desde las categorías que ofrecieron los datos documentales, buscando armar un juego de recuerdos, narraciones, saberes, visiones y expectativas sobre las presencias del cinematógrafo en la ciudad, reconstruido en los testimonios de los sujetos

que se manifiestan a través de estas textualidades y que constituyen registros del sentir del establecimiento social de la época.

En síntesis, referencial y conceptualmente, este ejercicio está emparentado con investigaciones que a lo largo de la región se ocupan de las transformaciones y ordenamientos que los medios agencian en los imaginarios y las gramáticas de la vida urbana. Esto se desarrolló metodológicamente en un ejercicio de investigación inductiva, descriptiva, de amplitud macro sociológica, que se apoya en fuentes de naturaleza documental.

CAPÍTULO 2.

AIRES DE MODERNIDAD PARA EL TEDIO DE LA PARROQUIA

*Porque ¡Ay! no surge un
acontecimiento
sensacional. Apenas un detalle,
y eso de vez en cuando,
en la infinita placidez lugareña:
hoy no hace viento
y andan únicamente por la calle
cuatro perros detrás de una perrita.*

Luis Carlos López
Tedio de la parroquia
1908

Para el momento del arribo de la técnica modernizadora y de sus encuentros con el cine, entre 1897 y 1923, Cartagena de Indias es una ciudad que se debate en la antinomia tradición y progreso y que encuentra una vía hacia el ideal de ciudad cosmopolita, en el cinematógrafo y su familia de aparatos, gracias a que le permiten atestiguar frescos de la vida de otras latitudes, imágenes de aquellos rasgos de la modernidad que para ella estaban aún en el deseo y signados por la contradicción.

Este momento constituye el escenario de los encuentros de la ciudad con el cine, cuando es posible entrever una ciudad en busca de la modernidad, debatiéndose frente lo que el poeta Luis Carlos López describió, para 1908, como el tedio de una parroquia, “dormida a pleno sol”, “sin una ilusión inesperada”, ávida de algún “acontecimiento sensacional”.

El gran relato del progreso occidental que llega a Cartagena de Indias, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, puede ser reconstruido a través de la prensa de la época. Las secciones de ciencia y variedades permiten advertir que los periodistas locales no perdieron detalle sobre la aparición de toda clase de aparatos, que en las décadas venideras llegarían a revolucionar las formas de producción y socialización en todo el mundo.

La presencia recurrente de verbos como descubrir, observar, verificar, atestiguar, cargan las informaciones de prensa sobre estos temas de un sentido particular, evidencian las búsquedas y los deseos de novedad que signaban la vida cotidiana de la ciudad, las cuales reflejan a una sociedad inquieta por aquellos artefactos que llevan a la “aburrida vida de conventillo” de la ciudad aires de modernidad, ciencia y progreso.

Por ejemplo, en 1897 *El Porvenir* informaba a sus lectores que en la *Royal Society* de Londres, se exponía un innovador invento que lograba hacer visibles las radiaciones producidas por las ondas eléctricas en el éter, el llamado ojo eléctrico permitía ver lo invisible (*El Porvenir*, abril 11 de 1897); el mismo periódico informaba que un grupo de científicos cerca de Madrid ensayaba un aparato denominado correo eléctrico, capaz de conducir por líneas telegráficas unos 1000 pliegos escritos a una velocidad de 320 kilómetros por hora, (*El Porvenir*, mayo 2 de 1900); la prensa local de 1900 reseñaba, como una de las atracciones de la Exposición Universal de París,

cerca del puente de Jena, la exhibición de un cinematógrafo que proyectaba sobre una pantalla de unos 32 metros de longitud innumerables vistas sobre temas de actualidad.(El Porvenir, abril 29 de 1900, p.3)

Sin embargo, nada de esto prepararía los ánimos o permitiría presagiar las reacciones de los cartageneros ante la irrupción de los adelantos técnicos: y, por ejemplo, relata Daniel Lemaitre en su *Corralitos de Piedra* (1983) que en el Colegio Araujo, la solemnidad de un día de exámenes se vio interrumpida cuando la concurrencia explotó en una sola algarabía al escuchar salir una vocecilla de ratón del fonógrafo; también cuenta que la gente terminó por asomarse a los balcones muerta de miedo al confundir con disparos los sonidos del automóvil de tres ruedas de Pepe Mogollón; y, finalmente, en otro pasaje, el mismo autor cuenta que el aya de la familia Lemaitre atribuyó a cosas de brujería el ruido de campanillas que salía de aquel “bejuco conversón” (el teléfono) (Lemaitre, 1983, pp.144, 182)

El mismo autor dibuja un delicado fresco de lo que fue “el delirio del mundo elegante” cuando, a partir de 1895, comenzaron a llegar a la ciudad las primeras bicicletas con caucho y balineras. Recuerda que todos los domingos un grupo de caballeros acompañaba a “la élite femenina” de la ciudad a un elegante barrio ubicado en las afueras y pasado un tiempo, regresaban en sus bicicletas repiqueteando los timbres, mientras una nube de curiosos se agolpaba en los balcones y ventanas de las antiguas casonas

del centro amurallado murmurando “¡Qué novedad!”, “¡Qué adelanto!” (Lemaitre, 1983, p.194).

Y nada más distante de su ciudad natal que la multitudinaria Nueva York que un joven Daniel Lemaitre le describía a sus coterráneos en su columna Girándulas publicada el 19 diciembre de 1908 en El Porvenir “[...] hay que bajar al “subway” y ver cómo a cada llegada de un tren, la multitud apresurada se agolpa en las escaleras, se cierra, se apretuja más y más y llega casi a pasar el mismo fenómeno que la contracción de la vena en las salidas de agua; es decir; se camina por las calles, por el aire y como estas vías no bastan, se camina por debajo de la tierra.”

La técnica moderna, no solo alteró las viejas costumbres y la adormecedora tranquilidad de la vida urbana local, también permitió a las familias de rancio abolengo y a una burguesía emergente recubrirse con el barniz de la distinción y el cosmopolitismo. Mientras que las clases populares debieron conformarse desde muy temprano, con ser advenedizos en el concierto de las presencias de la modernización.

Si bien el teléfono, el automóvil y hasta la fotografía llegaron primero a las familias privilegiadas; el cine reunió a todos en un mismo escenario. Sin importar que tan rico o pobre se fuera, todos tenían la necesidad de atestiguar el invento y algo que decir sobre lo que se proyectaba; todos

podían, si así lo deseaban, hacerse pasar por eruditos, al fin y al cabo se trataba de un espectáculo que no contaba aún con veinte años de existencia.

En el encuentro de la vida tradicional con la modernidad, las reacciones oscilan entre el desconcierto y el deleite y, por lo general, la primera se suele adjudicar a los “desheredados de la fortuna”, mientras que la élite, familiarizada con la cultura “elevada” y lo extranjero, conserva el privilegio de sentirse copartícipe del *glamour* y la magnificencia de los centros civilizados.

Particularmente, el cinematógrafo fue una de las presencias de la modernización que despertó especial interés en todos los sectores de la sociedad cartagenera, fue una mediación en las búsquedas y deseos de novedad que signaban la vida cotidiana de la ciudad, refleja a una sociedad inquieta por aquellos artefactos que transportan a la vida urbana aires de modernidad.

En lo que respecta a los primeros públicos del “kine”, las vistas que se proyectaban exacerbaban la curiosidad de mundo, entre una clase popular urbana cada vez más heterogénea en sus orígenes y tradiciones. Fue así que el “trapo” iluminado ofreció a la multitud que miraba desde la oscuridad una fisonomía concreta de lo lejano y lo desconocido.

Cuando el 22 de agosto de 1897 el diario El Porvenir anunció, a la población de Cartagena, la exhibición, en el Teatro Mainero, del Vitascopio, aparato diseñado por Edison, la entusiasta nota destacó lo siguiente: “[...] Es un espectáculo digno de verse los cuadros que allí se exhiben tienen la animación de la vida y el espectador asiste, desde su asiento, a interesantes escenas de la vida de otros pueblos como si verdaderamente fuera testigo presencial de ellos en el momento en el que se verifican.”

Daniel Lemaitre ofrece en uno de los pasajes de su libro *Corralitos de Piedra* (1983) más información de lo que proyectó el Vitascopio de Edison en aquella función: “El cine [...] se estrenó con lleno completo para ver ‘Edison en su laboratorio’, ‘Desfile de un Batallón’, ‘Saltos de Bañistas en una Piscina’ y otros documentarios por el estilo. Recuerdo que ‘El mago de Menlo Park’ me dió[sic] dolor de cabeza. El gran inventor aparecía entre fiolas y retortas, caminando de aquí para allá y de allá para acá, pero con sacudimientos y titilaciones tales como para hacernos cerrar los ojos.” (Lemaitre, 1983, p.144).

Más allá de las evidentes incomodidades asociadas a la nueva experiencia, lo que interesa resaltar del testimonio del poeta y empresario, está relacionado con el desarrollo de una cultura de masas debido a una serie de procesos que se desarrollaron paralelamente al crecimiento y la diversificación de la población, como fueron el incremento de los talleres de

impresión, el desarrollo de la prensa escrita y el advenimiento de la fotografía (Puello, 2005) y el cinematógrafo, procesos que permitieron la circulación de bienes culturales entre las distintas clases sociales.

En el caso concreto del cine, el flujo creciente y constante de imágenes que llegaban de otros lugares proporcionó a una multitud de espectadores la posibilidad de sentirse, tal vez por primera vez, contemporáneos del siglo que vivían.

Si bien las exhibiciones de cine en Cartagena datan de los últimos años del siglo XIX, no es hasta que se inicia la segunda década del siglo XX, instante en el que surgen los primeros salones de variedades, cuando puede decirse que nace el espectador de cine propiamente dicho. Es decir, cuando se regularizan las exhibiciones en lugares y horarios determinados para un público heterogéneo, puede decirse que se ritualiza esta práctica cultural.

Pero ¿quiénes asistían a las funciones de cinematógrafo, a comienzos del siglo XX, en Cartagena? Bien, mientras en los palcos y antepalcos se acomodaban las familias distinguidas y la “gente de bien”, en galería se reunía la impredecible muchedumbre que, algunas veces, se comportaba con discreción y recogimiento demostrando tener “más alma y más arte de lo que cualquiera cree” (La Época, mayo 29 de 1914), pero que en otras ocasiones formaba unas “verdaderas avalanchas de cuerpos” (La Época,

marzo 1 de 1914), comportamiento que, a la postre, terminó por granjearle a galería el remoquete de “gallinero”.

No era raro encontrar en los aforos a obreros, comerciantes, campesinos, médicos, extranjeros, policías, caballeros, niños, damas honradas y de “mala conducta” (La Época, marzo 30 de 1914). Dentro de los espectadores del cinematógrafo, habría que incluir también a los enfermos de lepra del Lazareto de Caño de Loro, a quienes la caridad cristiana logró dotar de planta eléctrica, cinematógrafo y proyccionista (La Época, abril 12 de 1920 p.7).

Pero también había quien se inventaba toda suerte de maromas para tener su cuota de entretenimiento gratis y las concurrencias aumentaban inesperadamente; no faltaban los vagabundos que se colaban al Teatro Variedades por las viejas y abandonadas casonas aledañas (La época, marzo 10 de 1917) o la desafortunada señorita que para ver la proyección del Circo de Toros, se encaramaba con su perro sobre el pozo de su patio, y como señorita y perro terminaron en el fondo del pozo (La Época, abril 12 de 1920 p.7); cabe mencionar que los periódicos no ahorraron tinta a la hora de relatar las desventuras de algún espectador “de gorra”, que por excesos de arrojo se veía envuelto en alguna pequeña desgracia.

Afirmaba un cronista de El Porvenir del 9 de diciembre de 1897, días previos a la exhibición del cinematógrafo Lumière: “¡Cuántos no evocaran recuerdos gratos al ser reproducidos encantadores sitios del Viejo Mundo con toda la animación que les es característica!”, convencido y complacido de que serían pocos los que, en raptó melancólico, levantarían la mirada del trapo y la centrarían en el recuerdo fresco de alguna caminata por la *Rue de la Paix* o en una dulce charla en algún café parisino. El cronista parece regodearse de un hecho: no había muchos en galería que pudieran dedicarse al noble ejercicio de evocar esa clase de recuerdos, eso salvaba por el momento a las familias distinguidas de confundirse con ese gentío que silba, vocifera y patalea cada vez que se apagan las luces del teatro.

Algunos cronistas no perdieron ocasión de recordarles, con sorna, a aquellos “limpios de espíritu y bolsillo” (La Época, mayo 29 de 1914) que osaban acceder al mundo de ilusiones que se proyectaba sobre el trapo blanco, el lugar que ocupaban en el mundo real. En La Época del 27 de agosto de 1913 los comentarios del cronista sobre la película *En las Gradass del Trono* resaltaban la aparición de un detalle para hacerle evidente a los lectores que entre el público estaban los que se habían codeado directamente con el mundo civilizado y los que debían conformarse con hacerlo de manera indirecta : “Aparece un café cantante de París de gran lujo, punto de citas de potentados y millonarios que da idea a esos que no

han tenido la suerte de visitar la ciudad luz, de cómo derrochan el dinero y la vida los grandes de la tierra.”

A diferencia del teatro, el cine congregó a un público numeroso y heterogéneo, lo que posibilitó que tanto grupos privilegiados como sectores populares presenciaran desde las mejores compañías europeas de teatro y ópera, hasta los moralizantes dramas de las Casas Pathé y Gaumont; desde los modernos cafés parisinos, hasta la residencia de la familia real española; desde la coronación del Rey Eduardo, hasta las emocionantes faenas del matador “Bombita”.

El cinematógrafo recortó la distancia que existía entre lo que “El Tuerto” López en uno de los versos del poema *Día de Triquitraques* denominó “el inconsciente populacho”, y los bienes de la cultura extranjera. Al representar en imágenes aquellos ecos del progreso su capacidad de acercamiento superó con creces a la de la prensa.

El cine fue un espectáculo clave ya que, con aforos de tres mil almas – como reporta para el 28 de julio de 1913 el periódico *La Época*– o de más de mil quinientas—según registra *El Porvenir* del 11 junio de 1913—, permitió que todo lo considerado parte de la alta cultura y, por lo tanto, de uso exclusivo de una minoría “ilustrada”, estuviera al alcance de la gente del pueblo.

Por supuesto esta apertura alertó a la *high life* de la ciudad, estremeció sus pretensiones de reservarse para sí el derecho a disfrutar de aquellas prácticas culturales surgidas de las almas refinadas y del buen gusto. Empleando los calificativos con los que el periodista conservador Rufino Cuervo Márquez se refería a los dos extremos de la sociedad cartagenera, puede decirse que no le fue fácil a “las clases cultas y elevadas” entender que el “pueblo bajo y soez”, de seguro más 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).

Sin embargo, las difíciles circunstancias que enfrentaba la sociedad cartagenera sirvieron de coyuntura para que no todos se sintieran contrariados con las posibilidades que abría el cinematógrafo, entre la élite había quienes le asignaban un valor civilizatorio. Había que entretener y enseñar al pueblo, pero nunca en futilidades, esa debía ser la norma de todo ciudadano amante de su patria.

Así las cosas, muchos cronistas celebraron las virtudes que ofrecía el espectáculo cinematográfico y agradecieron a los empresarios del cinematógrafo que continuaran en su patriótica labor de traer a la ciudad todo lo que causara furor en el extranjero.

Lo cierto fue que a través del nuevo espectáculo los sectores populares lograron aproximarse al nuevo paisaje urbano que tomaba forma, modificaron sus costumbres y estilos de vida, se familiarizaron con los adelantos de la técnica moderna y modificaron sus costumbres y estilos de vida. Es en el cinematógrafo donde el recién nacido espectador de cine adquiere las destrezas que le permiten orientarse en una ciudad que crece, se acelera, se transforma.

En su mayoría, esta aglomeración de individuos no sólo son novicios ante el modo de representación que la experiencia cinematográfica inaugura; puede afirmarse que también lo son frente a la experiencia urbana que propone un vertiginoso proceso de modernización. Y el cine será el heraldo perfecto que le platicará al pueblo sobre esas transformaciones, en la simulada intimidad de la sala oscura.

Así lo confirma una nota de prensa aparecida el primero de octubre de 1913 en La Época bajo la firma de Federico: “Nosotros somos amigos decididos del cine; esta distracción civilizadora y al alcance de todos los bolsillos, permite, especialmente al pueblo, un rato de esparcimiento después de las diurnas y fatigosas labores; nos trae un poco de la civilización europea con el conocimiento de sus ciudades y costumbres.”

Los espectadores gozarán contemplando *En la Gradass del Trono* aquellos lujosos cafés cantantes de París donde se reunían los potentados y millonarios del mundo (La Época, agosto 27 de 1913), gozarán con todo aquello que sólo una “cinta regía” como *El rey del aire* les podía mostrar: el desfile de lujosas carrozas, automóviles, coches, la rapidez vertiginosa de los trenes y la caída brusca e inesperada de un enorme aeroplano. (La Época de marzo 27 de 1914)

Las novedades de la modernidad en occidente no le serán del todo desconocidas a los aficionados por el cinematógrafo; por ejemplo, cuando la prensa invitó a la población de Cartagena a que se acercara al local de la “Universidad” para presenciar el aeroplano del señor Padilla, ya hacía algún tiempo que en los salones se dibujaban las acrobacias de estos “maravillosos aparatos” (El Porvenir, diciembre 23 de 1915).

Un incidente que ilustra la fascinación que algunos sectores de la sociedad en Cartagena sentían por esas películas que trataban sobre los pormenores de la innovación técnica, queda registrado en La Época del 12 de marzo de 1914, cuando los cronistas declararan a la cinta filmada en los talleres de la “Remington Typewriter Company” una “feliz ocurrencia” que de seguro sería acogida con beneplácito por el ilustrado público cartagenero y también por todos aquellos profanos en la materia. Aún estaba fresca la tinta

con la que se había redactado la nota cuando debió publicarse una nueva en la que se informaba que:

Apenas habían circulado unos pocos números de nuestra edición de ayer tuvimos el agrado de recibir la visita del activo Gerente de la empresa cinematográfica “Variedades-Universal”, nuestro estimado amigo don Belisario Díaz, quien nos manifestó, con motivo de haber leído el suelto relacionado con la película Remington, que ya él la tiene pedida desde hace bastantes días por lo cual supone recibirla de un momento a otro. (La Época, marzo 13 de 1914)

En los versos que sirven de epígrafe a este capítulo, el poeta revela un aspecto relacionado con el ánimo reformador que se respiraba por aquellos días y que se evidenció en las cada vez más insistentes demandas de espectáculos públicos que aparecían en la prensa local. De modo que cuando los aparatos de cine iniciaron sus proyecciones, lo hicieron ante una sociedad inconforme con el letargo social que la aquejaba.

La prensa reconocerá en el curso de los primeros años del siglo XX a empresarios como Negra, Crivelli, Freund, Murillo, Calvo, De la Mare, Zimmermam, Mariani; todos ellos promocionados como conocedores del exigente gusto local y responsables de promover las primeras formas de un

ritual que una vez entrada la segunda década del pasado siglo, no parará de transformarse.

La inmediata popularidad del cinematógrafo entre el público cartagenero se dará gracias a dos hechos evidentes. En primer lugar, los precios módicos, como dirían los anuncios de prensa de la época, pintaron la ocasión calva para la mayoría, muchos de los cronistas que a diario escribían en la prensa local tenían claro que el nuevo espectáculo brindaba entretenimiento culto por mucho menos de lo que costaban las entradas al teatro. En segundo lugar, la falta de un teatro apropiado para ópera, opereta y zarzuela le dificultó a las compañías extranjeras visitar a la ciudad con mayor frecuencia.

Así las cosas, los empresarios del cinematógrafo no encontraron mayores inconvenientes para la exhibición de sus películas. Las funciones podían darse en el Teatro Mainero, en el hall de algún hotel o en cualquiera de los clubes sociales; mientras el suministro de energía no se interrumpiera o el aparato no presentara algún desperfecto de última hora, el espectáculo estaba garantizado.

En los años que siguieron, las impresiones que consideraban al cinematógrafo emisario del progreso occidental no hicieron otra cosa distinta

que incrementarse; como espectáculo público, devolvió a la vida social de los cartageneros la dinámica que se perdió en la Guerra de los Mil Días.

Mientras duró el conflicto muchos habitantes habían optado por replegarse hacia el espacio doméstico, otros se habían dedicado a disfrutar de los bailes en clubes sociales y de las pocas retretas que la Banda Militar tocaba en el Parque Simón Bolívar, en el parque Fernández Madrid o en el Camellón de los Mártires. Sin embargo, fue evidente que algo cambió en el espíritu de los cartageneros cuando la guerra terminó pues, según relata Daniel Lemaitre, salieron de sus casas y consumieron circo y teatro durante muchos meses seguidos (Lemaitre, 1983, p.147).

Una buena temporada de eventos contagió a los habitantes de la ciudad con una sensación de renovación y disolvió ese regusto amargo que la rutina y la monotonía habían depositado en el ánimo de todos sus habitantes. Esto se puede apreciar en un párrafo de la nota de prensa con la que El Porvenir daba la bienvenida a la compañía de la actriz cienfueguera Doña Luisa Martínez Casado:

Nuevo aliento, animación de nueva vida se siente en todos respectos. En materia de recreación mental y solaz del espíritu vamos saliendo de la somnolencia y apatía de los últimos cinco años. Empezó el movimiento con las compañías de juglares, carrusel y

cinematógrafo, que siquiera nos apartaban de la odiosa rutina de ruletas y tragos; ahora tendremos un espectáculo verdaderamente culto, que da solaz al ánimo, tregua provechosa al diario afán, y coadyuva á la educación intelectual (El Porvenir, octubre 30 de 1904).

Aunque fue frecuente encontrar en las notas de prensa esa inclinación hacia la variedad de distracciones y hacia la agitación social propias de la vida moderna; también se hallaron con mucha frecuencia referencias a la distinción que había entre las formas productivas de usar el tiempo libre y las formas perniciosas de malgastarlo, esto permite indicar lo importante que era para la nueva burguesía que esos nuevos lugares de esparcimiento alejaran al pueblo de la barbarie y promovieran, como “ideal patriótico”, “la cultura espiritual de las masas.” (Diario Liberal, enero 26 de 1923. p.4).

En otras palabras, aunque existiera ese deseo incontrolable de cambio, era necesario cuidar que la modernidad no erosionara las buenas costumbres. De allí la conformación de las Juntas de Censura que vigilaron muy de cerca el comportamiento y los contenidos que se presentaban en los espectáculos públicos.

La presencia de los salones para cinematógrafo en Cartagena dinamizó la trama urbana, transformó los rituales ciudadanos y reveló conflictos sociales. Por ejemplo, cuando en la nota titulada Cinematógrafo de

El Porvenir de enero 11 de 1912, se le daba la bienvenida al empresario Guillermo Murillo, se detallaban los aspectos favorables de su intención de establecer un salón de cinematógrafo al aire libre:

En Cartagena se notaba la falta de esta clase de diversiones nocturnas, porque bien sabemos que las compañías teatrales no nos visitan sino con espacios de tiempos muy largo entre una y otra visita, á más de que siempre es más cara para el pueblo la entrada á teatro, que lo será á la del salón del señor Murillo [...] Las funciones tendrán siempre el atractivo de nuevas películas, que le llegarán en todos los correos, procedentes de las mejores casas de los Estados Unidos.

Al hacerse cada vez más habituales las funciones de cinematógrafo, los habitantes debieron acomodarse a las nuevas circunstancias como por ejemplo nuevos horarios nocturnos. Por lo regular, las películas en serie comenzaban entre las 8:00 p.m. y las 8:30. Ahora bien, dependiendo el número de actos de la película, los espectadores podían terminar regresando a sus hogares pasada la media noche.

Este hecho generó inconformidades en algunos casos, y varios fueron los cronistas que reclamaron un estricto cumplimiento de la hora de inicio por parte de la empresa, para que así todos los que desearán conocer el final de las películas no estuvieran condenados a perder un tiempo valioso de sueño.

En la página 7 del diario La Época del 23 agosto de 1918 se encuentra una nota de prensa que permite ilustrar lo anterior:

Las cintas, como ya se dijo, despiertan mucho entusiasmo, del que las respectivas empresas deben tomar nota, a fin de que los espectáculos no terminen tan tarde [...] La función del Variedades terminó anoche a las doce y media, y estamos seguros de que empezando más temprano, anunciándolo con oportunidad, el público acudirá a la hora que se fije.

En relación a los primeros años del siglo XX es evidente que, para la segunda mitad del mismo, la vida nocturna de la ciudad cambió considerablemente. Qué lejana y perdida en el tiempo parecía estar esa queja que el cronista Pax escribiera en 1906, en El Porvenir:

Para la vieja ciudad de los Heredia, las retretas constituyen hoy la única nota alegre del domingo. Extinto el teatro, olvidado los saraos y casi en desuso las visitas; sólo nos quedan esos fugaces minutos de solas, compensación única al recio batallar de la semana.

Las noches de “la vieja ciudad de los Heredia” se llenaron de agitación y algarabía. El gentío que se reunía en los teatros y salones favoreció el crecimiento de una economía informal. Para solventar las gravámenes de la

pobreza, el rebusque emergió como antídoto creativo. Una variada fauna de genios de la supervivencia logró desenvolverse con soltura en todas las esferas del espectáculo.

Mientras que las personas se quejaban de la congestión en las cercanías de los salones y teatros, las fritangueras y los cocheros hacían su agosto (La Época, abril 27 de 1914 ; abril 14 de 1921); y en las salas los niños vendedores de sillas, en un abrir y cerrar de ojos podían dejar parado a cualquier espectador que descuidara su asiento en los entreactos (La Época, enero 18 de 1913); y los vendedores del maní tostado que con sus “férreas gargantas” gritaban “elmanítostadoelmanítostadoacincopesoscadabolsita...” (La Época, febrero 16 de 1913. p.4), sonorizando con su pregón aquellas primeras proyecciones.

En este mismo orden de ideas, no resulta descabellado afirmar que el cinematógrafo fue esencial al acercar al público cartagenero a una modernidad cultural, circunstancia por la que no resulta extraño que en el periódico La Época se anunciara, de manera entusiasta, la llegada del cine a Turbaco y se celebrara ese paso de progreso que había decidido dar la vecina población (La Época, 18 de enero de 1913).

A modo de cierre de este apartado, cabe decir que cuando los aparatos de cine comenzaron a proyectar sus vistas en Cartagena, lo

hicieron ante una sociedad inconforme con el letargo social que vivía hacía más de un siglo, deseosa de modernidad y decidida a transformarse en busca de ese mismo deseo. Era un escenario maravillado frente a los novedosos aparatos que llegaban a ampliar las posibilidades de entretenimiento y a diversificar los usos del tiempo y los espacios de ocio.

CAPÍTULO 3.
DE SOMBRAS Y CERCANIAS ENTRE PALCO
Y GALLINERO

El espectáculo cinematográfico despierta sensaciones contradictorias en la Cartagena finisecular. Apreciado por algunos debido a su connotación socio simbólica de progreso, otros no dejarán de preocuparse por las mezclas incómodas y por el mal comportamiento que demuestran las “masas incultas” cuando se apagan las luces del teatro.

La misma prensa va evidenciado la apertura del consumo, la consolidación y ampliación de los espacios y el desarrollo de nuevas dinámicas de socialización, a ratos deseadas y concebidas como necesarias y en otros momentos, comparadas por algún distinguido cronista con la poderosa imagen de un estado de sitio.

Para el año 1897, un cronista de El Porvenir reseña, como maravilloso descubrimiento, que con motivo de las exhibiciones del cinematógrafo, el público habitual transgrede los protocolos de la decencia y la urbanidad públicas, con el favor de la oscuridad.

El espectáculo cinematográfico que está aliado con las sombras, será el pivote de diversas tensiones, contradicciones y transformaciones en las

maneras y los goces de los distintos sectores sociales que se encuentran en este escenario, deviniendo multitud, estructura que, entre temida y aceptada, es un hecho en la nueva ciudad.

Cuando el hábito de ver cine aún no estaba formado, la prensa revela a los sectores hegemónicos entusiasmados con el invento, pero indignados con el comportamiento de las masas que propician las exhibiciones del cinematógrafo. Con los arribos tecnológicos revestidos de espectáculos para las multitudes, Cartagena verá alteradas sus dinámicas, ordenamientos y visiones sobre los espacios, los habitantes y sus relaciones; no siempre para bien, por lo menos a ojos de parte del establecimiento social que se expresaba en la prensa de la época.

Las visiones que la prensa cartagenera finisecular revela sobre las clases populares todavía se debatían entre sentimientos encontrados: por un lado se comprendía al pueblo desde su función de servir como base de la Nación; pero por otro lado, se denostaba a la gleba por su falta de respeto a las mínimas normas de conducta; por ejemplo, sitiando a la gente de bien de los palcos con alborotos, gritos y exigencias.

Ante la novedad que representó la experiencia cinematográfica, no era extraño el asombro entre muchos espectadores, cosa que, por supuesto, no les impedía el goce, pero que, en muchos casos, terminó por desnudar la

soterrada indignación que las élites sentían al ver cómo el cinematógrafo ponía a disposición de las miradas de la gente del pueblo la cultura. Y el sarcasmo terminó por ser una alternativa frecuente.

Cuenta la historia local de la vida cotidiana, que antes del arribo del cinematógrafo era posible distinguir, entre los asiduos visitantes al Mainero, a Fernando Gómez Pérez, arrellanado siempre en su butaca # 1 de primera fila, y misiá Concha Jiménez de Araújo, agitando con gracia su abanico de plumas, impregnando con su grato aroma el palco # 12 (Lemaitre, 1983, p. 102).

Si fuera permitida una imagen de cómo veían sus disfrutes de los espectáculos públicos las élites en la Cartagena de antes del cinematógrafo, sería muy cercana a la que Daniel Lemaitre describe en sus escritos.

En *Actos y entre actos*, el autor hace un fresco de los ingredientes y de los rasgos del público, las producciones locales, los espacios y los usos del teatro de finales del siglo XIX. Las familias llevaban su mueblería y bebidas; de vez en cuando, el anfitrión ofrecía a selectos invitados bombones de chocolate, el agasajo de una “mesita con jarra de hielo”, mientras “una negrita chocoana bien emperifollada” ofrecía galletas de Albert y bebidas. (Lemaitre, 1983, pp.212-213).

Cuenta el autor, que una obra de cuatro actos se podía extender hasta la madrugada, dando lugar a una intensa vida social en el teatro y sus alrededores, que incluía degustación de frituras, juegos de billar y contemplaciones del paisaje desde los minaretes del teatro. Este público consumía “ingenuas comedias y cuadros plásticos de aficionados” locales surgidos por el impulso que generaba la visita de alguna compañía profesional a la ciudad (Lemaitre, 1983, pp.212-213).

En cuanto a los disfrutes de los sectores populares, las élites dichosas y emancipadas del “pueblo soberano”, por gracia del palco, retratan con sorna las maneras del “populacho” de galería, comparando la permanencia en este espacio y compañía al martirio de la Parrilla de San Lázaro. De modo que, si bien el teatro es un “placer de gran tono”, “la aristocracia de los placeres”, antes de volver a sufrir estos “Percances del Teatro”, esta “situación angustiosa”, considera deseable, como expresa el cronista de El Porvenir del 25 de febrero de 1897, “acostarse a la hora de la Queda, como en tiempos de D. Pedro de Heredia, el dichoso fundador de Cartagena.”

Sin embargo, esta opción que asume el articulista no es regla para los sectores sociales altos, tal como se verifica en distintas columnas que describen como sujetos de estos sectores propiciaban el desorden a modo de lo que podía esperarse, desde la hegemonía, del público de gallinero.

Las maneras desinhibidas de los públicos se exacerban en las sombras del espectáculo del cinematógrafo, haciendo más amplias y evidentes las relaciones entre palco y galería, rasgos que ya se veían en el público de teatro, en el que era perfectamente posible que señoritos de educación y apellidos se arrimaran a la gleba para poder burlarse con libertad de un par amigo que debutaba como actor (Lemaitre, 1983, p.211).

El mismísimo Don Juan Mainero no escatimó sinceridad por decoro cierta noche cuando actuaba en su teatro un prestidigitador: “Don Juan estaba en el palco más inmediato al escenario. De pronto, mientras el mago se despedía del público anunciando la próxima función, le gritó: -¡No, Cutanda, yo no te doy más el teatro porque a ti se te ven los cordelitos!” (Lemaitre, 1983, p.162).

Otros ejemplos de estas transgresiones que no conocen distinción ni ubicación de palco o “gallinero”, se revelan cuando en el ya consolidado escenario de “público comedido” y de “buen gusto” que era considerado El Variedades, no se escatiman esfuerzos para ambientar la trama de la película, de modo que disparos de revólver y dianas de cornetas resonaba en el coliseo, “en los momentos en que se trabó un recio combate entre los dos ejércitos que se disputaban el triunfo”. A ojos de Epifanio, seguramente “distinguido periodista”, estos aditamentos sonoros, “le dieron más vida y

realce a esta película”, haciendo más intensa la conmoción de ánimo de los presentes (La Época, noviembre 5 de 1913).

En medio de estas tensiones y relaciones, el espectáculo del cinematógrafo empieza a ser entendido por algunos sectores sociales como un medio civilizador y terminará por constituirse en un saber diferenciador, en un nuevo escenario para viejas preocupaciones sobre ordenamiento público y urbanidad, capaz de revelar al espectador ilustrado, pero también por dejar al descubierto al más “escaso de cultura” con independencia de su condición social.

La prensa denuncia que falta presencia de agentes del orden público quienes con un “chitón a tiempo” podían llamar al orden “a algunos mozalbetes malcriados, que andan a voz en cuello con varias impertinencias, salpicadas de groserías, según se vaya desarrollando el espectáculo.” (La Época, marzo 1 de 1914. p. 4) La incontrolable efervescencia de la multitud es otra preocupación de los cronistas, en la misma nota se lee: “en la galería se forman unos derrumbes humanos que parecen verdaderas avalanchas de cuerpos. Esto es consecuencia de los desordenados que piden correctivos policiacos.”

Otra nota de prensa advierte a la junta encargada de administrar el Teatro Municipal por la irregularidad del alumbrado en la escalera de acceso

“a los pisos de galería y paraíso”, “La falta absoluta de luz allí presta ocasión a los cacos para, aprovechando la oscuridad y la aglomeración de gente que se disputa la salida, poner en práctica sus habilidades de escamoteadores.” (El porvenir, septiembre 26 de 1912).

Además, una prensa sorprendida y contrariada denuncia con frecuencia “una incultura y grandísima falta de consideración a los concurrentes” manifiesta en los comportamientos impropios de algunos “jóvenes de platea”, por corear las piezas ejecutadas por la banda. Además, el articulista se ve obligado a presentar como testimonio de alguien de galería la evidencia de dichas transgresiones de los jóvenes de las élites: “¿esos son los de la buena sociedad? ¡Qué vá! Los de galería tienen más cultura” (La Época, diciembre 17 de 1918).

La preocupación de la prensa por lo que puede ser el carácter desatado y reformador del espectáculo del cinematógrafo, como dínamo que moviliza transformaciones en los comportamientos de los locales, no era gratuita. Venía impregnada de temores referidos a la educación y a los comportamientos del público y a las mezclas de los diversos sectores sociales que poco a poco estos escenarios suscitaban.

La Época del 8 agosto 1919, en la nota *Mala Educación* revela estos sentidos: “Anoche, en la función que dio el Variedades, había unos cuantos,

hijos de distinguidas personalidades de Cartagena y que, por tanto, deben haber estudiado urbanidad, dando muestra de absoluta ignorancia de las más triviales reglas de tan importante materia para bien actuar en sociedad, donde la cultura y buenas maneras son imprescindibles.”

Igualmente, el Diario Liberal en la sección *De cine* muestra cómo el establecimiento es sensible a procesos de distinción referidos a los gustos, en medio de un gesto de preocupación por el albedrío de las masas que llenan el Circo Teatro donde “domina el elemento rudo e incivilizado, elemento que ruge, chilla y vocifera cuando Eddie Polo o Elmo Lincoln propinan sus falsos puñetazo” (Diario Liberal, enero 26 1923, p.4).

Conductas y gustos que el cronista no puede dejar de contrastar con las del que considera aplomado e inteligente público del Teatro Variedades “concurrido por un personal numeroso cuya selección se manifiesta por la atención con que contempla las artísticas proyecciones en la pantalla y por el comentario inteligente que hace al margen de la representación cinematográfica” (Diario Liberal, enero 26 1923, p.4).

El cronista vaticina, desde cierto sesgo aristocrático, sobre el futuro de estos dos espacios y sus públicos, entendiendo como un fracaso del ideal patriótico que las masas estén embebidas en espectáculos de mal gusto y sin cultivo del espíritu: “De seguir así, quedará el Circo Teatro para la gente

poco educada, y el Variedades para las personas decentes y de verdadero gusto. Y sentiríamos que así fuese, pues el ideal patriótico es la cultura espiritual de las masas.” (Diario Liberal, enero 26 de 1923, p.4).

La diversidad de comportamientos obligará a reclamar orden y diferenciación de espacios, bajo la consigna “Ni juntos ni revueltos”, indudablemente para evitar que se vea a “mujeres de mala conducta muy arrellenadas al costado de mujeres honradas, seguramente desconocidas de las condiciones del ganado que las andaba cerca” (La Época, marzo 30 de 1914).

En otra nota de La Época se detiene al final de una reseña para ofrecer sus apreciaciones sobre la compostura observada por el público de galería, refiriéndose a la “nota alta de cultura dada por el pueblo soberano”: “indudablemente nuestro pueblo tiene más alma y más arte de lo que cualquiera cree; estuvo discreto y aplaudió donde debió aplaudir y el silencio y recogimiento observado por este gentío que invadió las gradas” (La Época, año IV, viernes 29 de mayo de 1914).

En esta misma nota, la prensa revela otro de los aspectos a considerar en los usos del espectáculo del cinematógrafo, porque está llena de “gratas reflexiones” sobre las posibilidades pedagógicas del reciente

espectáculo, como medio para que el pueblo se eduque e instruya como la base “de nuestra futura grandeza”.

En cuanto a estas posibilidades pedagógicas que la élite asumía del cinematógrafo, una revisión de la prensa cartagenera que va de 1897 a 1923 permite ver que buena parte de los cronistas que publicaban en El Porvenir, La Época y Diario Liberal consideraron las exhibiciones de cine tan instructivas y edificantes para el pueblo, como las funciones de teatro.

Esta lectura se debe a que la élite local asociaba el cinematógrafo al proyecto de modernización urbana que se adelantaba en la ciudad. Al ser evidente que el aparato cinematográfico representaba el progreso alcanzado por la cultura occidental, se le asignó la utilidad de ayudar a vigorizar las costumbres de este pueblo en aras de construir una base para la capital moderna que se pretendía construir.

De modo que el cine se entendía como una mediación civilizadora para “Divertir al pueblo y enseñarlo pero no en futilidades...”. El Porvenir del 21 mayo de 1910 considera una lástima “que el pueblo, nuestro buen pueblo, no hubiera asistido en masa a esta función pues es á él á quien conviene oír estas obras maestras del lenguaje, del buen gusto”.

Sin embargo, no todo parecía entrar en sintonía con este espíritu pedagógico. El domingo 21 de julio de 1912, cuando todavía no terminaban de concluirse los trabajos con los que se conmemoraría el Centenario de la Independencia, El Porvenir registró un incidente que demostraba que el pueblo de Cartagena no había perdido del todo sus bríos revolucionarios: después de que una compañía de cinematógrafo, no identificada, pospusiera durante dos días seguidos la proyección de la cinta, el público reaccionó ante el ultraje:

Pero he [sic] aquí que antenoche, cuando el salón se hallaba pleno, vuelven con la misma, pidiéndole al público que reservase los tiquetes para el jueves que se habría arreglado lo que estaba dañado. Irritado éste, con lo que ya tomaba por una burla, formó un escándalo de padre y señor nuestro, apedreó la taquilla y prorrumpió en insultos contra la compañía. La policía hubo de intervenir para contener las proporciones de aquella protesta llevada al extremo.

No podía tolerarse que esta masa efervescente y volitiva fuera la base de la nación que se tenía pensado edificar. Sin embargo, según algunos cronistas, la masa ya marca la industria con sus gustos acusando “una degeneración lamentabilísima” al dar preferencia a “ciertas bárbaras y embrutecedoras diversiones”, lo que se evidencia en la escasísima concurrencia “que asiste a las funciones del Municipal, sin que pueda

atribuirse a escasez de numerario, el alejamiento del público, porque los son baratos y el espectáculo bueno [...] estado de cosas que echa por tierra la tradicional cultura y refinado gusto generalmente atribuido a nuestra ciudad, pero ésta es la verdadera situación que registran los hechos y que nos avergüenza señalar.”

En La Época del 18 de junio de 1913, saludando una función en el Salón Universal, un cronista visiblemente entusiasmado celebra que el circo haya estado repleto de espectadores y que la admirable película les haya hecho sentir a todos que asistieron en cuerpo y alma a una corrida real y efectiva. Esto, sentenciaba el escritor, es “[...]signo indicativo de cuánto vamos ganando también en materia de ilustración, porque nada haríamos con tener una población numerosa que encontrará más placer en asistir a las casas de juego, a las cantinas y a los lupanares que en concurrir al cinematógrafo donde va a gozarlas y a aprender enseñanzas provechosas en lo general”.

En medio de esta ambivalencia, es razonable que, una vez familiarizados con el invento que permitía “verificar escenas de la vida de otros pueblos”, la prensa pase a preocuparse de los discursos que promocionaban los eventos de cinematógrafo.

En el mismo diario El Porvenir de mayo de 1912, se anuncia lleno completo en la noche del jueves por la función de estreno en el Teatro Variedades de la compañía cinematográfica *The United Metropolitan Films* S.A. Además de la publicidad, llama la atención que en la prensa se deslizan algunos contenidos que, solapados en el mensaje publicitario, revelan apreciaciones sobre temas como moralidad, altruismo y buen gusto del público local, elogiando la calidad de las películas, que ofrecen “distracción altamente artística”, y “elevada enseñanza objetiva”.

Resuenan en la visión de la prensa, del cinematógrafo y de sí misma, algunas de las funciones tradicionales de los medios: entretener y formar. En otra nota del mismo año, se adicionan a los ingredientes elevados del espectáculo cinematográfico, unas condiciones ambientales confortables, resultado del buen gusto de los empresarios, que permitían a los asistentes al Salón Cartagena “buenos atractivos para matar el *splín* cartagenero.”

En oposición a los pretendidos ritos aplomados, distinguidos, contemplativos y casi aristocráticos que supuestamente mantiene la gente “culto” al mirar ópera y zarzuela, los públicos del cinematógrafo no se contienen, responden las galanterías de las damas del trapo, se agitan en emotiva complicidad con el héroe y no escatiman en expresiones de odio al villano.

Ya fuera en tiempos del circo, del teatro o del cinematógrafo, las imágenes de un espectador de élite, aplomado y reflexivo enfrentado a un pueblo desinhibido, no pasaron de ser, en muchos casos, más que deseos e idealizaciones de la burguesía en ascenso, que aún conservaban la nostalgia de viejas costumbres hispánicas. Los comentarios hilarantes y las emociones a flor de piel, supuestamente propias del público de galería o “gallinero”, se lanzaban desde los palcos con mayor frecuencia de lo que puede pensarse.

Como señala Ortiz Cassiani (2001), por más que la construcción de monumentos, clubes, plazas, parques y teatros hicieran sentir a la élite de la ciudad más cerca del *glamour* europeo, la realidad sociocultural los arrancaba de ese sueño. Este impulso transformador no alcanzó a alterar del todo las viejas costumbres que transgredían los dictámenes de las buenas costumbres, enquistadas en una sociedad producto del crisol social que se incubó en las ciudades puertos.

Rowe y Schelling afirman que en las ciudades pequeñas, “la gente decente y las clases bajas propendían a compartir los mismos pasatiempos”, pero a medida que las ciudades crecieron, la separación de las actividades y los espacios para el ocio también (1993, 43). Recién llegado el cinematógrafo a Cartagena se convirtió, debido a los bajos costos de las entradas, en un espectáculo capaz de reunir a un público mucho más diverso que sus antecesores, el teatro, la ópera y la zarzuela. También es cierto que,

a medida que las proyecciones aumentaron, también aumentaron las exhibiciones en clubes sociales de restringido acceso para alejarse del “pueblo soberano”.

En este escenario, marcado por una persistente necesidad de distinción, el espectáculo de cine tendrá que coexistir algún tiempo con otras diversiones, deberá abrirse camino entre los espectadores del circo y el teatro, y esperar a que la ciudad empiece a imaginar y a simular sus primeros equipamientos para el consumo especializado del mismo. De este tópico tratará el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4.

CINEMATÓGRAFO Y GEOSÍMBOLOS DE PROGRESO

En la nota Teatro “Pedro de Heredia” de El Porvenir del 5 de agosto de 1911, a propósito de la finalización de las obras del Teatro Heredia, puede leerse:

Galantemente invitados por el señor don Luis F. Jaspe, arquitecto constructor, tuvimos el placer de ir en compañía de algunas otras personas a ver las obras ya terminadas del interior del Teatro “Pedro de Heredia”. Cuando embelesados contemplábamos las exquisitas obras, Don Luis nos sorprendió sutilmente abriendo la corriente eléctrica del alumbrado. El aspecto que presenta el nuevo teatro con sus doscientos focos de gran potencia, cuya blanca luz hace caprichosas combinaciones de colores al reflejarse en las delicadísimas pinturas y dorados que lo decoran, es fantástico.

Como un ensueño, cual calenturienta visión de hachís mirase, allá en lo alto del cielo raso, un tropel de aladas figuritas que parecen sumergirse blandamente entre las blancas nubecillas, mujeres de encarnadura venusina, veladas por delicados cendales surgen del azul glorioso y van deslizándose por el cóncavo espacio como en una desbandada de palomas. Y en los palcos, al través de las caladas rejecillas, evocadoras de la Alhambra, la crudeza de la luz sobre la

pompa de la floración tropical que los decora, nos hace fingir las siluetas de moriscas sultanas.

Don Luis F. Jaspe, ha hecho con el teatro “Pedro de Heredia” obra imperecedera. La amplitud y elegancia de sus dimensiones; la delicadeza de los trabajos de los carpinteros; la aristocracia de sus mármoles y sus pinturas exquisitas, así lo pregonan.

Para él un calurosísimo aplauso de felicitación, lo mismo que para los demás artesanos que han colaborado en la erección de este monumento de gloria y de arte para Cartagena y que tan bien han sabido interpretar su creación.

Nos dicen que en estos días será probado nuevamente el alumbrado del Teatro; la energía eléctrica, esta vez lo mismo que la anterior, la suministrará la poderosa instalación del Gabinete Dental de los doctores Delgado y Olier.

Entrado el pasado siglo, Cartagena de Indias no demoró en plantear la necesidad de equipamientos culturales o geosímbolos que estuviesen fuertemente vinculados a la imagen de una metrópoli moderna. Y ya tempranamente el consumo de cine en Cartagena de Indias será concebido como instrumento de transformación de la vida urbana que, en aquel

momento se debate entre la tradición y el progreso. En este escenario se encuentran rasgos socioculturales que se entretajan en una estructura de imaginarios de tradición y patrimonio a otra de imágenes de cosmopolitismo y progreso.

Entre los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX Cartagena vivió una tímida, pero significativa revitalización social y económica que estimuló un flujo creciente de personas que arribaron en busca de trabajo, estudio o negocios (Urueta Piñerez, 2011). Después de que tomó un segundo aire debido a la reapertura del Canal del Dique y la puesta en marcha del ferrocarril entre Calamar y Cartagena (Lemaitre 1983, p. 123), la morfología de la ciudad vieja resultó insuficiente para albergar al número de personas que la ciudad burguesa generaba; y la élite local empezó a verla como un estorbo para el proceso de expansión urbana que exigían los imaginarios del progreso provenientes de otras latitudes.

Las nuevas urgencias espaciales terminaron por imponerse y la población desbordó el viejo casco urbano. Una nueva ciudad creció más allá de las murallas, albergando una diversidad social cada vez más acentuada, comenzaron a surgir nuevos estilos de vida más acordes con los vientos de modernidad.

Comenzaron a ser frecuentes en la prensa local las quejas sobre algún detalle arquitectónico que ya comenzaba a ser considerado como inútil, anacrónico, molesto e insalubre. Se recomendaba, por ejemplo, deshacerse de los cañones "rompe - espinillas" que apostados en las esquinas estorbaban el paso a los transeúntes (El Porvenir, mayo 23 de 1906), adecuar calles y plazas para que cumplieran como sitios de tránsito y encuentro o demoler algún tramo de murallas "del todo innecesarias" y utilizar ese material para levantar los terrenos pantanosos de las afueras con el fin de crear barrios nuevos (El Porvenir, enero 14 de 1914). Las crónicas posteriores sobre la época testimonian circunstancias similares: "Hubo uno que me dijo: mientras no tumben las murallas y abran el Dique, no le den cuerda al Reloj Público." (Lemaitre, 1983, p.150.).

No obstante estas transformaciones, los habitantes debieron lidiar con los remanentes de la vieja ciudad colonial y enfrentar el dilema que significaba hacerlos que conciliaran con las imposiciones de una ciudad moderna. Las murallas que impedían la comunicación con los nuevos sectores periféricos se convirtieron en signos típicos del atraso, en equipamientos que detenían el violento impulso que demandaba la comunión definitiva de las dos ciudades. Así lo manifiesta un "anónimo joven conservador" en una carta publicada en La Época el 20 de marzo de 1918: "[...] siendo tan reducido el espacio interior, la ciudad no puede extenderse hacia fuera con la debida regularidad y simetría. Se ve oprimida

sin poder dar libre expansión a sus fuerzas vitales, encontrando siempre por todos lados el muro avasallador que le detiene el paso.”

La prensa testimonia que cuando el gobierno nacional se mostró inconforme con la ruptura del casco antiguo (La época, febrero 27 de 1918), la élite de la ciudad debió encontrar una forma de conciliar su frenesí modernizador con los vestigios que atestiguaban el pasado colonial. De esta forma, los imaginarios patrimoniales asociados a la tradición y al “pasado fantástico o glorioso” se usaron como un valor agregado al proceso de modernización. Tal vez este informe que el personero del distrito publicó en el periódico El Porvenir en mayo 20 de 1916, bajo el título de Saneamiento de la ciudad, permita hacerse una idea de estas posturas y tensiones:

No hay duda de que el extranjero inteligente, al llegar a esta ciudad, se siente gratamente impresionado al contemplar, por ejemplo, la vieja arquitectura de nuestros palacios coloniales, grata impresión que se acentúa cuando advierte el contraste que resulta entre la ciudad vieja, de señoriales caserones, con lo que ya podemos llamar la ciudad nueva, que se alza extramuros (El Porvenir, mayo 20 de 1916).

La celebración del Centenario de la Independencia en 1911 hizo manifiesta la manera en que la nueva burguesía se imaginaba a la ciudad, al

propiciar una serie de reformas orientadas a transformar la morfología urbana. La nueva burguesía estaba decidida a hacer del otrora puerto más importante del Reino de la Nueva Granada, un ejemplo de ciudad moderna.

El Teatro Municipal y el Parque Centenario son dos obras que revelan este talante modernizador. Las obras que se iniciaron en 1911, encaminadas a materializar el espíritu nacional y a transformar la fisionomía urbana, generaron una gran expectativa y una palpitante sensación de progreso, a pesar de tener poca repercusión a la hora de encauzar armónicamente la espontánea transformación que se daba en la periferia.

Espacios como clubes sociales y escenarios de presentación de cine y los salones de variedades fueron una clara señal de las transformaciones de la ciudad, ya que revelaron la aparición de la muchedumbre. Mientras el Teatro Municipal, lugar de las expresiones de la alta cultura, era “reservado únicamente [sic] para grandes compañías de Operas, Dramas, Zarzuelas, Comedias y veladas literarias o patrióticas”, la oferta cultural en los salones de variedades fue más diversa, los salones de variedades hablaron el lenguaje de la multitud. Su presencia en el corazón de la ciudad vieja imprimió una nueva vitalidad a ésta. De pronto, las Fiestas de la Independencia y las de La Candelaria no eran los únicos acontecimientos que congregaban al gentío.

De cara a estas transformaciones, el único teatro de la ciudad, propiedad del empresario Don Juan Mainero y Trucco, resultó insuficiente para acoger al creciente público que buscaba sacudirse de los años en guerra con entretenimiento “verdaderamente culto”. Aunque se refaccionó para que cumpliera con las debidas condiciones de comodidad, higiene y seguridad, la elite cartagenera pretendía cambios más significativos.

Este convulsionado escenario ya se anunciaba desde que el Vitascopio de Edison y el cinematógrafo que el empresario Salvador Negra le compró a Gabriel Veyre proyectaron por primera vez sus vistas; desde que el Sr. Julio Freund exhibió su “camarógrafo”, mientras la señorita De la Roi interpretaba dulces melodías en inglés que la mayoría no entendía, pero igual disfrutaba con esa mágica atmósfera (El Porvenir, septiembre 18 de 1906).

Hacia 1912, un periodista de El Porvenir señalaba:

[...] se nota el entusiasmo de las damas y la complacencia de los caballeros; y ¿cómo no? si se puede ir al teatro a gozar cómodamente. ¡Sin el sacrificio de nuestro olfato, ni el maltrato de nuestras carnes! Terminó la nube de polvillo sutil que hacía estornudar á los espectadores, terminó el alumbrado de kerosene deficiente y peligroso, terminaron las telas de araña de los palcos altos y por

último, salimos quizá para siempre del eterno Neptuno, ese Neptuno que fatigaba ya al público con su olímpica actitud de más de cuarenta años. ¡Gracias a Dios! “[...] Pasó, pues, la época detestable en que se llevaban al Teatro el traje más deteriorado, el calzado más deformado, una vieja cachucha desteñida y en la mano, un bordón grueso y pesado como quien se apresta para empeñar bronca con el gremio de cocheros (Febrero 24 de 1912).

El Teatro Municipal y salones-teatro como el Teatro Variedades, Salón Olimpia, Salón Cartagena, Circo-Teatro cumplieron un rol fundamental, ya que a partir de la segunda década del siglo XX comenzaron a dominar cada vez más la vida social de los cartageneros.

Pues ya que entre nosotros se ha hecho un hábito la asistencia de toda la sociedad a esa clase de distracciones, bien instructivas por cierto, ningún local más aparente han podido escoger que él en dónde se inaugurará el sábado de gloria el ‘Salón Central Cartagena’, ó sea en el ‘Pasaje Jiménez’, entre las calles de Rafael Calvo (antigua de la Universidad) y la de Juan Pablo Jiménez (antigua de Badillo) (La Época, marzo 1917).

Algunos de los primeros salones debieron dar paso a escenarios más completos, y la prensa fue la primera en despedir los antiguos

equipamientos. En El Porvenir de junio 6 de 1913, Manuel Sierra cronista de “Una Visita al nuevo Teatro” da rienda a su testimonio de un “Teatro Variedades” visto furtivamente antes de su apertura. Describe un amplio local y una primera y grata impresión por “la intensa claridad que allí reina proporcionada por numerosísimos focos a los que alimenta una poderosa dínamo.” Igual llaman su atención unos pintorescos tabiques destinados para los “avisos de las principales casas de comercio”.

Desde las silleterías “hermosas de la entrada especial, atestigua la gran voluntad, el arte, la estética, el gusto, el estilo que han derrochado en su construcción los señores Empresarios”, “como que hubiese sido hecho y colocado allí, por manos de mujer. Hay derroche de gracia, derroche de elegancia.” Adicionalmente, “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.”

El mismo periodista sentencia que “a más de proporcionar un centro de distracción y moralidad, obsequian a este querido terruño con un simpático ornamento más.” A pesar de la usencia de un techo corredizo a la usanza norteamericana, el periodista no puede menos que “felicitar a los Sres. Empresarios por este paso dado a favor del progreso de Cartagena” y los exhorta a que procuren sostener a todo trance la variedad: Cintas

cinematográficas de las buenas, bailarinas, coupletistas, prestidigitadores, etc.”

En El Porvenir, del 24 de octubre de 1912, bajo el seudónimo de Volunteer, un cronista confirma su afición a las funciones de cine en el “Circo de Toros” que “aunque un poco retirado”, “fuera de la población y casi a orillas del mar”, ofrece un repertorio interesante para pasar “dulcemente las horas de la prima noche, que sin espectáculos de ésta se harían sumamente fastidiosas”. Sobre las “muy aplaudidas” películas reconoce que “el Empresario se ha esmerado en que éstas, además del fondo moral, sean instructivas y de un refinado gusto artístico.”

Sobre la tecnología del cinematógrafo se muestra conocedor y exigente: “En cuanto al aparato tenemos que decir que es lo mejor que hasta ahora nos ha visitado; no hay la titilación que tanto enferma la vista, las figuras aparecen con fijeza y claridad absolutas.” Sobre el local, lo encuentra “de lo más adecuado”, pues “recibe directamente por el norte las brisas del Caribe, oxígeno puro, que tanto necesitan nuestros pulmones”, es amplio y presta todas las comodidades que requiere nuestro ardoroso clima”, además, “estando las localidades bien repartidas y prestando el confort que uno desea y busca en los espectáculos de esta clase.”

En el mismo diario, para mayo 21 de 1912, el mismo autor destaca de “El ‘Salón Cartagena’, su agradable temperatura, confort indiscutible y el gusto de los empresarios para la escogencia de las películas”. Y reconoce en este escenario una alternativa para el inteligente público de la ciudad.

Es importante resaltar que todos los salones quedaron reunidos en la vieja ciudad amurallada. Haciendo de ella el núcleo permanente del creciente tránsito urbano. El Teatro Variedades estaba ubicado a un costado de la Plaza de la Independencia, frente a El Camellón; el Circo-teatro, considerado por un cronista el más alejado de la población, había sido construido sobre la Serrezuela; el Teatro Olimpia pasó de la Carpa a la Casa del Virrey Eslava, próxima a la Plaza del Tejadillo; el Salón Central Cartagena se inauguró un sábado de gloria en el ‘Pasaje Jiménez’, entre las calles de Rafael Calvo (antigua de la Universidad) y la de Juan Pablo Jiménez (antigua de Badillo”).

El Porvenir del 4 de diciembre de 1904 sintetiza las aspiraciones tempranas de la ciudad en relación a los equipamientos culturales, con el trasfondo de pretensiones más amplias: “La Municipalidad, el comercio, los particulares, se han apresurado a ayudar eficazmente esta obra [Teatro Municipal], porque ella significa algo así como una rehabilitación social, como una protesta, como la sacudida de un yugo vergonzoso que aún no sabe explicarse uno como ha podido soportarse durante tanto tiempo.”

En una rápida revisión pueden ser reconstruidas las impresiones que la progresiva aparición de estos equipamientos en la textura urbana generó entre los diversos sectores sociales. En el caso del Teatro Municipal, su edificación se consideró una “empresa civilizadora” que debía contar con la simpatía de todos los cartageneros, ya que su presencia era señal del “progreso material” y de la “cultura intelectual” de una ciudad empeñada en redimirse ante el resto del país. Sin embargo, en lo que al Salón Cinematográfico Olimpia, refundado como “Salón del Virrey” se refiere, resulta interesante ver cómo era aprovechado el correlato patrimonial para promocionar un espacio que también se jactaba de contar con todas las comodidades modernas.

Dentro de una dinámica de competición, recordar la tradición colonial tuvo un valor agregado y diferenciador para los equipamientos: “El nuevo Salón del Cinema Olimpia llevará por nombre ‘Salón del Virrey’ pues en el solar que está colocado, cuenta la historia que tuvieron su residencia los virreyes en tiempo de la Colonia, cuando hubo el gobierno español de trasladar la capital de la Nueva Granada a esta ciudad.” (El Porvenir, julio 23 de 1912).

Reunidos en el viejo casco urbano estos equipamientos culturales se constituyeron en geosímbolos que reordenaron el flujo del mundo urbano moderno emergente. Eran las señales características de una ciudad que

todavía lograba ser abarcada por las mayorías de sus habitantes. En este sentido, el lugar de proyección que se consideraba “un poco alejado” era El Circo Teatro, aunque su lejanía se compensaba por los aires del mar que acariciaban a los asistentes a este espacio (El Porvenir, octubre 24 de 1912).

Los palacios coloniales de la ciudad vieja y los señoriales caserones de la ciudad nueva que emerge crean el simulacro de una ciudad multitemporal, capaz de reconvertirse desde la tradición hacia las vías del progreso. El trabajo de archivo revela las tensiones entre estancamiento y modernización en el marco amplio de los imaginarios patrimoniales y los imaginarios del progreso (Hiernaux-Nicolas, 1998) que desde ya signaban a la ciudad. Y la necesidad y la comprensión de equipamientos culturales para la ciudad evidentes en el surgimiento o adaptación de espacios especializados para la exhibición de cine.

Un deseo incontrolable por la frenética actividad que prometía la vida moderna, obligó a los sectores hegemónicos a plantearse la necesidad de contar con escenarios que ampliaran las posibilidades de entretenimiento, diversificaran los usos del tiempo de ocio y ofrecieran a las familias cartageneras las distracciones propias de las principales ciudades europeas.

Así, en la villa finisecular que es Cartagena cuando se encuentra con el cinematógrafo, es posible encontrar usos, conflictos, imaginarios y

representaciones sociales contradictorios, de una élite modernizadora 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 y potenciados por la necesidad de control que entraña todo proyecto modernizador.

CAPITULO 5

DE LAS VITAS AL MELODRAMA: CINEMATÓGRAFO, CRÍTICA Y ESPECTADORES

Antes de aprender la retórica de los géneros, el público de la ciudad debió superar el asombro hacia esos aparatos capaces de capturar una porción de la realidad y proyectarla luego a kilómetros de distancia, debió perder también el interés en aquellas películas “cortas y de temas aislados” (La Época, abril 14 de 1913) que fueron sensación en los albores del espectáculo cinematográfico.

La llegada de los géneros representó una etapa más compleja de las tramas e indicó la evolución que sufrió la mirada de los espectadores. Un testimonio de lo anterior se encuentra en El Porvenir del 14 de marzo de 1913, cuando el cronista afirma que: “También estamos de acuerdo con el amigo De Francisco en aquello de que las películas cortas gustan muy poco a este público, y ojalá se interesara con la Empresa, como nos manifiesta, a fin de que las películas sean por lo menos de dos actos.”

El drama europeo, herencia del teatro, fue el primero que contó con la gracia de los cartageneros. Y aunque “con dramas no se cura de sus males un país”, como le escribió un cronista de El Porvenir a un teniente de la marina que amenazó a sus coterráneos con hacerles uno, los de la casa

Pathé, Gaumont y Pasquali educaron la mirada, moldearon la sensibilidad y el gusto de un público al que ya le aburría profundamente ver aquellas vistas de Edison que, según cuenta Lemaitre, se estrenaron con rotundo éxito en el Teatro Mainero en 1897 o cintas como la novedad criolla “El hidroplano de Don Gonzalo Mejía” cuya trama no despertó mayor interés entre el público de la ciudad (El Porvenir, abril 17 de 1913).

Según El Porvenir del 24 de mayo de 1913, la exhibición de las obras *Los Miserables*, *La fiebre del oro*, *La gruta de los suplicios*, *César Borgia* y *El hijo prodigo* habían impresionado hondamente al público que las aplaudió lleno de entusiasmo. Esta evolución en el gusto de los espectadores no pasó desapercibida para quienes se preocupaban por describir las características del fenómeno cinematográfico, sólo basta con revisar uno de los párrafos del artículo que apareció en la página 3 del diario La Época, el 12 de marzo de 1914 titulado El Cinematógrafo, firmado con las iniciales R.M., según la cual: “Al principio, el público se contentaba simplemente con una banal trama que no demostraba una gran facultad de invención, pero a medida que el tiempo pasaba, los espectadores se mostraban cada vez más exigentes, y lo que ayer gustaba hoy se desecha.”

En el cine mudo, el drama es la liturgia de los sentidos y los espectadores hacen parte de una feligresía que abarrota los salones de variedades todas las noches para rendirle culto a Sarah Bernhardt, a la Perla

Blanca y a los ojos de Gabrielle Robinne; una feligresía que entra en éxtasis cuando los personajes exageran hasta el patetismo cada gesto, buscando así materializar las pasiones en el “trapo blanco”.

Si lo que querían aquellos habitantes, que se quejaban del “ESPLÍN cartagenero” (El Porvenir, mayo 21 de 1912) que los “asesinaba con cuchillo de palo” (La Época, septiembre 13 de 1913), era tramas interesantes que los sacudieran de sus butacas y los hicieran agarrarse a la vida con anhelos renovados, las tendrían a raudales con películas como *Un millón de dote*, *La Reina Elizabeth de Inglaterra* o *El Conde de Montecristo*.

El primero de julio de 1913, un cronista del diario La Época hizo una semblanza del público cartagenero en la misma nota donde lo invitaba a disfrutar, en el Teatro Variedades, de la mencionada obra: “Nuestro público cuya cultura mental aumenta cada día más ya no gusta de paladear bombones ni tampoco se contenta con deglutir caramelos. Hastiado de la vida igual, quiere emociones fuertes que sacudan su espíritu a latigazos y que arrasándole los ojos de lágrimas, en un sacudimiento brutal, lo despierten, haciéndole sufrir y haciéndole gozar.”

Las reacciones de los espectadores armonizaron con la sintaxis dramática y la gradación deliberada de los acontecimientos surgió para incrementar paulatinamente la expectativa.

Comentaba Epifanio, seudónimo de un cronista de La Época, que pasó por el trapo blanco la obra maestra de la Casa Cines titulada *Dos vidas para un corazón*, “la cual es una cinta emocionante y de gran merito artístico. Las escenas que en ella se desarrollan presentan bellísimos paisajes y son de interés palpitante, tales como aquella en donde aparece la infeliz Kate sumergida en el fondo de un abismo en el cual se ve casi devorada por las garras de dos enormes leones si no llegan oportunamente su hermana Mary y Peter, quienes la salvan de ese peligro inminente por medio de una cuerda que le tiran.” (La época, año III, martes 13 de mayo de 1913). Los rescates en el último minuto provocaban explosiones de júbilo en todo el teatro, corajudas luchas cuerpo a cuerpo con fieras salvajes oprimían los estómagos y causaban conmoción y el exotismo de los paisajes nutría el imaginario de la ensoñación.

En otra nota de prensa, el mismo cronista, después de haber asistido a un ensayo en el Teatro Variedades, admitió que todos los que asistieron quedaron muy satisfechos con la cinta *El Diamante Negro* por sus “escenas emocionantes y arriesgadas” y luego pasa a describir lo que más le emocionó:

En primer lugar aparece un pájaro llamado "urraca" cuidadosamente domesticado que nos dejó abismados con su trabajo y luégo [sic] se sucede una serie de escenas de gran sensación, tales como las de

dos cazadores peleando cuerpo a cuerpo con una enorme fiera, los cuales salen afortunadamente victoriosos después de una lucha formidable y terrible. Fué [sic] tanta la conmoción que produjo ese espectáculo en el ánimo de los que estábamos presentes, que no pudimos menos que romper el silencio en que nos hallábamos con una salva de ruidos [sic] y prolongados aplausos.” (La Época, jueves 16 de Abril de 1914)

El género dramático extremó la identificación con los espectadores. A guisa de espita, sus argumentos evacuaron las emociones represadas durante la rutina diaria. Las damas y las damitas que ocupaban, a la vez que adornaban, palcos (La Época, julio 27 de 1914. Pág. 4) recibían instrucción sobre la abnegación femenina en *Las Dos Heridas* (El Porvenir, enero 12 de 1917. Pág. 5), los jefes de familia acompañaban en *El pequeño violinista*, las acciones de un padre cruel que más tarde demostraba tener el valor de pedir perdón (La Época, Enero 4 de 1913).

Los espectadores entraban en honda conmoción mientras veían en *La Gruta de los suplicios* “los tormentos que puede sufrir un hombre por no divulgar un secreto y hasta dónde llega el sacrificio de una madre por salvar a su hijo de un gran peligro” (El Porvenir, marzo 12 de 1913). En fin, los aficionados al género, “por pura ley de sugestión”, terminaban siendo abrazados por un “éxtasis comprensivo” y “no alcanzaban las gratas

impresiones sin antes atravesar los momentos de lucha y de dolor.” (El Porvenir, marzo 12 de 1913)

Y si había quien no se tomaba en serio los efectos catárticos del drama, la prensa local se preocupó por registrar hechos que confirmaran sus alcances perturbadores. Con motivos al anuncio que hizo el Teatro Variedades de proyectar la cinta *En el vasto escenario de la vida*, creación de la casa Pascualli, el diario La Época publicó una nota en la que hacía el siguiente comentario:

Los acontecimientos que se desarrollan en esta cinta, a juzgar por las crónicas que hemos leído en la prensa europea son sumamente fuertes y el público en los momentos culminantes del desarrollo del drama se encuentra en un estado de excitación tal que se transforma en delirio.[...] La prensa americana, debido a la excitación que despertó en el “Empire Theater”, el día del estreno, solicitó del Gobierno americano que sometiese esta cinta a la Junta de Censura. (La Época, julio 17 de 1913)

Por lo tanto no estaba de más exigirle a las autoridades competentes y a la prensa misma que antes de ser proyectada, presenciaran el ensayo y emitieran sus juicios.

Hay que decir también que la inflada retórica del género dramático resultó ser bastante eficaz en medio de los interrogantes que planteaba la consolidación de los estados nación. En la mayoría de los casos, el valor heroico que las intrigas promovían era consustancial al amor patriótico y a la moral católica. *La Voz de la Patria*, fue una cinta dedicada por la casa Gaumont a la República de Colombia, y la reseña que le dedicó La Época del 16 mayo de 1914 la describió como "...un drama que habla al corazón y al espíritu, un drama de sentimientos patrióticos que expresados con la literatura de Gaumont, dignifica, ennoblece y purifica los sentimientos." Y como atractivo adicional se le informaba a los lectores que al final de la cinta podía verse a "nuestro glorioso pabellón nacional".

En este primer escenario, el recién nacido espectador de cine se caracteriza por ser un errabundo visual. En la pantalla, París, Chicago, Madrid o Bogotá se configuran en un paisaje imaginario "tangible" y las emociones anteriormente recluidas en la página impresa, explotan en la pantalla absorbiendo la atención de miles de almas, de modo que el desplazamiento del espectador Lumiere al Pathé y Gaumont prefigura la imagen del espectador que Hollywood soñaba.

En ese momento, el cine, como espectáculo, se está abriendo camino entre los espectadores del circo y el teatro, la ciudad está apenas imaginando y simulando sus primeros equipamientos para el consumo del

mismo, por lo que tendrá que coexistir mucho tiempo con otros entretenimientos. Se trata, desde ya, de un espectador vinculado al reciente invento, acontecimiento nuevo, que llega a ampliar las posibilidades de entretención y diversificación de los usos del tiempo de ocio, y ya tempranamente concebido como un instrumento de transformación de la vida urbana.

Debido a la novedad del cine como práctica cultural, el término pantalla demoró en aparecer en las notas de prensa. En su lugar fue común leer palabras como lienzo, que revestía al nuevo espectáculo con la gravedad de las bellas artes, o trapo blanco, que lo aproximaba, más bien, a las diversiones de feria.

Muchas crónicas describieron a los salones y teatros como lugares de distinción, socialización y esparcimiento de una élite cuyos modelos sociales departían en los *foyers* de los teatros europeos; sin embargo, como a las funciones de teatro, ópera y cinematógrafo también asistían otros sectores sociales, existió desde muy temprano la preocupación por indicarle al pueblo cuales eran las manifestaciones de la Cultura.

Adquirido el hábito de ir a cine, rápidamente surge una crítica preocupada tanto por las películas como por los escenarios, los espectadores y las posibilidades civilizatorias del cine. Es así que la prensa

se constituye en el lugar típico del gusto hegemónico. El territorio ideal para el espectador “culto”. Lugar estratégico donde este individuo podía regodearse en su idea de conocedor e ilustrado.

En cuanto a las apreciaciones de los espectadores sobre las películas, eran posibles los desacuerdos y las afinidades entre los gustos de los que se sentaban en palco y de los que estaban en galería. Sucedió que una cinta como *La voz de la Patria* “no correspondiera a los deseos del público en general, a pesar de ser una cinta fina, de una enseñanza patriótica que ennoblece, gustó y fue [sic] aplaudida calurosamente por los de platea y palcos”, pero no por galería donde “no la entendieron y dieron una nota falsa.” (La *Época*, mayo 13 de 1914) Cintas como *El círculo rojo*, causaron en los espectadores intensas y variadas emociones y arrebatos en las escenas de la actriz Pearl White, además “el lleno completo en todas las localidades es una prueba de lo atractivo de esta cinta” (La *Época*, diciembre 17 de 1918. p. 11).

Es en el papel impreso donde una minoría letrada reafirma sus gustos y el resto de los mortales puede encontrar las orientaciones que le ayudaran a elegir mejor. Es allí donde se condenan las obras que celebran el mal gusto o el gusto bárbaro. Los cronistas se empeñaron en moldear los criterios de la multitud.

La prensa condenó enérgicamente la exhibición de series americanas en las que “el número de puñetazos es incontable y sólo semejante al de las situaciones estúpidas que forman la infeliz comedia” (Diario Liberal, enero 17 de 1923), por ejemplo:

Nuestro apreciado colega “Diario de la Costa”, en su edición de ayer, manifiesta su fastidio por las películas en serie que viene exhibiendo la Empresa Di Domenico Hnos. en el circo Teatro, y dá[sic] cuenta de que estos Empresarios tienen amenazado al público con diez y seis series más. Celebramos que no estemos solos en la campaña que nos hemos impuestos contra la imbecilidad de las series americanas, y confiamos en que “Diario de la Costa” continuará, como nos lo proponemos nosotros, hasta obtener que las Empresas de Cinematógrafo de la ciudad vuelvan a ofrecer al público películas de arte, como en tiempo no lejano (Diario Liberal, enero 26 de 1923).

Ante la pregunta de por qué los empresarios del Circo Teatro se empeñaban en proyectar series de factura americana como *El capitán Kidd* o *Cogelo, Duncan*, la respuesta que se daban era significativa: “Porqué [sic] son las que más público llevan al cine [...]” (Diario Liberal, enero 17 1923).

El hecho que esta clase de cintas contara con una concurrencia “tres o cuatro veces mayor que aquellas en que actúan artistas eminentes como

Norma Talmadge, la Bertini, la Menichelli y otras estrellas del Cine” (Diario Liberal, enero 17 de 1923) se tomó como un atentado directo contra la cultura del pueblo.

Entonces con el fin de preservar sano y salvo el refinado gusto del “público inteligente”, la prensa hizo una propuesta, que más bien era una amenaza, a las empresas que invertían dinero para satisfacer a “una concurrencia en la que domina el elemento rudo e incivilizado”:

Es preciso que los Empresarios de Cine vuelvan a regalar a nuestro público selecto con películas de arte verdadero, y destierren de nuestros teatros las repugnantes series americanas. De lo contrario, será indispensable la apertura de un Teatro más destinado exclusivamente a la exhibición de películas artísticas para el público inteligente y de gusto refinado (Diario Liberal, enero 17 1923).

Un par de años antes el diario La Época había criticado duramente a alguna de las empresas por exhibir esas cintas que según su criterio eran peligrosas. Ya que “pertenecen al renglón de lo inverosímil, de los puñetazos, de los atracos estúpidos” (La Época, 7 de enero de 1921. Pág. 8). En una nota de prensa titulada *Otra vez las series* denunciaba que La Fortuna Fatal hacía parte de aquellas cintas, al tiempo que admitía desconocer las razones por las que “la honorable Junta de Censura”, que en

otras ocasiones había rechazado enérgicamente cintas de esta clase, había permitido la proyección de esta (La Época, 7 de enero de 1921. Pág. 8.).

Cuando la ciudad no contaba aún con espacios estables para el cinematógrafo, las proyecciones fueron un entretenimiento itinerante. Muchos empresarios del cinematógrafo llegaron probando fortuna, los rollos de película que traían contaban con un largo y variado repertorio de vistas o filmas que exhibían al público durante varias horas seguidas.

Como esto era mucho antes de que las rígidas compartimentaciones de los géneros estandarizaran el gusto popular, la diversidad temática y la novedad de paisajes y costumbres ajenas se constituyeron en el atractivo que colmó de curiosos las funciones.

En 1913, un día después de haberse exhibido en el Kine Universal la película *Los Miserables*, un cronista del diario La Época dirige toda su mordacidad contra aquellos individuos que, para dárseles de entendidos en materia cinematográfica, comentan la película y anuncian las escenas importunando a sus vecinos de butaca. La nota de prensa finaliza resaltando el desafortunado testimonio de alguno de los apuntadores que: “[...] en su deseo de demostrar su competencia en el ramo de la crítica teatral, manifestó, con mucha seguridad y entereza, que los actores habían

trabajado *Los Miserables* anoche mejor que en las anteriores exhibiciones. ¡Qué bárbaro!” (La Época, 20 de junio de 1913).

Los cronistas de espectáculos orientaron su espíritu censor hacia dos grupos en especial: los pobres y los niños. Considerándoles, quizás, más impresionables ante los cambios, sus notas no vacilaron en sermonear de manera dura a los primeros y con mayor indulgencia a los otros. En La Época del 15 de septiembre de 1914, bajo el significativo seudónimo Severo, el autor escribía que en una sociedad donde todavía era posible reconocer “las circunstancias pecuniarias de las familias”, era conveniente que la “sanción pública condene sin lástima” a aquellas personas que, “conocidas de todos sus escaseses [sic] monetarias”, exhibieran, en público, toda suerte de lujos, porque:

Las personas pobres que halagan su vanidad luciendo a diario vestidos costosos, en las calles y en los espectáculos públicos, sacrifican tontamente su porvenir y su tranquilidad, porque una vez acostumbradas al boato en los trajes, cuando les faltan recursos propios los siguen ostentando a costa ajena, valiéndose de medios indelicados que comprometen la reputación y luego algo más sagrado todavía.

Cuando se hizo evidente que no era posible excluir a los niños de las funciones de cinematógrafo, algunos cronistas dedicaron buena parte de sus líneas en advertir a las familias sobre “la notoria inconveniencia de no pocas vistas” que se exhiben incluso en sesiones que han sido expresamente anunciadas como familiares. Los niños y jóvenes parecían estar a merced de muchos cinematógrafos que se encontraban “viciados por la inmoralidad”; para darse cuenta de esto sólo había que asistir a una de esas funciones donde:

El tema de muchas cintas jocosas, de las que más agradan y más se representan, lo constituyen incidencias motivadas por la infidelidad conyugal. Aun en los mejores cinematógrafos, en los que más expurgan su repertorio, todo lo que suele hacerse es omitir la parte más escabrosa del espectáculo (La Época, julio 17 de 1913).

A MODO DE CIERRE

Esta investigación asume las palabras de Martín-Barbero sobre los que buscan indagar en el contexto de América Latina “lo que la comunicación tiene de intercambio e interacción entre sujetos socialmente contruidos, y ubicados en condiciones y escenarios que son de parte y parte aunque asimétricamente, producidos y de producción y, por tanto, espacio de poder, objeto de disputas, remodelaciones y luchas por la hegemonía” Martín-Barbero, 2006, 66).

Considerando que el objetivo del estudio era cartografiar el encuentro de la ciudad con el cine, se pueden señalar los siguientes ejes:

Cartagena era apenas una villa arquitectónica y culturalmente hispánica, con una pesada y aburrida vida de conventillo, como tantas otras en el paisaje latinoamericano de fines del siglo XIX. El arribo del cine marcó la contradicción entre las tendencias socioeconómicamente burguesas y los visos hidalgos y patricios en las costumbres, pretensiones y visiones del espacio urbano y la alteridad social.

La irrupción de la técnica moderna jugó un papel fundamental para que las élites locales reafirmaran su lugar en la jerarquía social, mientras que

las clases populares se representaron desconcertadas ante la ola de innovaciones

La prensa va evidenciado la apertura del consumo, la consolidación y ampliación de los espacios y el desarrollo de nuevas dinámicas de socialización, a ratos deseadas y concebidas como necesarias y en otros momentos, retratadas como mortificaciones y comparadas con la poderosa imagen de un estado de sitio.

Las noticias que la prensa cartagenera divulgaba sobre la técnica moderna exacerbaban el imaginario de una población que requería con urgencia modernizarse, reafirmaron en la nueva burguesía una mirada asimétrica que definiría, a lo largo del siglo XX, las relaciones entre América Latina y el llamado Primer Mundo.

El arribo del espectáculo cinematográfico despierta sensaciones contradictorias, apreciado por algunos por su connotación socio simbólica de progreso, otros no ven en él, más que un divertimento fútil apto para las masas iletradas.

Lo que se consideraba parte de la alta cultura y, por lo tanto, de uso exclusivo de una minoría letrada, logró ponerse al alcance de la gente del pueblo, gracias a la capacidad de la técnica, aplicada a los espectáculos

públicos, para desdibujar las rígidas fronteras que un clasismo cultural había levantado.

Otra consecuencia relacionada con estas presencias de la modernidad se evidenció a través de las cada vez más insistentes demandas de espectáculos públicos que se publicaban en la prensa local. La ampliación de la trama y la maduración de los géneros significaron la aparición de una nueva sensibilidad, la de sujeto en la multitud agazapo en las sobras del cinematógrafo y la de los críticos que se pronunciaban en la prensa.

En el entusiasmo exhibido en la prensa explica el profundo interés que la sociedad cartagenera sentía primero, hacia Europa y luego hacia Norteamérica, se configuración en dicha sociedad de una visión y una postura que entiende América Latina como receptáculo del progreso, que reescribe para el caso de esta ciudad la oposición centro-periferia.

La buena sinergia que se estableció entre la prensa y el cine se tradujo en la rápida conformación de una crítica que no debe desligarse de la oposición civilización/barbarie para ser interpretada en su justa dimensión.

Desarrollar una comprensión del consumo de cine en Cartagena de Indias en cada uno de estos escenarios implicaría describir, en perspectiva de larga duración, las relaciones entre sus habitantes y el espectáculo

cinematográfico en el contexto de las configuraciones imaginarias sobre el deber ser de la ciudad.

En Cartagena, la presencia y las lecturas de la técnica se revelan tan irregulares como la modernización misma en América Latina, y su encuentro con el pueblo no dejará de representarse a través de una larga cadena de cándidos equívocos. Los gustos, los comportamientos y las visiones de los distintos sectores sociales en las funciones de cine de las primeras décadas del siglo XX así permiten entenderlo.

El espectáculo del cinematógrafo, aunque más integrador por sus costos y usos sociales que otros espectáculos, llegó a subrayar las brechas y los puentes que existían entre los sectores sociales, resaltando con tonos más fuertes las comuniones reales y las distancias más bien pretendidas que en cuanto a gustos y actitudes definían las relaciones entre las élites y los sectores populares.

La historia ha enseñado que las élites de gustos y gestos refinados, aplomadas y silenciosas, herederas de idealizados aires hidalgos y patricios de otras épocas y mentalidades, sucumbían demasiado fácil al grito y al bochinche, propiciado por el anonimato de la multitud formada en los acontecimientos públicos. Al igual que amplios sectores sociales, gustaban del goce bullicioso y desenfadado, que para el caso de los espectáculos de

teatro y cinematógrafo es evidente tanto en galería como en palco. En otras palabras, las mentalidades tradicionales que persisten coexistiendo con la burguesa se debaten al igual que ésta entre el goce decoroso y contenido y el jaloneo de las maneras anómicas que propicia la multitud.

Ya fuera en espacios comunes o separados por las fronteras de lo privado y exclusivo, era evidente el juego de tensiones entre las supuestas composturas heredadas del espectador culto de teatro, que reclamaban los cronistas, como parte de la función social de ordenamiento y urbanidad que debía irradiar la élite a través de la prensa, y los comportamientos transgresores propios del público, de todos los sectores sociales, que se agazapaba en las sombras del cinematógrafo.

CODA

Se contempla para el futuro de este estudio la caracterización de los restantes escenarios. Un escenario entre los años treinta y la década del cincuenta cuando las élites económicas y culturales se proponen, a través del fortalecimiento de espacios de proyección como salas comerciales. Un siguiente escenario que correspondería al proyecto de una “ciudad de cine”, para revisar el tema cineclubes y el Festival de cine, presentar, para propios y visitantes, una ciudad de cine, esto sería entre los años sesentas y ochentas.

Sería posible reconstruir acá las memorias cosmopolitas del consumo de cine que aparece ya como oferta cultural algo consolidada e independiente y de consumidores ‘expertos’. La actividad de ver cine ya se consolida y piensa como recurso de equipamiento cultural de ciudad, espacio de distinción social y preocupación por parte de las élites de un espacio urbano en procesos de industrialización y en aras de constituirse una ciudad abierta, aprovechando sus recursos culturales, históricos y turísticos.

En el conjunto de estos espacios de exhibición de cines comerciales y alternativos y sus públicos, se hallan las memorias producto del crecimiento económico y cultural de la ciudad en función del centro histórico, el turismo,

la vida universitaria y cultural de la pequeña ciudad comercial e industrial. Estos consumos son evidentes en la consolidación de los equipamientos y formación de un público diverso, hasta las crisis de los ochenta y el repliegue radical de los consumos a espacios domésticos y privados. Éste último posibilitado por un lado, gracias a la evolución técnica y al acceso a soportes de reproducción como el betamax y el VHS.

Sin embargo, este proyecto no se logra consolidar. Las salas comerciales del centro histórico y de los barrios, los cineclubes y el Festival languidecen e incluso algunos de estos espacios desaparecen en medio de la expansión de la ciudad y la diversificación de la oferta y los accesos para los espectadores, gracias al video y la televisión por cable. Aunque el festival resiste gracias a las alianzas con la industria de la televisión.

En Cartagena, así como a lo largo de América Latina, los cines y el cine tendrán uno de sus más graves trances en cuanto a transformaciones del consumo, por cuenta de la masificación de la televisión por cable y el video (García Canclini, 1995). A este momento corresponderían memorias de la crisis.

Finalmente, el más reciente escenario lo caracterizan los consumos globalizados y deslocalizados, que se evidencian en unas salas comerciales reconvertidas dentro de la oferta del centro comercial ahora globalizado. Se

trata de las memorias de consumos públicos asociados principalmente al centro comercial, donde el cine es solo una oferta más que brinda este espacio, compitiendo por la atención del *flâneur* del bulevar comercial (Hiernaux-Nicolas, 2006), en un clima de aparente y armónica homogeneidad, como el que Sarlo (2009) filosamente desenmascara para la situaciones del consumo de cine en Buenos Aires.

Una segunda versión de los consumos des localizados y conectados, posibilitados por las más recientes tecnologías de la comunicación, son los consumos íntimos, cerrados en el hogar, en solitario o con los pares. Toman cuerpo así las memorias de los consumos cinematográficos globalizados, en una ciudad de lunares globalizadores que a ratos ofrece visos tímidos de urbe digital, y que no deja de ofrecer dejos de pretensiones hidalgas y aires de conventillo, y profundas dinámicas de desigualdad y exclusión.

En cada uno de estos últimos escenarios de memoria, el cine ha vivido numerosas crisis, algunas de ellas asociadas a las transformaciones en la tecnología de los dispositivos: primero la televisión, luego el betamax, el VHS y la película de video. Muy recientemente por un lado, el VCR, el DVD y la convergencia multimedia del computador e Internet y, por otro lado, la evolución de las dinámicas de comercialización, por ejemplo, las video tiendas y, hoy por hoy, la piratería material y virtual de contenidos, también

agencian profundas transformaciones en la dinámicas de consumos cinematográficos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2007). *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Aguilar, M. A., et al. (2009). *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. Barcelona: Anthopos.
- Álvarez, C. (2008). “Los orígenes del cine en Colombia”, en Zuluaga, P.A. (edit.). *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Memorias XII Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Anderson, P. (1990). “Modernidad y revolución”. En Revista Argumentos, *cientificismo, modernidad y educación*. Bogotá: Fundación Editorial Argumentos.
- Augè, M. (2007). “Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana”. En De Moraes, D. (coord.). *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa.
- Appadurai, A. (edit.) (1991). *La vida social de las cosas*. México D. F.: Grijalbo.

- Ávila Gómez, J. A. (2005). Salas de cine en Bogotá: historia de una sentimentalidad. En Revista Pre-til # 7, Año 3. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia.
- Badrán, F. (2006). “La dictadura de Harry Potter y sus amigos”, en Revista Noventaynueve de investigación y cultura # 6, marzo, sección Opinión. Cartagena.
- Ballestas Morales, R. (2002). *Cartagena de Indias: relatos de la vida cotidiana y otras historias*, Cartagena de Indias: Casa Editorial.
- Barthes, R. (1991). Semiología y urbanismo. En Revista Pret-Til # 1, año 1, 2003. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Berganza Conde, Ma R., Ruiz San Román, J. A. (2005). *Investigar en Comunicación*. España: McGraw Hill.
- Berman, M. (1997). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 9ª edición.

Bhabha, H.K. (2003). El entre-medio de la cultura. En Hall, S. y du Gay, P. (comps.)

Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu.

Bourdieu, P. (1998). La distinción: criterios y bases sociales del gusto. Madrid:

Taurus.

Chajín Mendoza, OM. (2009). Programa “culturológico” para una refundación socioestética de las culturas y subjetividades juveniles [Tesis de Maestría].

Disponible en <http://uasb.edu.ec/bitstream/10644/647/1/T792-MEC->

Chaj%C3%ADn Programa%20culturol%C3%B3gico%20para%20una %20refundaci%C3%B3n.pdf

Chajín Mendoza, O. y Miranda Pérez, W. (2010). Músicas de acordeón y arcadias del sujeto sociocultural al sur de la modernidad. En De Alicia adorada a Carito. Memorias discursivas sobre la modernidad en el Caribe colombiano. Texcultura. Cartagena: Editora Guadalupe.

Chica Gelis, R. (2008). “El regreso del Dragón”, en El Universal, Cartagena, El Dominical, 5 de octubre, p.8.

Correa Iglesias, A. C. y Pérez González, T. (2004). Análisis de las dinámicas socioculturales de las salas de cine en Barranquilla, tesis, Barranquilla: Universidad del Norte.

- Cruces, F. (2009). "*Performances Urbanas*", en Aguilar, M.A. et al, *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. Barcelona: Anthropos.
- Cruz Kronfly, F. (1998). Las ciudades literarias. En: Giraldo, F.y Viviescas, F. (Comp.) *Pensar la ciudad*. Bogotá: Editores Tercer Mundo.
- Deavila, O. y Guerrero, L. (coord.) (2011). *Cartagena vista por los viajeros*. Siglo XVIII – XX. Colombia: Casa Editorial S.A.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Iberoamericana. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/22339292/De-Certeau-Michel-La-Invencion-de-Lo-Cotidiano-1-Artes-de-Hacer>
- _____ (1995). *La toma de la palabra y otros discursos políticos*. México: Iberoamericana.
- De Moraes, D. (2007). "La tiranía de lo fugaz: mercantilización cultural y saturación mediática". En De Moraes, D. (coord.). *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa.

De los Reyes, A. (1983) *Cine y sociedad en México. 1893-1930. Vivir de sueños.*

Vol. 1. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Douglas, M. y Isherwood, B. (1990). *El mundo de los bienes. Hacia una*

antropología del consumo. México: Grijalbo. Disponible en

<http://es.scribd.com/doc/69549186/Douglas-Mary-El-Mundo-de-Los-Bienes>

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo.

_____ (1997). *Imaginarios urbanos.* Buenos Aires: Editorial Universitaria.

_____ (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización.* México: Grijalbo.

_____. (edit.) (1993). *El consumo cultural en México.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

García Usta, J. y Puerta, L. (coord.) (1995). *Víctor Nieto, hombre de cine.* Medellín: Festival de Cine de Cartagena.

Gell, A. (1991). Los recién llegados al mundo de los bienes: el consumo entre los Gondos Muria. En Appadurai, A. (edit.) *La vida social de las cosas*. México D. F.: Grijalbo.

Giménez, G. (2008). Salas de cine y espacio urbano en Buenos Aires. En Revista LIS. Letra Imagen Sonido. Nº 2, Año 1. Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales-UBA. Disponible en:
<http://semioticafernandez.com.ar/revista-lis/articulos-lis-2/>

Giménez Montiel, G. (2006). Teoría y análisis de la cultural. México: CONACULTA e Instituto Coahuilense de Cultura.

Gramsci, A. (2005). *Antología*. México: Siglo XXI editores. 15 ed.

González, L. (2012). Cine argentino. Gusto, recepción y consumo. Primeras aproximaciones. En: Alaici. Onceavo Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Disponible en
<http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/content/cine-argentino-gusto-recepci%C3%B3n-y-consumo-primeras-aproximaciones>

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.

_____ (2006). Los centros históricos: ¿espacios posmodernos? (De choques de imaginarios y otros conflictos) en Ramírez Kuri, P. y Aguilar Díaz, M.A. (coords). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos.

Lemaitre, D. (1983). *Poesías y Corralitos de Piedra*. Bogotá: Italgraf.

López, L. C. (1994). *Obra Poética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/10497967/Luis-Carlos-Lopez-Obra-poetica>

Lozano, J. C. (2007). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. México: Pearson Educación.

Marín, M., Muñoz, G. y Rivera, G. (1994). Análisis de recepción de cine en Bogotá: identidades culturales e imaginarios colectivos. En *Revista Nómadas #1*, Bogotá: Universidad Central.

Mata, M.C. (1995). Interrogaciones sobre el consumo mediático. *Revista Nueva Sociedad*, 140, 90-101.

Martín-Barbero, J. et al, (2005). Cultura y nuevas mediaciones tecnológicas. En
Martín-Barbero, J. et al, *América Latina: otras visiones de la cultura*. Bogotá:
Convenio Andrés Bello.

_____ (2003). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la
comunicación en la cultura*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2001). *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y
multiculturalidad*. Pittsburg: Nuevo Siglo.

_____ (2002). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio
Andrés Bello.

Mendoza Diago, G. (2009). El teatro Padilla daba cine con olor a lluvia. En El
Universal, Cartagena domingo 15 de febrero, sección Facetas.

Meisel Roca, A. (1994). Historia económica y social del Caribe Colombiano.
Barranquilla: Uninorte.

Mignolo, W.D. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción
decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Morales Aguayo, L. et al. (2007). "El Cine y el video y su articulación con el movimiento en contra del Femicidio en Ciudad Juárez, Chihuahua, México. En Cremona, F, (coord.). *Comunicación para el cambio social en América Latina: prácticas de articulación entre movimientos sociales y redes de comunicación*. La Plata: Univ. Nacional de La Plata, 2007.

Monsiváis, C. (2002). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

Monsiváis, C. (1999). Del rancho al internet. México D.F.: Colección Biblioteca de ISSSTE. Disponible en http://nomadasyrebeldes.files.wordpress.com/2010/03/del_rancho_al_internet-monsivais.pdf

Monsiváis, C y Bonfil, C. (1994). *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: El Milagro.

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.

_____ (2007). *Barranquilla en Blanco & Negro. La Historia de la ciudad a través del Cine*. Tomo 2, Barranquilla: Artes Gráficas Industriales.

_____ (2005). *Barranquilla en Blanco & Negro. Historia del séptimo arte en la ciudad. 1876-1935*. Tomo 1, Barranquilla: Artes Gráficas Industriales.

Ortiz Cassiani, 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.

_____. (2011). Cine mudo para una ciudad ruidosa. Disponible en <http://elcallejondelaluz.files.wordpress.com/2011/02/cine-mudo-para-una-ciudad-ruidosa.pdf>

Pretelt Burgos, M. (2011) Monografía de Cartagena. Colombia. Colombia: Casa editorial S.A. 2ed.

Puello Sarabia, C. P. (2005). *La construcción de una imagen: análisis del discurso fotográfico como estrategia de autorrepresentación de la élite cartagenera 1900-1930*. Tesis de grado, Cartagena: Universidad de Cartagena. Inédito.

Rosas Mantecón, A. (2006). La batallas por la diversidad: exhibición y públicos de cine en México. En Sunkel, G. (coord.) *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Ramírez Kuri, 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*. Barcelona: Anthropos.

Redacción Noventaynueve (2005). La crítica de cine en el Caribe colombiano. En Revista Noventaynueve de investigación y cultura # 5, diciembre, sección Diálogos.

Restrepo Sánchez, G. (2003). *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Barranquilla: Ideas Gráficas.

Román Romero, R. (2011). *Celebraciones Centenarias. La Construcción de una Memoria Nacional*. Cartagena: Instituto de estudios del Caribe.

Romero, J.L. (2005). *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglos XXI.

Rowe, W y Schelling, V. (1993). *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: Grijalbo.

Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista, mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Silva, A. (2006) *Imaginario Urbanos*. Bogotá: Arango editores. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/6564907/Imaginario-Urbanos-Armando-Silva>

Silverstone, R. (2004). *¿Por qué pensar los medios de comunicación?* Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (2007). De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global. En Revista Diálogos de la comunicación n° 73. Nueva época. Disponible en <http://www.dialogosfelafacs.net/articulos-med-33RogerSilverstone.php>

Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. Revista Bifurcaciones, 4. Disponible en http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf

Solano, S. P. (2010). Sociedad, consumo y vida cotidiana en las ciudades del Caribe colombiano, 1850-1930. En línea <http://sites.google.com/site/sergio-paolosolano/system/app/pages/search?q=Consumo&scope=search-site>

_____ (1996). Trabajo y ocio en el Caribe colombiano 1880-1930. En Revista Historia y cultura #4, de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Cartagena.

Stokes, J. (2003). *How to do media and cultural studies*. California: Sage Publications.

Sunkel, G. (2002). *La prensa sensacionalista y los sectores populares*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

_____. (coord.) (2006) a. *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

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*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Thompson, E. P. (1989). Folklore, antropología e historia social. Revista Historia Social #3, Instituto de Historia Social (UNED).

Thompson, J. (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Urueta, P. J., De Piñeres G. (2011). *Cartagena y sus Cercanías. Guía descriptiva de la capital de la capital del departamento de Bolívar*. Cartagena de Indias: Instituto internacional de estudios del Caribe. 2ed. Vol. 1.

Urueta, P. J., De Piñeres G. (2011). *Cartagena y sus Cercanías. Guía descriptiva de la capital de la capital del departamento de Bolívar*. Cartagena de Indias: Instituto internacional de estudios del Caribe. 2ed. Vol. 2.

Vich, V. y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Bogotá: Norma.

Vizer, E. (2007). Procesos socio técnicos y mediatización en la cultura tecnológica. En De Moraes, D. (coord.). *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa.

Williams, R. "Teoría cultural", 16.04.05 [http://www.nombrefalso.com.ar, /hacepdf.php?pag=110&pdf=si](http://www.nombrefalso.com.ar/hacepdf.php?pag=110&pdf=si)

_____ (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/46475285/Raymond-Williams-Palabras-Clave-Un-Vocabulario-de-La-Cultura-y-La-Sociedad>

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

Wortman, A. (2003). (Coord.) *Pensar las clases sociales. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

Yances, M. (2001). Paseo conversacional por el cine y los audiovisuales del Caribe colombiano. En Castillo Mier, A. (comp.) *Respirando el Caribe*, Memorias de la cátedra del Caribe colombiano, vol., Bogotá: Observatorio del Caribe colombiano.

Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.