

“De color moreno tostado”: negros y mulatos en la experiencia de ver cine y en la escena fílmica de Cartagena**

Este artículo tiene como propósito analizar la experiencia de *ver cine* en sectores populares negros y mulatos de Cartagena (Colombia) y cómo aparecen estos en la escena fílmica, a la luz de nociones como “vida de muelle” y “Frontera Imperial”, en el marco de una sociedad *racializada*. Una experiencia bajo la que se formaron las distintas subjetividades fílmicas del siglo XX. Una noticia que ilustra esta experiencia apareció publicada el 23 de mayo de 1971 en *Diario de la Costa*. El periodista Édgar García Ochoa, “Flash”, relata la que, a su juicio, sería la primera proyección de la película *Quemada* (1970), de Gillo Pontecorvo, en el Circo Teatro del barrio San Diego.

Durante la proyección de QUEMADA en el Circo aparece un peláito ombligón, con barriga voluminosa, caminando tranquilamente por Chambacú. En ese momento se oyó un grito en la sala de cine de un espectador entusiasmado. –“Ese es Lucho, el hijo de Mayo”. Pero no hay que ser crítico de cine para dar una opinión concreta de QUEMADA. En verdad

* Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de Cartagena. Magíster en Proyectos de Desarrollo Social por la Universidad del Norte. Profesor de tiempo completo del Programa de Comunicación Social de la Universidad de Cartagena. Líder del grupo de investigación “Cine, historia y cultura”. e-mail: rchicag@unicartagena.edu.co

** Este artículo es producto del proyecto de investigación “Historia social del cine en Cartagena, 1958-1971”.



Nabely Figueroa Lee, "Momentum" (2021).

que no es un film de otro mundo. Ni siquiera comercial. Se trató de hacer una película comercial con un tema imaginario sobre una colonia portuguesa y salió una trama tediosa, cansona, que a veces elevaba el entusiasmo cuando aparecían las escenas de bailes nativos [...]. Pero decepción más grande tuvieron que tener los pretendidos extras de la sociedad cartagenera a quien tanto sacaron sudor en las escenas filmadas y a la larga son contados con los dedos quienes aparecen aun cuando sea muy fugazmente [...]" (García Ochoa, 1971: 9)

Esta nota brinda pistas sobre el proceso cultural de *ver cine* y *ser visto* en el cine,

lo que pasa por la participación de distintos sectores sociales en la escena fílmica cartagenera. Se trata de una ocasión que nos permite interrogar en qué consistía la expectativa que las gentes de Cartagena tenían no solo sobre *Quemada*, sino sobre el cine en general. ¿A qué iban los sectores populares negros y mulatos de Cartagena cuando veían cine? Mi apuesta es esta: a aprender estilos de ser pobre. En *Quemada* no encontraban eso. Ni siquiera el código de acción y aventuras prometido en la publicidad. De hecho, el reclamo promocional de cartelera convocaba al público para que identificara a sus vecinos y amigos que participaron como extras y figurantes en la película. El pequeño gremio de cineclubistas de la ciudad, en cabeza del

crítico Alberto Sierra Velásquez, por su parte, estaba fascinado con un acontecimiento que valoraron como histórico y quizá irreplicable: la llegada de Gillo Pontecorvo y Marlon Brando a Cartagena para filmar una película durante casi un año. Junto a Margarita de la Vega Hurtado, Sierra Velásquez aprovechó la situación y acompañó a Pontecorvo a proyectar su película *La batalla de Argel* (1965), en el Cine Miramar, en el barrio del Pie de la Popa, lo que ocurrió un martes 26 de noviembre de 1968, de acuerdo con lo registrado por el *Diario de la Costa*.

Un elemento recurrente en la experiencia de ver cine en Cartagena es el analfabetismo, que favoreció, como en casi toda América Latina y el Caribe, la preferencia masiva por las películas habladas en español. A lo largo del siglo XX, vemos que más de la mitad del público de cine era analfabeto, al menos hasta fines de los 60. De modo que el cine, y los medios de comunicación en

general, facilitaron la apropiación social de la modernidad en sectores que vivían (y viven) en condiciones precarias, e incidieron en el vuelco de las costumbres, la actualización del gusto y la reconfiguración de la cultura popular. Cuando en octubre de 1968 llegan Pontecorvo y Brando, los abruma y estremece la desigualdad de Cartagena. Más que nada, a Brando, como lo consigna en su libro *Las canciones que mi madre me enseñó*:

Estábamos rodando escenas en una población negra muy pobre; las casas tenían suelo de adobe y las paredes hechas con maderas, y los niños tenían el vientre abultado. Era un lugar perfecto para rodar, porque de eso trataba la película, pero estar allí resultaba desgarrador (Brando, 1994: 327).

Quemada es una película escenificada en el Caribe acerca de cómo se forma el imperialismo. También fue una película



Evaristo Márquez y Marlon Brando en *Quemada* (1969).

“que prácticamente nadie vio”, como señala Brando. “Yo interpretaba el papel de un espía inglés, Sir William Walker, que simbolizaba todos los males perpetrados por los poderes europeos en sus colonias en el siglo XIX. Establecía muchos paralelismos con Vietnam, y describía el tema universal de los poderosos que explotan a los débiles. Creo que en dicha película hice la mejor de todas mis interpretaciones, pero la vieron muy pocas personas” (322). Esta baja asistencia quedó registrada el 23 de mayo de 1971 en *Diario de la Costa*, que señaló la poca presencia de público en los teatros de Cartagena y el alto costo de la boleta.

Durante diez meses de filmación ocurrió una derrama económica de un millón de dólares, lo que podría denominarse una “bonanza”. Esta resultó de especial alivio para el barrio de Chambacú porque buena parte de su población fue contratada como figurante y extra. La barriada de Chambacú apareció a mediados de los años 30 en la isla de Elba, al pie de la muralla del centro histórico, y pronto se convirtió en un “estorbo” para que la ciudad pudiera transformarse en un destino turístico internacional. De ahí que sus pobladores (en particular durante los 60) fuesen sujeto de estigmatización, desprestigio y discriminación. Esto se manifestó muy bien en la prensa diaria que promovía la “erradicación” del barrio, como en efecto ocurrió en 1971. Las gentes de Chambacú eran público de cine y por cuenta de *Quemada* aparecieron en la pantalla a causa de su color de piel. Así fue con los sectores populares de Cartagena, en general. A continuación, una de las convocatorias de extras en la prensa local:

CINE-CHISPAZOS: EL MARTES, los señores de la P. E. A. asesorados por el presidente de ASARCITECA, Alberto Carrasquilla Vélez, y el fiscal K-Q-Men, estuvieron en el barrio de San Francisco,



Poster de *Quemada* (1969).

al pie de la Ciénaga de la Virgen, detrás de La Popa, para escoger más personal de color moreno tostado (*Diario de la Costa*, 1968: 7).

El racismo fue otro elemento recurrente en la experiencia de ver cine y, en ocasión de *Quemada*, de participar en la filmación y verse en la pantalla. Por lo general, la prensa manifestó una visión peyorativa hacia lo popular, y también una gran desconfianza, lo que forma una paradoja, toda vez que *Quemada* pretendía reivindicar la histórica resistencia de africanos y sus descendientes esclavizados en el Caribe. Eran frecuentes los comentarios racistas y estereotipados, como el siguiente:

EVARISTO MÁRQUEZ, un joven negro de las cercanías de Palenque, quedó

definitivamente, en el papel importantísimo de “José Dolores” de la película “Quemada”, por lo cual recibirá una suma cercana a los 50.000 pesos, como quien dice, media lotería. Sus primeras escenas fueron en la gallera del Bosque, en pleno Once de noviembre [sic], el viernes 9, y luego el martes 12. Como el primer día casi no lo encuentran, por haber estado de farra, enseguida le nombraron un guardián, en la persona de Rómulo Medina, de la directiva de “Ar-sitecar” quien está ganándose tranquilamente \$100 diarios, cuidando no se descarrile el negro y esté listo para cuando lo necesiten (El Universal, 1968: 19).

En contraste, la prensa no se referirá en los mismos términos a Marlon Brando cuando se ausente por motivos –más que conocidos– míticos, en virtud de fiestas y escándalos,

peleas y discusiones con Gillo Pontecorvo, y los frecuentes abandonos del *set* de filmación e incluso de la ciudad. Así, pues, ser público de cine en Cartagena pasaba por negociar el sistema socio-racial con el sistema latinoamericano y caribeño de estrellas, artistas e ídolos de la pantalla grande, que fue gran referente de identidad personal frente a la jerarquía étnico racial. Juan Gutiérrez Magallanes, uno de los contados bachilleres de Chambacú durante los años 50 y 60, nos da una pista al respecto en una entrevista que realizamos en 2007:

Quando yo era estudiante y me iba a matricular, nosotros no decíamos de dónde veníamos. Ni mi papá ni mi mamá. Poníamos la dirección de un tío que vivía en Getsemaní. Si decía que era de Chambacú me ganaba un montón de problemas, burlas y desprecios. Siempre había al-



Circo Teatro de San Diego (Cartagena, 1940). Fuente: Revista *Muros*.

guno, algún profesor que me decía cualquier cosa. “El negrito ese”; “Tú estás bueno pa’ ser boxeador”; “Tú estás bueno pa’ ser policía”. Y así [Testimonio de Juan Gutiérrez Magallanes, exestudiante afrodescendiente del Liceo de Bolívar, 73 años de edad, 2007].

Otro de los pocos estudiantes de Chambacú, Jorge Valdelamar, quien estudió en el Liceo de Bolívar entre 1951 y 1957, da cuenta de la negociación con la que se le sacaba el cuerpo a los rigores del sistema socio-racial:

Yo iba mucho al teatro que quedaba en el Circo Teatro, en el Barrio de San Diego. Iba todos los domingos. También iba mucho al Variedades, que quedaba en Torices. Me quedaban cerca de la casa porque yo nací en Chambacú. A mí me decían “morcilla” (por negro)

cuando estaba en quinto de primaria, y como hice la primaria en frente de la Universidad de Cartagena, me di cuenta que tenía que decir que tenía otro origen social. Cuando entré al bachillerato, mi papá y mi mamá sabían que yo no decía que venía de Chambacú. Entonces dábamos la dirección de la casa de un tío en Getsemaní [Testimonio de Jorge Valdelamar, 78 años de edad].

Jorge Valdelamar y Juan Gutiérrez Magallanes comentan ciertos acontecimientos de la vida que ocurrieron durante su adolescencia; sobre el barrio, la escuela y la asistencia al cine. Los dos testimonios ofrecen pistas que dan cuenta de la circularidad y el consumo de cine mexicano, en especial, como experiencia y práctica social relevante, en virtud de la clave de lectura con que se vio: la clave socio-racial.



Puente de Chambacú (Cartagena, 1940). Archivo: Fototeca Histórica de Cartagena.

–Yo creo que todo el mundo espera el fin de semana para ir al cine, a matiné. Al Padilla a ver películas mexicanas. Yo me acuerdo que para ir con una novia tenías que invitar a la hermanita, y a veces eran dos –recuerda Juan Gutiérrez.

–Yo me acuerdo de Juan Orol, de Tin-Tan y su carnal Marcelo; de Luis Sandrini del cine argentino. En el colegio los estudiantes imitaban el grito de Tarzán, las acrobacias y cantaban, cantaban mucho las canciones de las películas. Para mí el núcleo del cine en Cartagena eran El Rialto y El Padilla; y dependía del rendimiento escolar que te dejaran ir o no. Por ahí vivían muchas familias de raigambre, así que ahí se sabía quién era quién. Nos vigilaban. Yo me acuerdo que había gente que se hacía la leva en matiné y se vestían a la moda. En el pelo se echaban brillantina con manteca negra;

se hacían unos peinados que se llamaban “el borrego”, “el bucle”, “la cabronesca”, ¿te acuerdas?” –dice Valdelamar.

–Sí, sí –corroborra Gutiérrez–. Yo me acuerdo de “Quinto Patio”, un bolero que cantaba Emiliano Tuero y Fernando Fernández. Eran mexicanos.

Ambos testimonios hacen referencia al mundo mexicano de arrabal presente en el cine de la época y en el que temas de cierta recurrencia eran los amores imposibles y la diferencia de clases sociales como obstáculo para la expresión de los sentimientos. Tanto Juan Gutiérrez como Jorge Valdelamar mencionaron a Toña “La Negra” y a Agustín Lara, a Tony Aguilar y su canción “Soy un tren sin pasajeros”.

–Cuando murió Jorge Negrete había mucha gente compungida en Chambacú. Yo tenía como ocho años. Me acuerdo que las mujeres todas se querían parecer a María Félix. Nunca voy a olvidar *Dios se lo pague*, con Arturo de Córdoba –dice Gutiérrez.

–Y *El médico de las locas*, ¿te acuerdas? –comenta Valdelamar–. Cuando eran las seis y media de la tarde, en mi casa apenas estaban rayando el coco y a esa hora daban por la radio *El derecho de nacer*.

–Ah, sí, yo me acuerdo que en Chambacú le hacían novena a Albertico Limonta... –interrumpe Valdelamar, e imposta la voz, como de locución–: “Una historia de amor y dolor que conmovió a América” –ambos ríen.



Aquí está el detalle (1940).

¿Por qué las negras de Chambacú querían parecerse a María Félix? Porque no querían ser negras. En el cine encontraban referencias de identidad que permitían negociar en la práctica diaria con el sistema socio-racial. El público de cine encontró formas de maquillarse, vestirse,

peinarse, posar para la foto y comportarse en los más diversos escenarios, en el devenir de un constante proceso de *inferiorización* que viene de tiempos coloniales y de la trata negrera. Buen ejemplo de ello lo vemos en el racismo del cine mexicano de la Época de Oro, donde los negros aparecemos como alegradores de la vida y como sujetos de desconfianza, sufrimiento, lascivia, superstición, salvajismo y diversión. Una película como *Angelitos negros* (1948), de Joselito Rodríguez, de gran recordación en el público cartagenero de entonces, movilizaba la historia a través del melodrama y de estereotipos de lo que significa ser negra o negro en América. O en el mundo: una especie de condena y de mala suerte por haber “así”.

En todo caso, para situar la experiencia de ver cine en Cartagena durante el siglo XX, y la aparición de negros y mulatos en la escena filmica, resulta clave acudir al pensador dominicano Juan Bosch, de acuerdo con dos nociones: la de “vida de muelle” y la del Caribe como “Frontera Imperial”. Aquí se entiende y propone la noción de “vida de muelle” como todo intercambio de mercancías, ideas y capitales dados entre el movimiento portuario y la vida barrial (Chica Geliz, 2015: 22). La vida de muelle incidió en buena medida en las configuraciones, cambios y recurrencias que acaecieron en los sectores populares del Caribe cartagenero desde los inicios del hecho urbano en el siglo XVI hasta fines del XX, cuando acabó por imponerse la privatización de los puertos de la ciudad, según el modelo neoliberal de los años 90, y quedó roto casi de un momento a otro el escenario del vínculo vital entre muelle y barrio. Un vínculo cotidiano de negociación y la transgresión frente a las dinámicas del poder socioeconómico y simbólico en Cartagena.

En ese sentido, vale considerar que la noción de “vida de muelle” se circunscribe al campo

de “Frontera Imperial” en el Caribe (Bosch, 1970; Benítez Rojo, 1998), que, en general, nombra zonas geográficas (tan complejas como la que va desde la península de La Florida, siguiendo el arco de islas caribeñas, hasta la desembocadura del Orinoco) donde el Estado imperial ejercía poco control, con la consecuente aparición de dinámicas culturales alternas a los poderes reglados (Ortiz Cassiani, 2009).

“Vida de muelle” y “Frontera Imperial” son elementos clave para entender la complejidad de lo que significa el Caribe, en tanto negociaciones, tensiones, rupturas, ambigüedades, sensibilidades, circularidades y transgresiones manifiestas, en lo que el pensador cubano Antonio Benítez Rojo llama “*de una cierta manera*”; lo que, a nuestro modo de ver, implica tanto las sensibilidades como las prácticas de microresistencia cotidiana. Estas son rastreables en el quehacer cultural, la cultura cinematográfica y la experiencia de ver cine en Cartagena. Allí, por ejemplo, el llamado “cine de rumberas” y el “cine negro” mexicano movizaron la percepción de que las fronteras nacionales de los distintos países de América Latina limitaban con México y Cuba. En otras palabras, las fronteras emocionales se superponían a las fronteras políticas que correspondían a los países referenciados en la mayoría de melodramas de la Época de Oro del cine mexicano.

En el caso de México y Cuba, son dos países que forman puntos críticos de la “Frontera Imperial” y donde ocurrieron las dos revoluciones más importantes del siglo XX. Si bien es cierto que históricamente la cartelera cinematográfica de Cartagena estuvo dominada por el cine de Hollywood, el cine argentino fue de gran relevancia social en los años 30, y el mexicano, desde los años 40 hasta bien entrados los 60. Se presentaban títulos que permanecían en cartelera durante largos pe-

ríodos, incluso por décadas; mientras que para las películas norteamericanas la frecuencia de rotación era de dos semanas en promedio (Chica Geliz, 2017). Por ejemplo, *Ahí está el detalle* (1940), de Juan Bustillo Oro, llega a Cartagena en 1943, y todavía a comienzos de los 60 seguía siendo proyectado en las pantallas de la ciudad con cierta frecuencia y rotación entre los distintos cines barriales. En la prensa revisada podemos encontrar películas latinoamericanas que permanecían en cartelera por más de veinte años. Otro buen ejemplo es el cine mexicano de “piedad popular”, con películas proyectadas en Semana Santa –hasta muy entrados los 70–. En estos relatos evangélicos estuvieron de moda los Cristos españoles según los actores José Cibrián, en *Jesús de Nazareth* (1942), de José Díaz Morales; y Luis Alcoriza, en *María Magdalena* (1945) y en *Reina de Reinas* (1948), de Miguel Contreras Torres.

Aquí vale la pena resaltar las distintas etapas de la circulación cultural en el Caribe a lo largo del siglo XX para visibilizar, entre muchos aspectos, las dinámicas de la población negra en el Caribe hispanohablante. El historiador mexicano Ricardo Pérez Monfort (2011) ubica un primer momento desde fines del siglo XIX hasta finales de los años 20 del siguiente siglo. Un segundo momento queda ubicado entre los años 30 y 50. El tercer momento abarca los 60 y 80; y un cuarto va desde los 90 hasta comienzos del siglo XXI. Dicho esto, y para acercarnos al propósito inicial, nos detendremos en la cultura cinematográfica de Cartagena durante el tercer momento, que pudo ser percibido a partir del triunfo de la Revolución Cubana de 1959, cuando la polarización de posiciones en materia política y económica repercutió en los ambientes culturales. De acuerdo con Pérez Monfort (2011), las “luchas antiimperialistas y el propio ejemplo de la Revolución Cubana



Construcción del Centro de Convenciones (1979). Archivo Fototeca de Cartagena.

irradiaron hacia otros países de la cuenca, con la pretensión de borrar las diferencias y blasonar la existencia de una gran hermandad caribeña y latinoamericana” (16-17).

Es aquí donde aparece una tensión entre el cine latinoamericano marcado por el melodrama, que postuló el sufrimiento como un arte, y el nuevo cine latinoamericano de los 60. Una tensión de la cultura donde el pueblo dejó de ir al cine a partir del día en que los cineastas procedieron a analizar de forma realista la tragedia de las gentes. “Se consideró al pueblo como tema, más no como beneficiario. El cine pasó a ser el defensor de los intereses del pueblo, aunque dejó de servir a su función principal: la emoción del pueblo que va al cine, a las butacas y no a otros asuntos” (Buarque citado por Oroz, 1995). En el prefacio a la edición brasilera del libro *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, escrito por la mexicana Silvia Oroz, el profesor brasileño Cristovam Buarque demarca esta paradoja:

Es una pena que la izquierda brasileña, autora del cine de los años 60, no haya sido capaz de, simultáneamente, ser crítica y emocionar al pueblo. Aunque esto también tiene una explicación. Nuestros cineastas hicieron cine sobre el pueblo brasileño, mas dirigido a la crítica francesa. Un cine racional en vez de emocional y con una racionalidad extranjera, con simbolismos y referencias que exigían no solo información, sino hasta erudición. Como si en Sudáfrica los cineastas blancos hicieran filmes sobre los negros, aunque en lenguaje de blancos para los blancos (12).

Esta paradoja puede servir para reflexionar sobre la formación de la cultura cinematográfica en una sociedad *racializada* como la de Cartagena. A la luz de la cartelera cinematográfica, la oferta del cine de lágrimas, risas y acción

era elemento recurrente y objeto de descalificaciones por parte de críticos, comentaristas y editoriales del cine en la prensa local. Estos, por lo general, resaltaban las corrientes del cine europeo y de nuevos realizadores latinoamericanos en un marco de agitación contracultural y de reacciones anticomunistas. La anterior es una de las tensiones que caracterizó la cultura cinematográfica cartagenera evidenciada en la prensa sobre el porqué una película era buena o mala. Pérez Monfort (2011) entiende la noción de “circulación” en un sentido bastante amplio: las “circulaciones” que se dan *desde abajo y desde arriba*. Las primeras atienden a elementos culturales entre actores (artistas, intelectuales o militantes) que mantienen relaciones translocales familiares, de sociabilidad o de trabajo; mientras que las segundas aparecen cuando se trata de la promoción y difusión a gran escala de producciones mercantiles llevadas a cabo por la industria cultural o por programas internacionales propuestos por organizaciones no gubernamentales y destinados a impulsar políticas culturales *a favor de* o con destino a ciertas poblaciones en distintos ámbitos, entre ellos el local.

En lo que respecta a la circulación de la población negra en el Caribe hispanohablante durante un primer momento –la última década del siglo XIX hasta finales de los años 20 del subsecuente siglo– destacan aspectos como las importantes migraciones internas llevadas a cabo por razones económicas (un buen ejemplo de ello es la construcción del Canal de Panamá). Así mismo, destacan las formaciones y tendencias nacionalistas y regionalistas que mezclaron el costumbrismo decimonónico con cierto naturalismo procedente de Europa y Estados Unidos y apuntaron a la fragmentación local. Para ilustrar esta primera etapa en Cartagena hacemos referencia al artículo “Cine mudo para una ciudad ruidosa”, de Ortiz Casianni (2011), que da cuenta de la historia del hijo de Calabazo. Este último era

un hombre negro dedicado al transporte de carga por la ciudad. “Famoso por su descomunal fuerza, solía estar en todas las fiestas de noviembre tocando una especie de flauta artesanal [...]. Su hijo con escasos tres años empezaba a ser una de las atracciones de los intermedios de la proyección de películas en el Teatro Variedades, mostrando prematura destreza para el baile”. En su análisis, Ortiz Cassiani destaca aspectos relativos a la experiencia situada de *ver cine* en la etapa del cine silente en Cartagena:

Lo que estamos viendo aquí, es que sí hay, de alguna manera una inclusión, por el mismo carácter popular que desde el principio tuvo el espectáculo del cine, de los sectores populares de la ciudad. Ahora bien, es una inclusión que se hace desde esa especie de folclorización de la identidad que se aprecia desde el comienzo de las vistas cinematográficas, en las que se recurre a lo popular como un reforzamiento de la identidad y de los nacionalismos, pero además de la exotización del otro y la construcción de la otredad para afianzar la superioridad de un yo civilizador como lo expresó claramente Edward Said en su libro *Cultura e imperialismo*. No olvidemos que el cinematógrafo es hijo de una de las etapas de la historia de mayor auge de la expansión imperialista europea.

Un segundo momento del proceso se suscitó entre los años 30 y 50, con el desarrollo de un mercado cultural que, a raíz de la emergencia de los medios de comunicación –principalmente la radio, el cine y la industria disquera–, así como la promoción del turismo internacional, reafirmó las representaciones de tipos locales y siguió la línea de fragmentación de los quehaceres culturales de la cuenca del Caribe. Aquí Pérez Monfort (2011) da especial importancia a la relación entre los medios de

comunicación masiva y la sustentación de sus éxitos comerciales en el exotismo de los negros y del criollismo local:

Músicas, bailes y formas de hablar, de vestir y de vivir la sensualidad fueron explotados por la industria sin chimeneas, y lograron llamar la atención de propios y extraños. El cine y la música fueron particularmente prolíficos en imágenes y sonidos de mulatas y negros caribeños exponiendo su “otredad” de manera explícitamente sensual y rítmica (17).

Este momento lo ilustramos con la llegada a Cartagena de las películas del cine mexicano de la Época de Oro, con sus distintos géneros filmicos divididos entre películas de ámbito rural y películas de ámbito urbano. En especial, estas últimas constituyeron la escena filmica en la que aparecieron negros y mulatos provenientes de Cuba, en su mayoría: músicos, bailarines y actores y actrices de segunda línea que formaron un grupo de artistas que aquí postulamos como “alegradores de la vida”, en el marco de los relatos y los estereotipos dados por comedias y melodramas. El público cartagenero se regodeó e identificó con este grupo de artistas, toda vez que sus obras circulaban también en la industria gráfica, la industria discográfica, la radio y a través de los espectáculos públicos en vivo, que en esta ciudad fueron profusos y de gran relevancia. Artistas cubanos que aparecieron en el cine mexicano como Celia Cruz, Benny Moré o Dámaso Pérez Prado, por mencionar los más famosos, se presentaron en vivo en los teatros.

Ya hemos mencionado algunos aspectos que constituyen la experiencia de ver cine en un tercer momento, a partir del triunfo de la Revolución Cubana, cuando la polarización de posiciones en materia política y económica repercutió en los ambientes culturales, y que en Cartagena implicó una tensión entre en la

actividad cineclubista, liderada por jóvenes estudiantes de marcado compromiso político, y la clase letrada, conservadora, anticomunista, que regañaba al público de cine con un enfoque hispanófilo, negacionista del carácter negro y caribeño de la ciudad. A partir de los años 80, no obstante, aparece una cuarta etapa, con la emergencia en la escena mundial del pensamiento del multiculturalismo liberal y la invención del “turismo cultural”. La situación da un nuevo giro. Varios acontecimientos de dimensión planetaria influyeron en la redefinición de políticas identitarias y culturales, que ayudaron a alimentar la circulación de elementos “afro” en los países latinoamericanos y del Caribe, con un notable ímpetu de búsqueda de referencias esencialistas.

El cuarto momento abarcó los años entre 1980 a 2000, que estuvieron caracterizados por un importante cambio en la interpretación de las nociones de “cultura”, y estuvo vinculado a términos como “universalismo”, “relativismo cultural” y “diversidad cultural”. Cada vez más, las diferencias entre las “comunidades” adquirieron mayor relevancia y la noción de “patrimonio” se integró a la de “identidad”, lo que hizo que los aspectos culturales fueran presentados por la doctrina del “turismo cultural” como atracciones (Cousin en Pérez Monfort, 2011: 19). En 1984, Cartagena es declarada por la UNESCO como Patrimonio Histórico de la Humanidad. Múltiples y complejas son las repercusiones que la declaratoria tendrá en su vida social, económica y cultural. Destacan los avances de la *turificación* y la *gentrificación*, o aburguesamiento del conjunto urbano que conforma el centro histórico, donde la vida del cine experimentó su desarrollo durante todo el siglo XX. En el centro histórico de Cartagena fue donde vio la luz el Teatro Mainero, a fines del siglo XIX, y en el que ocurrieron las primeras proyecciones; también el Cine Variedades, hacia 1916, cuando el cine se volvió costumbre y rutina. De ahí

en adelante, el arrabal de Getsemaní, su mercado público y los barrios del centro histórico, constituyeron el espacio urbano del cine y el público de cine, con la aparición de palacios populares con aforos que iban de 1.000 a casi 4.000 personas. Pistas que sitúan la aparición del Festival Internacional de Cine de Cartagena, en 1960, con el propósito de coadyuvar a convertir la ciudad en destino turístico internacional de primer nivel.

Para 1984, la infraestructura turística de Cartagena pasó por un desarrollo acelerado: la llegada de la gran hotelería multinacional, la privatización y ampliación del muelle de cruceros y del aeropuerto, de acuerdo con estándares internacionales; la desaparición tanto del barrio Chambacú como de otro escenario clave de la vida popular: el mercado público de Getsemaní y la aplastante construcción en su lugar del bunker del Centro de Convenciones; la oferta del turismo de incentivos, convenciones y grandes eventos culturales, que casi nunca involucra a la ciudad y es objeto de recurrente crítica en parte de la opinión pública; y sobre todo, la mirada patrimonialista de la cotidianidad cartagenera, con sus efectos de exclusión social, en especial, los que tienen que ver con el acceso de las mayorías a la cultura, la educación, la información y el disfrute del “derecho a la ciudad”.

En este sentido, puede decirse que la puesta en práctica del enfoque patrimonialista pone en evidencia cómo un sector privilegiado de la ciudad vive a expensas de los demás; lo que casi siempre se encubre con el “mito” de las *dos ciudades* para explicar la histórica desigualdad de Cartagena (Burgos Bolaños, 2016). Todo lo anterior para decir que hacia 1960 el Festival de Cine de Cartagena nace con las gentes negras y mulatas que se apostaron a lado y lado del Camellón de los Mártires para ver pasar las delegaciones de artistas, directores,

divas y galanes durante la noche inaugural en su camino hacia el Teatro Cartagena. Para el año de la declaración de la UNESCO, la sede principal del evento cinematográfico era el búnker del Centro de Convenciones, que conllevó a la progresiva exclusión de las gentes de los sectores populares como un público natural. Este fenómeno convergió con la desaparición de los palacios populares y el traslado de las pantallas a los centros comerciales, cambiando la experiencia de ver cine como crecimiento en grupo, barrial, a una experiencia más personal y anónima.

La consolidación del Festival Internacional de Cine de Cartagena como evento de turismo cultural implicó así los riesgos de privilegiar el acceso de la oferta fílmica a los turistas por encima de los locales. Esto se compensó en parte con el esfuerzo del gestor y periodista Jorge García Usta, cuando participó en la creación de la sección “Cine en los barrios”, logrando transferir y rescatar parte de la experiencia común y colectiva de ver cine de las comunidades más desfavorecidas. Por supuesto, tales consideraciones son previas a la llegada de la emergencia sanitaria mundial del COVID-19, que cambió en muchos aspectos esenciales la experiencia de ver cine tal como la conocíamos. En lo que respecta a la experiencia de *ver cine* por parte de los sectores negros y mulatos en la escena fílmica cartagenera, tiene que ver esta con la negociación –y también la transgresión y resistencia– con el sistema socio-racial vigente, tanto en sus aspectos prácticos como simbólicos, concernientes a la apropiación social de la modernidad cultural y cómo se manifiesta en los cambios que las gentes adoptan en su apariencia personal, el vuelco de las costumbres, la actualización del gusto, los usos amorosos, los comportamientos y las adhesiones –o no– a las modas. Es decir, a la formación de los estilos de ser pobre.

Bibliografía

- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Madrid: Editorial Casiopea.
- Bosch, J. (1970). *El Caribe, frontera imperial. De Cristóbal Colón a Fidel Castro*. Madrid: Sarpe.
- Brando, M. (1994). *Las canciones que mi madre me enseñó*. Barcelona: Anagrama.
- Burgos Bolaños, S. (2016). *Cartagena de Indias en el sistema mundial. Lectura crítica de las geografías postmodernas en una ciudad periférica*. Cartagena: Editorial Universitaria-Universidad de Cartagena.
- Chica Geliz, R. (2015). *Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix. Cine, cultura popular y educación en Cartagena, 1936-1957*. Cartagena: Editorial Universitaria-Universidad de Cartagena.
- _____. (2017). *El cine mexicano y la cartelera cinematográfica de Cartagena*. Cartagena: Editorial Universitaria-Universidad de Cartagena.
- Diario de la Costa. (1968). *Diario de la costa* (18 de octubre), p. 7.
- El Universal. (1968). Cinefarándula. *El Universal* (14 de noviembre), p. 19.
- García Ochoa, E. (1971). *Diario de la Costa* (23 de mayo), p.9.
- Oroz, S. (1995). *El cine de lágrimas de América Latina*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ortiz Cassiani, J. (2009). Poder y cultura en Cartagena, 1900-1930. ¿Transgresión o negociación? *Taller de la historia* (1), pp. 141-165.
- _____. (2011). Cine mudo para una ciudad ruidosa. *El callejón de la luz*: <https://el-callejondelaluz.files.wordpress.com/2011/02/cine-mudo-para-una-ciudad-ruidosa.pdf>.
- Pérez Monfort, R. (2011). *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*. Ciudad de México: Publicaciones de la Casa Chata.



Nabely Figueroa Lee, "Figura 19: a (wo)man's battle" (2021).