

## Cine e identidades populares urbanas (Cali, Colombia, décadas de 1940 y 1950)



*María Fernanda Arias Osorio\*/Universidad de Antioquia, Colombia*

**RESUMEN:** A partir de fuentes orales y artículos periodísticos, este artículo analiza los gustos y las prácticas de recepción cinematográficas de las audiencias de clases populares en Cali, Colombia, en las décadas de 1940 y 1950. Se argumenta que el cine potenció nuevas identidades urbanas que transformaron los lugares tradicionales de las clases populares en la estructura social de la ciudad, haciéndose eco de la conflictiva acomodación de los inmigrantes en medio de fuerzas sociales contradictorias. Se analiza de modo específico cómo las nuevas identidades populares urbanas fueron potenciadas por la representación de dos aspectos interrelacionados que el cine de la época, especialmente el mexicano, ofrecía. Primero, la representación de personajes de las clases populares urbanas mexicanas enmarcados en códigos genéricos melodramáticos, distanciados de las narrativas naturalistas clásicas. Segundo, las tendencias musicales de origen afrocubano, los modos de baile que mezclaban influencias cubanas, mexicanas y estadounidenses, y el estilo de vestimenta “pachuco” que estas películas enunciaban. En ambos casos, se considera cómo tales aspectos, a la vez que conectaban con modos de consumos culturales populares tradicionales, potenciaron nuevas prácticas e identidades urbanas modernas, orgullosamente afirmativas e internacionales. Los modos en los cuales las clases populares se relacionaron con el cine no solo desafiaron los imaginarios que las clases altas tenían de la cultura de los pobres, sino que pusieron en evidencia los conflictivos modos de asumir y vivir la modernidad en posiciones múltiplemente periféricas —como clase social, como raza, como género y como país.

**PALABRAS CLAVE:** cultura popular, audiencias de cine, pachuco, cabaretera, melodrama, modernidad periférica.

Film and urban, popular identities (Cali, Colombia, 1940s and 1950s)

Pp. 126-140, en Versión. Estudios de Comunicación y Política

Número 36/mayo-octubre 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

**ABSTRACT:** From oral interviews and journalistic printed material, this article analyzes film tastes and reception practices from popular classes' film audiences in Cali, Colombia, in the 1940s and 1950s. The article shows how film fostered new urban identities that transformed the traditional roles assigned to popular classes in Cali's social structure, echoing the conflictive accommodation of immigrants in the midst of contradictory social forces. The focus of the analysis is to show how these new urban, popular identities were strengthened by the representation of two intertwined elements that movies from the period, especially the Mexican ones, offered. Firstly, it was their representation of characters from the urban, popular classes, framed by codes from melodrama genre, far from the classic, naturalistic aesthetics. Second, there were the musical trends from Afro-Cuban origins, the dancing styles mixing Cuban, Mexican and American styles, and the zoot-suiter dressing style that these movies showed. In both cases, it is considered how these elements connected with the traditional practices of cultural consumption, at the same time that they reinforced new urban and modern cultural practices and identities, which were proudly positive and international. The ways in which popular classes related to film not only defied the imaginaries that the upper classes had about poor people' culture, but also made it clear the conflictive ways of assuming and living modernity in multiple peripheral conditions, as social class, race, gender and nation.

**KEY WORDS:** popular culture, film audiences, zoot-suiter, cabaret dancer, melodrama, peripheral modernity.

EN CALI, COLOMBIA, desde los inicios de la exhibición cinematográfica, una parte importante de las audiencias estuvo compuesta por espectadores de las clases populares. En las décadas de 1910 y 1920, los teatros ofrecían precios diferenciales según la ubicación de las sillas. La pantalla se ubicaba en medio del local y los asistentes con los tiquetes más baratos eran ubicados atrás de la misma, teniendo que leer los subtítulos al revés (Martínez, 1978, p.21). Al igual que otras capitales de provincia de la época, como Medellín (Franco, 2013), se trataba de una ciudad todavía pequeña cuya vida política, económica, social y religiosa gravitaba alrededor del centro histórico y en la cual todos los espectadores asistían a los mismos espacios de exhibición cinematográfica. En la década de 1930, con la construcción de nuevos teatros dedicados exclusivamente a proyectar películas, todos los espectadores se ubicaban al frente de la pantalla, aunque siguieron existiendo precios diferenciales, dependiendo de su ubicación en la platea o en los balcones, conocidos comúnmente como gallineros. Sin embargo, en la década siguiente esta situación empieza a cambiar: la ciudad crece de modo acelerado con la llegada de nuevos inmigrantes, quienes, a medida que van adaptándose a la ciudad, se convierten en asiduos asistentes a los teatros tradicionales y, sobre todo, a los que empiezan a construirse por fuera del centro histórico, en los nuevos barrios populares. Teatros con nombres de santos, patriotas, fundadores de ciudades y literatos —San Nicolás, Sucre, Cervantes, Las Delicias, Belalcázar— se constituyen en referentes comunes para la nueva población.<sup>1</sup> Proyectando reestrenos y películas diferentes a las de los teatros de estreno del centro de la ciudad, estos nuevos espacios de exhibición fueron inme-

diatamente categorizados por los distribuidores como de segunda (B) y tercera (C) categoría.

Es este momento, 1940-1950, cuando las transformaciones en las lógicas de exhibición generaron nuevas prácticas de recepción y las películas empezaron a ser apropiadas por los sectores populares, para construir identidades urbanas que desafiaron tanto el lugar como los roles asignados en la estructura tradicional de clases de la ciudad. La construcción de nuevos teatros en barrios populares ubicados fuera del Centro Histórico de la ciudad tuvo dos importantes consecuencias. Por un lado, permitió que las clases populares pudieran sentirse parte legítima de la población urbana, dado que tenían sus gustos cinematográficos definidos y el ir al cine no solo generaba sentidos de localidad y pertenencia al barrio, sino que enriquecía otras prácticas culturales, como los bailes y sus modos de vestir. Sin embargo, al separar geográficamente los teatros y, por consiguiente, sus audiencias, los nuevos teatros reforzaron las distinciones de clases sociales asociadas con los gustos cinematográficos y las prácticas de asistencia al cine.

Aquí se analizarán dos aspectos interrelacionados. Primero, se abordará cómo las transformaciones en las prácticas de exhibición estuvieron ligadas a nuevos modos de recepción y formas de socialidad en ámbitos urbanos. Segundo, se examinará cómo las clases populares conectaron con algunos elementos presentes en sus películas preferidas: el melodrama —en una versión del mismo que difería de su contraparte estadounidense—, el retrato de la vida de clases populares urbanas y la música, el baile y los estilos de vestimenta presentes en ella. A lo largo de este artículo se argumentará cómo

dichos aspectos contribuyeron a la generación de nuevas socialidades e identidades populares, ya definitivamente urbanas, en el contexto local de Cali, entrelazándose con las redefiniciones de clase social, raza y género.

Para la obtención de información se utilizó una metodología mixta. Por una parte, se buscó información en fuentes primarias impresas de las décadas de 1940 y 1950. En este caso, se hizo una revisión diaria del periódico *Relator*, el de más amplia circulación en Cali en la época, para acceder a la programación de películas en los teatros, avisos publicitarios, notas, críticas y cartas de los lectores relacionadas con el cine. También, con el fin de generar una etnohistoria a partir de las experiencias concretas de los distribuidores, exhibidores y espectadores, se realizaron, entre los años 2011 y 2012, largas entrevistas abiertas, semiestructuradas, a personas relacionadas de modos diversos con prácticas asociadas al cine (la mayoría a espectadores, pero también a empleados de empresas distribuidoras y productoras, y dueños de teatros). Dado que el acceso a espectadores de la década de 1940 era limitado, por el amplio arco temporal transcurrido hasta la actualidad, la información obtenida se complementó con libros que, desde una u otra perspectiva, reconstruyeran la historia de la ciudad, en busca de datos relacionados con la exhibición y recepción cinematográfica en la ciudad.

Se hace referencia permanente a las películas habladas en español, y especialmente las mexicanas, porque en este periodo fueron las preferidas de las clases populares en Cali. En la década de 1940 se detectan variaciones en la programación de los teatros, respecto a las décadas previas, parcialmente producto de transformaciones en la industria cinematográfica a nivel internacional, incluidas la disminución de la producción argentina, el incremento de la producción mexicana y las intensas y exitosas campañas de la industria estadounidense para penetrar el mercado latinoamericano.<sup>2</sup> En numerosos estudios se ha asumido que el analfabetismo fue la causa de la inclinación por las películas habladas en español. Sin embargo, aquí se propone que aunque dicho argumento puede ayudar a explicar la predilección por las películas mexicanas en este periodo, es insuficiente para dar cuenta de las experiencias y las expectativas de las clases populares en relación con el cine, que no deben reducirse a un asunto de “carencia”. Dicho argumento tampoco es suficiente para explicar por qué justamente en este periodo las clases altas de la ciudad trataron vehementemente de diferenciar sus gustos y prácticas asociadas al cine de aquellas de las clases populares.

La predilección por las películas habladas en español se dio porque estas conectaban no solo con las particulares experiencias de recepción de cine de las clases populares, sino con sus modos de vida y sus expectativas como ciudadanos. Para analizar tales relaciones, se retoma la noción *reconstructive spectatorship*, propuesta por Jacqueline Najuma, cuya traducción aproximada es “experiencia de recepción reconstructiva”. Esta expresión parte de que

para entender la dimensión social de las experiencias de recepción es necesario analizar no solo las películas sino también los modos de vida y las vivencias de los espectadores. Adaptando dicha noción a las particulares condiciones históricas abordadas aquí, se hace énfasis en dos aspectos clave propuestos por Najuma. Primero, se retoma la idea que tanto el ir al cine como el ver ciertas películas permitió una reconstrucción —en cierto sentido una reinvención— de las identidades colectivas e individuales ante los efectos de fragmentación generados por la inmigración. Segundo, se revisita el argumento de Najuma sobre cómo la dimensión pública de la recepción asociada al cine complicaba “los supuestos placeres (y limitaciones) de la absorción clásica y de la falta de concentración para el espectador ‘ideal’” (Najuma, 2005, p.94).<sup>3</sup>

Partiendo de las dos implicaciones del concepto *reconstructive spectatorship*, este estudio se centra en el análisis de dos elementos: las prácticas concretas de recepción en los teatros, y los factores más importantes en juego en las relaciones que las clases populares establecieron con sus películas preferidas —el melodrama, la música y el baile.

#### Ir a los teatros de reestreno o categorías B y C

Ir a los teatros de categoría B o C, o teatros de reestreno, se asumía como una experiencia social tanto como ir a los teatros de *première*. No obstante, las características de los espacios, la calidad física de las películas, los tipos de películas y espectáculos ofrecidos y los comportamientos durante la proyección generaban experiencias de recepción y sentidos de socialidad distintos entre ambos tipos de teatros.

Con los recurrentes encuentros entre espectadores provenientes de espacios circunscritos geográficamente, muy pronto los teatros se convirtieron en espacios de encuentro para la gente del barrio y lugares de referencia. Dado que muchos de los espectadores de las clases populares asistían a teatros cercanos a casa, con precios de entrada mucho más económicos que los teatros de estreno ubicados en el Centro Histórico, habitualmente no necesitaban viajar lejos para ir al cine. El hecho de que algunos de estos teatros no tuvieran publicidad permanente en los periódicos, confirma hasta qué punto los exhibidores confiaban en que los habitantes del barrio constituían su público habitual. Los testimonios de los espectadores de la época, con sus detalladas descripciones de los teatros de su barrio, evidencian claramente un sentido de pertenencia geográficamente definido para el cual los teatros constituían referentes importantes. Este sentido de comunidad fue también potenciado por ciertas estrategias de exhibición. Durante este periodo casi todos los teatros de la ciudad ofrecían una variada programación para cada función, incluyendo noticiero, tráileres, cortos y largometrajes. Sin embargo, era también común ofrecer



algunas actividades extras como concursos, espectáculos musicales o actos de magia, especialmente durante la celebración de los aniversarios de los teatros o en festividades especiales.<sup>4</sup> Al respecto, anuncios publicitarios y artículos eran publicados en los periódicos locales, además de que los exhibidores incluían frases para apelar a sus clientes en un modo directo y personal, como personas muy apreciadas por el teatro. Por ejemplo, en 1945 el Teatro Sucre celebró su primer año de funcionamiento con la proyección de *Jalisco Nunca Pierde* (Chano Urueta, 1937), descrito como el “cañonazo cumbre”. También fueron anunciados “Rifas! Regalos! Sorpresas! Novedades!”.<sup>5</sup> Estas actividades constituyeron estrategias de mercadeo diseñadas para atraer a las audiencias haciéndolas sentir especiales y ofreciéndoles más que una película por su dinero. Dada la naturaleza de las actividades, probablemente dichas estrategias también hacían eco del sentido de diversión comunitaria asociado a las películas, potenciado por el hecho de que los teatros populares tenían circunscritas sus zonas geográficas de influencia.

El sentido de lo familiar y festiva socialidad asociado al estar en el teatro del barrio, era además fortalecido por las prácticas asociadas a la recepción, en una atmósfera con no poco de “recocha”.<sup>6</sup> Incluso las numerosas molestias en los teatros de los barrios populares parecían no disminuir el ambiente festivo. Aunque casi todos los teatros eran amplios, no tenían muchas comodidades, pocos tenían aire acondicionado y varios carecían de sistemas de ventilación. En los que había aire acondicionado, este solía no funcionar o era apagado solo minutos después de empezada la película, lo que, añadido al humo del cigarrillo —fumar en los teatros era una práctica normal en la época—, enrarecía aún más el ambiente. Debido a que existían muy pocas copias de cada película, y varios de estos teatros las recibían cuando ya el ciclo de distribución estaba muy avanzado, la condición de las copias solía ser deficiente.<sup>7</sup> A pesar de estos inconvenientes, la mayoría de los espectadores no se preocupaban ni por el saturado aire ni por los problemas derivados de la mala calidad de la imagen y el sonido. En muchos de los casos, estas situaciones eran percibidas no como particularmente desagradables sino como parte integral de la experiencia de ver la película —un fin para el que bien valía soportar el humo y el calor. Incluso los problemas de proyección, como desenfoces o la cinta quemándose, eran frecuentemente convertidos en diversión gritando chistes al proyeccionista. En los testimonios recogidos existe una historia contada con alegría por todos los informantes, aunque con diferencias, sobre el masivo grito de “Soltá al pollo, soltalo” al proyeccionista, cuando algo iba mal durante la proyección —la expresión refiriéndose a lo que el proyeccionista estaría hipotéticamente haciéndole a un joven (“pollo” en la expresión coloquial de la época) en el cuarto de proyección—. Además de estos comportamientos, era común gritar o chiflar a los personajes en la pantalla, comentar en voz alta lo que ocurría en la película, y, entre algunos

miembros de la audiencia, establecer diálogos alternos y/o alternativos.<sup>8</sup> Dichos comportamientos asociados a la recepción de películas en los teatros populares nos permiten suponer que ir al cine y ver las películas eran actos percibidos y vividos, más que como experiencias de inmersión personal y concentrada en las películas, como experiencias sociales y festivas. Como ha sido reportado, para los espectadores de los inicios del cine, y especialmente aquellos de los *nickelodeons*, para las audiencias populares, la frontera entre la inmersión individual en el filme y la interacción con otros espectadores eran porosas (Hansen, 1991). De hecho, el ambiente general que se respiraba en los teatros fomentaba una interacción mucho más grupal con lo proyectado en la pantalla y potenciaba el desarrollo de dimensiones performativas —no exclusivamente contemplativas— tanto dentro como por fuera del teatro.

Las actitudes de recepción comunes en los teatros populares desafiaban la idea del concentrado, personal y cómodo estado de recepción ideal sugerido por las películas con narrativas clásicas y defendido por las clases altas y medias altas de la ciudad que asistían exclusivamente a los teatros de estreno. Los espectadores de los teatros de categoría A, según la clasificación de los distribuidores y exhibidores, distinguían de modo mucho más definido el momento de ver la película en estado de concentración personal, de los momentos de interacción social en los *halls* antes y después de la película y durante los intermedios. Estas prácticas, aunadas a los detalles arquitectónicos y de decoración, hacían que los periodistas que asistían a teatros de estreno y categoría A, como el Arísti o el Colón, orgullosamente afirmaran que estos, con su “atmósfera de refinamiento, de holgura y de lujo” (*Relator*, 1950a), podían considerarse “a la altura de cualquier capital europea o norteamericana” (*Relator*, 1950b). La administración de estos teatros exigía comportamientos y hasta códigos de vestimenta “acordes” a las características del mismo —fueron también estos teatros los primeros que, aunque solo desde finales de 1960, prohibieron tajantemente fumar en ellos, situación defendida por algunos periodistas porque el humo no dejaba ver nitidamente la película.

### Las películas: melodramas y comedias urbanas de las clases populares

Dado que cada teatro tenía una línea de programación definida, es posible afirmar que la idea de socialidad ligada al ir a un teatro incluía no solo el compartir experiencias con la gente del barrio sino, también, compartir ciertos gustos cinematográficos. Aunque es difícil afirmar que fueron los tipos de películas exhibidas en los teatros populares los que fomentaron los comportamientos descritos, sí es posible aseverar que las diferencias entre el ambiente y la programación de los teatros de estreno y los de reestreno

definían gustos y experiencias disímiles para quienes iban a ellos. Como un correlato de estas diferencias, es posible también afirmar, con cierto grado de certeza, que existía una relación entre las expectativas y los modos de vida de las clases populares y sus gustos y prácticas asociadas al cine —tanto como existía para las clases medias y altas. Los artículos periodísticos de la época dan cuenta de la predilección de las clases populares por ciertas películas y tipos de música, aunque la mayoría de periodistas considerara dichas inclinaciones como una expresión del mal gusto y la moral dudosa de las clases populares. Los testimonios orales también confirman las diferencias, aun con diferentes apreciaciones, y los programas de los teatros dejan claro que en los teatros populares predominaba la exhibición de películas latinoamericanas, en contraste con el creciente dominio de las norteamericanas en los teatros de estreno.<sup>9</sup>

El encuentro de los espectadores estadounidenses con el cine a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX ha sido explicado con la llamada “*modernity thesis*”. Tom Gunning (1995) y otros académicos (Charney y Schwartz, 1995) han argumentado que a nivel técnico, narrativo y temático las películas preclásicas, o películas de atracciones, encarnaban sensaciones típicamente modernas, asociadas al desarrollo del capitalismo, los avances tecnológicos y el crecimiento urbano, y que constituyeron para sus espectadores modos de aprender a enfrentarse a las lógicas experienciales de la vida urbana moderna. Condiciones como estas solo empezaron a ser realmente vividas en Cali, así como en varias ciudades latinoamericanas medianas, desde la década de 1920, cuando ya el cine de atracciones estaba siendo reemplazado por películas con estructuras narrativas y estilísticas clásicas, y se expandieron e intensificaron solo desde la década de 1940 en condiciones muy diferentes de aquellas abordadas por Gunning. En parte por ello, en Latinoamérica las consideraciones sobre las relaciones entre la modernidad y el cine han sido desarrolladas con ciertas variantes respecto a aquellas generadas en los países “centro” de la modernidad. Néstor García Canclini y Jesús Martín-Barbero estuvieron entre los pioneros de este tipo de acercamiento a los medios como parte de procesos socioculturales cuyas repercusiones iban más allá del estudio de sus efectos inmediatos. Desde la década de 1980 en Latinoamérica, numerosos intelectuales han analizado cómo las clases populares fueron introducidas a la modernidad a través de los medios masivos de comunicación, especialmente las revistas populares (Sarlo, 1985), la radio (Mata, 2006), el cine (Martín-Barbero, 1987), la televisión (Martín-Barbero y Muñoz, 1992) y la prensa popular (Sunkel, 2002), y no por los procesos de alfabetización y desarrollo de medios impresos asociados idealmente con el proyecto de la Ilustración. Más allá de las implicaciones propuestas por la “*modernity thesis*”, en términos de los cambios *perceptuales* que el cine implicó en relación directa con acelerados procesos de industrialización desde el siglo

XIX, los intelectuales latinoamericanos se han referido también a los modos en los cuales las clases populares, a través del consumo, asumieron su relación con los medios masivos de comunicación como parte de un conjunto de prácticas culturales amplias que les permitieron, desde su cotidianidad, adaptarse a la vida urbana y negociar sus expectativas entre la tradición y la modernidad. Y ha sido analizado, también, cómo los medios masivos de comunicación reconstruyen, aun en medio de lógicas industriales y masivas, matrices culturales populares tradicionales en muchos de sus productos, lo que ha establecido buena parte de su éxito.

El cine, en las décadas de 1940 y 1950 en Cali, constituyó un modo de negociar entre valores y experiencias tradicionales y modernas. Ir a los teatros y ver películas —productos mediáticos masivos e industriales— fue para los recién llegados inmigrantes un modo de adaptarse a la nueva vida urbana. Cuando llegan del campo a la ciudad, estos inmigrantes carecen en su mayoría de recursos económicos y de un alto nivel de educación formal así como de vínculos previos con los habitantes de la ciudad. Sin embargo, pronto también en su mayoría, los nuevos habitantes logran conseguir un trabajo para cubrir sus necesidades básicas y empezar a integrarse al estilo de vida urbano. Así, las clases populares encontraron en el cine una actividad recreativa definida como específicamente urbana y como un modo de encontrarse y compartir tiempo con otras personas en situaciones similares. Además, en el “contenido” de las películas encontraron ejemplos de qué esperar de la vida en la ciudad, qué conflictos podrían surgir, cómo comportarse y cómo encontrar modos de ganarse la vida. Muchas de las películas mexicanas del periodo apelaban directamente, como espectadores, a los recién llegados a diversas ciudades a lo largo de América Latina, con sus retratos de las tensiones entre las condiciones de la vida urbana y la rural, y siendo muchos de sus héroes en la pantalla personas de las clases populares tratando de encontrar un lugar en la ciudad. No es, pues, coincidencia que las clases populares gustaran de estas películas, y que con ello se diferenciaban de las clases altas de la ciudad que estaban interesadas en mantener su estatus cultural y socioeconómico tratando de establecer modos de conexión con los países considerados centros legítimos de la modernidad, a través del consumo exclusivo de productos cinematográficos estadounidenses y europeos. Por el contrario, las clases populares concentraban su interés en encontrar modos de sobrevivir en la ciudad y disfrutar de sus nuevas libertades urbanas. Encontraron en ir al cine una nueva y excitante actividad y, en las películas mexicanas, retratos de sus situaciones que conectaban con sus modos de pensar y sentir. Además, las películas se articulaban de modo directo con otras de sus actividades de entretenimiento, como escuchar música y bailar.

Aunque es riesgoso agrupar las diversas películas mexicanas producidas en el periodo bajo un solo enunciado, existen tres elementos que emergen constantemente

en los testimonios orales y escritos obtenidos, ya sea a modo de crítica o halago: el melodrama, la música y el baile. El ofrecimiento de estos tres elementos no era nuevo en este periodo. Desde el inicio del cine parlante, el cine mexicano copia una fórmula de éxito probado en las películas estadounidenses, sustituyendo las atracciones hollywoodenses por actores, música y estilos de baile latinoamericanos. Por ejemplo, el género conocido como la comedia ranchera introdujo desde la década de 1930 la música como un elemento clave de atracción.<sup>10</sup> Sin embargo, ya en la siguiente década muchos de los escenarios se trasladaron a paisajes urbanos, algunos de los conflictos asociados a las historias melodramáticas adquirieron implicaciones diferentes y los estilos de música y baile se transformaron. Los nuevos núcleos narrativos giraban alrededor de los conflictos de los inmigrantes en el proceso de adaptación urbana, y ritmos afroantillanos y los estilos de baile y vestimenta asociados a los mismos empezaron a aparecer de modo frecuente. Con la introducción de estos nuevos elementos, las “copias” difirieron aún más del modelo hollywoodense —y no es por ello casualidad que justo en este momento las clases altas empezaran a despreciar las películas mexicanas, como puede percibirse en numerosos artículos periodísticos de la época—.<sup>11</sup> Sin embargo, aunque con frecuencia nombradas como los “primos pobres” de Hollywood, las películas mexicanas de las décadas de 1930, 1940 y 1950 constituyen el *corpus* de películas latinoamericanas que más espectadores ha logrado movilizar en un periodo histórico restringido (Hart, 2094), incluyendo no solo Latinoamérica sino Estados Unidos (Agrasánchez, 2006) y países del Este europeo (Irwin, 2010). En este trabajo se quiere desarrollar en detalle por qué el éxito de estas películas puede ser entendido como una expresión de los procesos de adaptación de las clases populares a la vida de la ciudad en medio de intensos procesos de reestructuración urbana.

En el movimiento de “traducción” cultural a nuevos contextos, elementos no presentes en las películas norteamericanas de la época se mezclaron en las películas mexicanas, algunos provenientes de tradiciones rurales y otros relacionados de modo directo con las nuevas condiciones urbanas de vida. Fue esto lo que le permitió al cine mexicano crear su propio nicho de mercado capaz de competir con las películas estadounidenses. La popularidad de las películas mexicanas tuvo que ver entonces no solo con su uso de una fórmula hollywoodense probada sino, especialmente, con su movimiento de adaptación cultural a las realidades y audiencias locales. Algunos de los elementos asociados con las películas estadounidenses de hecho se perdieron en el proceso de adaptar sus valores y estilos modernos a las expectativas y los modos de vida de los latinoamericanos. Uno de estos elementos, transformados de un entorno nacional al otro, fue el melodrama.

Como Arlene Joy Sadlier ha planteado, el melodrama latinoamericano difiere del estadounidense:

El término melodrama tiene más amplias implicaciones en países como México, Argentina y Brasil, en donde se refiere no sólo a dramas domésticos sino también a historias épicas en las cuales la vida familiar es presentada en relación con asuntos nacionales más amplios. Es más, los dramas domésticos de América Latina son de algún modo mucho más cercanos en espíritu que sus contrapartes de Hollywood a los melodramas originales de principios del siglo XIX. Especialmente en los filmes mexicanos, números musicales actuados por artistas populares del mundo musical o de los clubes nocturnos son intercalados a lo largo de la narrativa [2009, p. 4].<sup>12</sup>

Producidas durante las décadas de 1930 y 1940, y protagonizadas por estrellas ya internacionales o a punto de serlo como Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix, las películas históricas épicas conectaron con los proyectos de nación que las clases políticas mexicanas del periodo querían estimular en el México posrevolucionario. Algunas de estas películas obtuvieron rápidamente un aura de películas artísticas al empezar a ganar premios en festivales internacionales.<sup>13</sup> Sin embargo, ya desde finales de 1940, muchas de las nuevas historias se situaban directamente en contextos urbanos. Mientras los melodramas rurales mostraban las luchas entre diferentes fuerzas políticas y económicas en el campo, los melodramas urbanos enfatizaban los conflictos que debían enfrentar las personas de orígenes pobres y campesinos al tratar de adaptarse a la ciudad y encontrar un modo de vida digno en medio de fuerzas contradictorias. Muchas de las nuevas películas retuvieron las características básicas del melodrama, aunque hubieran cambiado sus temas, sus escenarios, sus personajes y sus actos musicales y de baile. El conflicto básico de una persona pobre intentando abrirse paso en la ciudad estuvo presente con frecuencia, fueran los géneros o subgéneros comedias, comedias rancheras o películas de cabareteras, o incluso en géneros híbridos. Por ejemplo, las películas de cabareteras eran melodramas que contaban la vida de una chica pobre y su llegada a la ciudad, donde encontraba un trabajo como bailarina de cabaré, lo que permitía incluir actos de música y de baile, tanto como frecuentes escenas de comedia e incluso rasgos de cine de gánsteres.

Al mezclarse los géneros, diferentes registros dramáticos y cómicos podían encontrarse en una sola película, mostrando y generando diversas sensaciones y sentimientos, una característica que acerca a estas películas a la “imaginación melodramática” —según la definición de Peter Brooks, 1995— más que sus contrapartes estadounidenses. Las películas mexicanas de este periodo, así como los melodramas, eran realistas a su manera. Como propone Brooks, “la relación del melodrama con el realismo es siempre oblicua —se tensa hacia la explotación de la expresión que va más allá” (p. IX).<sup>14</sup> En las películas mexicanas de este periodo, esta “expresión que va más allá”, relacionada con los sentimientos afectivos, morales y de regocijo, encontraba frecuentemente sus momentos cumbre en las escenas con música y baile.<sup>15</sup>



Los diálogos y actuaciones de los personajes en las películas mexicanas también marcaban una fuerte diferencia ante más “naturalistas” modos de representación. Es posible identificar al menos dos tipos de diálogos que definían esta diferencia. Por un lado, los diálogos considerados más típicamente melodramáticos, literales en la expresión de los sentimientos, potenciados con el uso de primeros planos y una sensación de tiempo detenido; en contraste, estaban los diálogos en los cuales las dimensiones performativas corporales y orales asumían un carácter juguetón. Estos diálogos, asociados a actores como Mario Moreno “Cantinflas” o Germán Valdés “Tin Tan”, llenos de jerga, repeticiones, frases paradójicas o incomprensibles, se acompañaban también de expresiones corporales absurdas, juguetonas y de improvisación. De hecho, muchos de los más admirados actores del cine mexicano son recordados por los asistentes de la época por sus habilidades con el lenguaje oral y/o corporal. Tin Tan y Cantinflas eran reconocidos por sus habilidades como bailarines y su sentido del humor expresado a nivel corporal y con bizarros juegos de palabras. María Antonieta Pons y Ninón Sevilla eran reconocidas por sus cualidades como bailarinas. Pedro Infante, hijo del pueblo, eterno héroe de las clases trabajadoras, y Jorge Negrete, ídolo de América, lo eran por sus habilidades como cantantes, desplegadas en las películas a modo de serenatas.

A través de sus múltiples habilidades performativas, los principales actores de las películas mexicanas encarnaban con frecuencia personajes que se hacían eco de los conflictos en la adaptación a la ciudad. Por ejemplo, los personajes que usualmente interpretaban Cantinflas, Resortes, Tin Tan, Pedro Infante, María Antonieta Pons y Ninón Sevilla encontraban siempre un modo digno de sobrevivir en la ciudad. Estos héroes sobrevivían honradamente no solo gracias a su recursividad y adaptabilidad —expresados en sus modos de hablar, cantar y bailar— sino al mantenimiento de sus convicciones morales, lo que muchas veces hacía eco de las trayectorias biográficas de los actores. Por ejemplo, Cantinflas fue él mismo un niño pobre que logró sobrevivir en la ciudad, un hecho que ayudaba a reforzar su atractivo para las audiencias populares. Como Ilan Stavans (1998) ha planteado:

Cantinflas se mantiene como un arquetipo, un modelo, una inagotable fuente de inspiración personificando las dificultades sufridas en la lucha de México por insertarse en el siglo XX. Sus aventuras permiten a sus audiencias entender la transición de espacios rurales a urbanos a la que muchos pobres y poco educados campesinos han sido forzados a hacer en América Latina para ganar unos pocos pesos [p.84].<sup>16</sup>

Es importante enfatizar cómo estos personajes se adaptaban a la vida urbana *sin* renunciar a las características culturales asociadas a sus orígenes humildes —lo cual incluía, de hecho, el gusto por el melodrama en varios casos. Entre estas particularidades estaban los modos de hablar, vestir, cantar y bailar, aunque estos cambiaran

continuamente a merced de las modas. Los modos en los cuales genéricamente eran enmarcados estos elementos —o atracciones— probablemente ayudaban a potenciar formas de recepción alejadas de la concentración e inmersión exclusivamente personal. Sin embargo, para entender de manera más completa la relación que los espectadores establecieron con estas películas, es necesario analizar también el lugar que dichos elementos tuvieron no solo en las películas y en los teatros sino en las vidas cotidianas de las clases populares del periodo.

### Música y baile, género y raza

A través de constantes procesos de transmediación, las industrias del cine y de la música se reforzaron constantemente durante este periodo. La industria cinematográfica aprovechaba el éxito de géneros previamente conocidos a través de la radio, y la industria musical lanzaba cantantes y canciones en las películas con actos musicales y de baile. En Cali muchas “emisoras disponían de radioteatros donde se presentaban orquestas y cantantes nacionales e internacionales con asistencia del público, con emisiones directas” (Vásquez, 2001, p.255) siendo en varias ocasiones los teatros de cine los espacios utilizados para estas presentaciones en vivo. A través de la presencia de cantantes y bailarines, las películas garantizaron su éxito entre las clases populares que colmaban las ciudades y constituían la parte más importante de su público. En la década de 1930, las películas mexicanas introdujeron la ranchera y los tangos fueron llevados a la pantalla por las películas argentinas —aunque, de hecho, varias de las películas con Gardel fueran producidas por compañías estadounidenses. Sin embargo, hacia finales de esta década comienza la introducción de nuevos números musicales, conectados con tradiciones musicales de origen caribeño, especialmente cubanas, y, cada vez más, con estilos estadounidenses asociados al jazz. La música de moda incluía, entre otros, charleston, *two steps*, *swing*, *boggie boggie*, son montuno, conga, danzón, rumba, bolero, pasodoble, foxtrot y tango en menor medida, cada tipo de música asociado con un tipo de baile. Los años cuarenta y los cincuenta fueron las décadas de mayor éxito de estos nuevos estilos musicales en la ciudad entre las clases populares, siendo parte de este éxito su aparición en las películas mexicanas.

La particular mezcla de estrellas de la música y del baile en las películas mexicanas no solo incrementó el atractivo de estas películas sino que ayudó a crear y definir nuevas identidades urbanas populares. Los nuevos estilos musicales tuvieron una amplia aceptación en Cali. Para Ulloa, además de sus epicentros La Habana y ciudad de México, en pocas ciudades latinoamericanas las clases populares crearon y asumieron su identidad de un modo estrechamente relacionado con los estilos de vestir y bailar asociados con dichos estilos musicales. Una de ellas



Los tres pachucos Carlos Valencia, “El Papero” y Jaime López “Chocolatina” en el bar Mis noches, en la zona de tolerancia en Cali, 1953. Fuente: *La salsa en Cali*, Ulloa (1992).

fue Cali, probablemente por tener un alto porcentaje de población afrodescendiente que fue traída como esclava a trabajar en las plantaciones de caña de azúcar —una situación similar a la vivida en Cuba—. Por la particularidad de esta situación y las consecuencias que ella tuvo para la ciudad, en lo que sigue el presente trabajo se concentrará en la relación entre las películas mexicanas con la música en boga y las identidades populares urbanas que se definieron en este periodo. El relato de Ulloa sobre los Hermanos Ortiz, bailarines caleños de la época, ofrece un modo de empezar a delimitar algunos de los elementos definitorios de esta conexión:

Los primeros maestros fueron los cinco hermanos Holguín, bailarines todos (Pedro Pablo, Benigno, Francisco, Félix y Jesús) que compartían sus pasos con los amigos en el salón de su casa donde se hacían los champús y las empanadas bailables del barrio Vilachí (hoy Libertadores) a finales de los años 30. Años después fundaron “La Cumparsita”, la primera academia formalmente establecida para la enseñanza del baile, en los años 40 [Ulloa, 1992, p.362].<sup>17</sup>

A partir de este relato, es posible notar la particular cualidad social de la música y el baile, los modos en los cuales se definieron nuevas formas de entretenimiento mezclando referentes de platos típicos y formas de socialidad tradicionales con los estilos musicales y de baile de moda, así como los modos como el baile empezaba, aunque tímidamente, a entrar en dinámicas de educación formal. Ulloa continúa:

Los Holguín habían aprendido el zapateado de Fred Astaire en “Volando a Río de Janeiro”. Para entonces Benigno era el “discómano” en la tienda de su padre, donde se realizaban los champús bailables del sector. En uno de ellos se conoció con Hilda Palta y desde entonces bailan juntos; fueron estrellas del Cabaret Monteblanco, del Maryland Club, el Club Popular y el Kiosco de Bavaria. Aprendieron el danzón viéndolo a Cantinflas y el mambo viéndolo a Tin Tan y los Pachucos [Ulloa, 1992, p.362].

Aquí queda claro que escuchar y bailar las nuevas modas musicales fueron formas de entretenimiento ligadas a las películas y generaron nuevos modos de apropiación de diversos espacios urbanos. Además de en los múltiples “bailaderos” que fueron apareciendo en los barrios populares, los bailes se hacían también en las salas de las casas y las tiendas de barrio donde los melómanos y bailarines escuchaban radio, los coleccionistas ponían sus discos, y los amigos, vecinos y familiares bailaban. Ver películas, escuchar música, bailar y apropiarse de diversos espacios urbanos privados y públicos eran actividades que se relacionaban de múltiples maneras. Los espacios para bailar y ver películas se ubicaban en los mismos lugares o muy cerca unos de otros. Por ejemplo, en los años cincuenta el Teatro Belalcázar tenía una terraza en la cual fiestas bailables eran organizadas, incluso Daniel Santos cantó allí (Ulloa, 1992, p.354). Muchos de los más famosos locales de baile estaban muy cerca a los teatros. Por ejemplo, al frente del Teatro Cervantes, después Teatro México, estaba el Club Maryland, un salón familiar de baile (Vásquez, 2001, p.257). Años después, en el piso alto del Teatro Bolívar, estuvo el Marabá (Ulloa, 1992, p.356). Las reuniones bailables se llevaban a cabo no solo en los lugares diseñados para ello, sino en casas de particulares que organizaban los llamados bailes de cuota, descritos por Ulloa: “Los bailes de cuota surgen como otra forma de hacer la fiesta, cobrando cinco pesos por la entrada con derecho a trago, tamales o lechona y se prolongan hasta las décadas del 50 y 60. A ellas se iba con saco largo abajo de las rodillas, pantalones anchos a lo “Pachuco” y con cadena colgando entre el bolsillo y la pretina, como Tin Tán en sus buenos tiempos” (Ulloa, 1992, p.350).<sup>18</sup>

Así, los placeres sociales de escuchar música y bailar con los pasos y estilos que aparecían en las películas podían ampliar el placer personal al ver las películas pero también potenciarlo a otros niveles. La experiencia de recepción cinematográfica se articulaba de este modo no exclusivamente a la contemplación sino a prácticas de disfrute corporal a través del baile, ligado a las formas de socialidad permitidas por el baile popular. Como plantea Ulloa, en la década de 1940 hubo una “masificación del baile en Cali, en tanto práctica social, colectiva y permanente, es decir, cuando se vuelve un ritual nacido en la ciudad y en ella en los barrios populares más ‘tradicionales’” (Ulloa, 1992, p.355). Aunque evidentemente el baile ha implicado en todas las culturas una cualidad social, los nuevos contextos urbanos determinaban que estas socialidades estuvieran ya mediadas por nuevas formas de vida y asociación urbanas, especialmente por el acceso a los productos de las industrias culturales y los medios masivos. A través de procesos de intermedialidad, de los cuales las películas constituían solo una parte, la música cubana llegó a la ciudad a través de los discos y películas mexicanas, las estaciones de radio tanto locales como nacionales y los conciertos organizados por las estaciones de radio. Mediante estos recursos, las clases populares



aprendían sobre las últimas modas musicales y bailables en Estados Unidos, Argentina y México a la vez que las replicaban en espacios privados y públicos y las convertían en parte de sus modos de vida.

Expresándose en el ritmo, las letras y los estilos de baile, casi toda esta música tenía fuertes asociaciones con la historia y las experiencias de las clases populares en países latinoamericanos. La variedad de orígenes de estos estilos da cuenta de las mezcladas influencias musicales que constituían el gusto de las clases populares. Sin embargo, aunque en algunos casos con orígenes campesinos, casi toda esta música fue ya un producto directamente urbano. Es más, era música creada como producto industrial y que circulaba a nivel transnacional, antes de ser recirculada y resemantizada a nivel local a través de las redes de amigos y familiares en el barrio o redes más amplias de personas congregándose en los locales de baile y los teatros de cine. El aprender a bailar los nuevos estilos musicales no se hacía exclusivamente a través del tradicional paso del conocimiento de generación en generación. Las redes de familiares, vecinos y amigos, además de las películas y las academias, formaban parte de los nuevos modos en los cuales los ciudadanos aprendían a bailar.

Las películas mexicanas también influenciaron los modos de vestir ligados a ciertos estilos de baile. En la época, el estilo más claramente reconocible fue el pachuco. Cuando el estilo pachuco fue asumido por algunos hombres de las clases populares —configurando además una clara y reconocible subcultura urbana— las clases altas lo consideraron perturbador en varios niveles, dado que estas últimas intentaban emular los estilos venidos de los considerados centros legítimos de la modernidad, mientras que se asumía que las clases populares debían vestirse con estilos tradicionales, vernáculos y rurales. Independiente de las opiniones de las clases altas acerca de su dudoso gusto, el estilo pachuco fue claramente un modo estilizado y moderno de vestir. Además, constituía una “deformación” del traje típico masculino asociado al buen vestir, adaptado para poder ejecutar complicados pasos de baile, que podría ser interpretada como una “parodia de los estilos de vida y valores de la clase media” (Webb, 1998, p.234).<sup>19</sup> El estilo pachuco, junto con los nuevos modos de bailar, constituyó una afirmación de la propia identidad, un nuevo y orgulloso modo de representación pública de las clases populares. Como ocurrió con sus contrapartes de la frontera norte de México, “movilizando sus propios cuerpos y ocupando espacios públicos, los pachucos se enfrentaron a las indignidades a las que se veían sometidos a la vez que creaban sus propias identidades culturales y relaciones sociales” (Álvarez, 2008, p.80).<sup>20</sup>

Igual a como ocurrió en Estados Unidos y México, el estilo pachuco rápidamente se difundió entre las clases populares en Cali.<sup>21</sup> Sin embargo, mientras el origen de este estilo en dichos países es aún incierto, es claro que a

Cali arribó a través de las películas y, en menor medida, los conciertos en vivo de cantantes pachucos.<sup>22</sup> El principal pachuco cinematográfico fue Tin Tan, aunque hubo otros como Benny Moré, El Ronchas, Carlos Valadez “El Perfumado”, Mr. Trosky y Resortes. Varios de ellos fueron los que, como actores, cantantes o ambos, le dieron forma al pachuco caleño. Siendo un producto híbrido de la cultura popular, Tin Tan no fue un carácter estable en términos de las referencias a través de las cuales su identidad fue creada. El estilo pachuco, en su versión mexicana, fue un producto híbrido de la frontera norte enriquecido con el carácter “de la viveza callejera de un nativo del Distrito Federal” (Mora, 1982, p.82).<sup>23</sup> Esta hibridación puede ser percibida en el amplio rango de estilos musicales que Tin Tan tocaba y cantaba en sus películas enriquecido con sus habilidades de improvisación, mezclando obras de su invención y adaptaciones. Sus canciones expresaron claramente las heterogéneas mezclas de las cuales la cultura popular de la época estaba hecha. Tin Tan podía tocar y cantar son, ranchera, bolero, mambo, tango, flamenco, música *country* estadounidense, jazz y diversas mezclas entre estilos. En Cali, los pachucos tomaron estas influencias canalizadas ya a través de las películas, pero también las mezclaron con otros elementos, creando una versión particular de pachucos. Ulloa plantea algunas de estas influencias en los pachucos locales:

Su figura se construyó con imágenes procedentes de películas norteamericanas, mexicanas y cubanas. La primera de ellas fue, tal vez, “Volando a Río de Janeiro” con Fred Astaire y Ginger Rogers. De ella se copió el baile de la música americana y el uso de taconeras y punteras para el zapateado. De las películas mexicanas, el pantalón bombacho y el saco largo; de los cubanos, los zapatos combinados y poco después la guayabera [Ulloa, 1992, p.363].<sup>24</sup>

Como puede apreciarse en esta descripción, aunque las conexiones que las clases populares establecían con las películas estaban basadas en la música y el baile, estas no se limitaban a las películas mexicanas. Las películas estadounidenses, especialmente los musicales de este periodo, también ofrecían inspiración para el baile y la vestimenta. Otras versiones más desafiantes de los pachucos también servían de modelo para los mismos, como el cantante puertorriqueño Daniel Santos, “El Jefe”, quien actuó en Cali en varias ocasiones con La Sonora Matancera. Santos era considerado ya no solo un pachuco, sino un “camaján”, es decir, alguien ligado a consumo de marihuana y envuelto en negocios semiilegales. La conexión entre pachucos y camajanes —una figura cercana al *malandro* brasileiro— generó un aún más airado rechazo de las clases altas hacia dicho estilo. Como ha planteado Ulloa:

La música de Daniel Santos y de la Sonora Matancera fue representada por la ideología dominante del momento como escándalo de negros, música de camajanes, con una fuerte dosis peyorativa en su significado. Que fuera cierto o no es lo de menos, lo importante era que esa imagen del camaján

cubría otro sector, aquel que es representado también como “fumón”, rumbero, hedonista y “bohémio”. Su comportamiento raya en la ilegalidad que atenta contra “las buenas costumbres” de la doble moral. Esa era la imagen que abrazaba a hombres de barrio, jugadores de fútbol, artesanos, zapateros, asalariados y marginados sociales para quienes Daniel Santos se convirtió en el Jefe [Ulloa, 1992, p.371].

En Cali la contraparte de los pachucos no fueron las pachucas como en Estados Unidos, sino las rumberas, como en las películas mexicanas, aunque en las fiestas de los barrios y en la vida cotidiana las mujeres bailarinas vistieran mucho más discretamente. El estilo pachuco no fue asumido por ninguna mujer en Cali, como sí ocurrió en Estados Unidos (Álvarez, 2008), probablemente porque, para una mujer, era mucho más difícil asumir actitudes directamente desafiantes en el contexto local de la época. Ser “macho” o mujeriego, como podían serlo los pachucos, podía ser percibido como una cualidad masculina hegemónica normal y positiva. En contraste, la promiscuidad femenina o una exhibición explícita de sexualidad, como en el caso de las cabareteras y las rumberas, o una ausencia de atributos tradicionalmente asociados a la feminidad, como en el caso de las pachucas estadounidenses, podría ser sancionado de un modo mucho más radical.

Fue en parte el retrato de las cabareteras en las películas mexicanas de la época lo que llevó a que las clases altas y medias de la ciudad rechazaran de manera categórica estas películas como un todo. Por ejemplo, la crítica de cine Clarita Zawadski, aunque jamás le dedicó un artículo a comentar una película de cabareteras, solía evocarlas con frecuencia para oponerlas a las películas que consideraba de buen gusto y obras de arte, a la vez que separaba de modo tajante el gusto de los espectadores habituales de películas mexicanas del suyo. Ese fue el caso cuando comentaba *La leggenda di Faust* (Fausto, Carmine Gallone, 1950):

Vale la pena anotar que el público que derrama abundantes lágrimas con las tragedias de Ninón Sevilla y se conmueve intensamente con su paseo por los bajos fondos mexicanos, debe abstenerse de asistir a una exhibición de esa categoría. Porque su reacción (muy de acuerdo con su mentalidad) no podría ser otra que la que ha experimentado parte de ese público al verla. Risa estúpida ante las más bellas escenas y comentarios burdos ante otras de no menor alcance. La propaganda dice: “Vendió su alma al Diablo por unas cuantas horas en los brazos de una mujer”, y eso basta para que ese grupo de cineastas abonados a títulos como “Callejera”, “Vagabunda”, “Mujer de la calle” y “Perdida”, se crea con derecho a pensar que esa frase pueda sugerir algo parecido y que van allí a recrearse con la vulgaridad escandalosa de que hace gala la cinematografía mexicana [Zawadski, 1951, 29 de enero].

De modo similar, en otro artículo, después de alabar de manera entusiasta la danza, el canto y la música de los Ziegfeld Follies, Zawadski añade, estableciendo una clara oposición entre las películas estadounidenses y las

mexicanas: “Las películas de Hollywood, por más inconvenientes que presenten, no le llegan al ‘tobillo’ de esas ardorosas historias mexicanas al estilo de ‘Coqueta’. Con uno de esos números de baile de pésimo gusto en los que brilla con toda su vulgaridad Ninón Sevilla, habría suficientes motivos para que la película fuera rechazada por la censura” (Zawadski, 1950a).

Así como el estilo pachuco desafiaba, con su énfasis en el estilo y el placer, algunas de las representaciones más tradicionales de masculinidad, la rumbera representó también una versión de feminidad desafiante: se trataba de una mujer disfrutando y exhibiendo —aunque para el deleite de la mirada masculina— un baile sensual que la alejaba radicalmente de la idea hegemónica de lo que constituiría una mujer “decente”. Sin embargo, la definición de los roles femeninos de las rumberas fue mucho más complicada desde las mismas películas. La rumbera o cabaretera, encarnada en las películas por actrices como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla y Amalia Aguilar, no siempre podía ser fácilmente catalogada de modo tajante como una buena o una mala mujer; en algunos casos, porque el ser artista de cabaré no necesariamente implicaba la pérdida de la decencia, o, como en el caso de los personajes encarnados por Ninón Sevilla, porque desafiaba la idea de la mujer débil, seducida y traicionada —aunque ello, por otro lado, la acercara al imaginario de la mujer devoradora de hombres (Castro, 2010).

Aunque hasta principios de los años cuarenta los pachucos y las cabareteras locales circularon casi exclusivamente en la llamada “zona de tolerancia” de la ciudad (Ulloa, 1992, p.365), la fuerte asociación entre la música afroantillana y la “zona roja” de la ciudad fue diluyéndose a medida que la práctica del baile de estos ritmos fue introduciéndose en espacios de los barrios populares con los vecinos, amigos y familiares. De este modo, estos tipos de música y los bailes asociados fueron entrando en los ámbitos cotidianos de la vida popular perdiendo sus connotaciones morales negativas y convirtiéndose en parte de prácticas habituales que ampliaron el rango de actividades de entretenimiento permitidas a hombres y mujeres enriqueciendo su vida pública.<sup>25</sup>

Las nuevas identidades femeninas y masculinas ligadas a ciertos estilos de baile y vestimenta fueron urbanas y estaban basadas en las películas, consideradas vehículos de modernidad y modernismo —sin relación directa con estilos vernáculos venidos de antiguas tradiciones rurales—. Estas nuevas identidades urbanas fueron orgullosamente autoafirmativas e internacionales, especialmente a nivel latinoamericano y, como tales, diferían de las imágenes que las clases altas tenían de las clases populares, en su versión “ideal”, como humildes, obedientes y bucólicas, con una cultura ligada exclusivamente a los referentes locales de su lugar de origen —aunque, en su versión negativa, las asociaciones del pachuco con los camajanes hacían de las clases populares personas a las que era necesario temer y atacar—. Adicionalmente, los retratos de las

rumberas las planteaban como lo opuesto a las “mujeres decentes”, tal como estas eran imaginadas por las clases altas. Sin embargo, estas nuevas identidades eran básicamente hedonistas, basadas en el disfrute de las nuevas posibilidades de socialidad, uso del tiempo libre y libertad que la ciudad podía ofrecer. Escuchando música, bailando, vistiéndose con estilo y viendo películas, las nuevas clases populares dejaron de ser exclusivamente locales. En vez de ello, el más amplio campo mediático constituido por la radio, el cine y la industria discográfica, la prensa y las revistas populares reconfiguró sus gustos y prácticas y, como consecuencia, transformó los roles que estas clases previamente tenían asignados en la estructura social de la ciudad. Esta situación fue vista con no poco recelo por las clases altas, dado que la imagen de la gente pobre como personas capaces de disfrutar productos culturales de circulación internacional y de crear nuevas formas de socialidad alrededor de ellos desafió los tradicionales modos de las clases altas de pensar en las clases populares como gente humilde y de gustos simples.

El que las clases populares gustaran de la música cubana y de los estilos de baile mostrados en las películas mexicanas del periodo movilizaba no solo asuntos de clase social sino, también, de raza, aunque estos difícilmente fueran enunciados como tales. La música cubana tenía fuertes raíces africanas y fue producto de una historia similar a la de Cali, lo cual facilitó su éxito: sus letras alababan la cultura negra y popular y tenía estilos de bailes diferentes a los asociados al vals y al bambuco. Estos últimos ritmos solían asociarse con imágenes de una bucólica y armoniosa nación de mestizos en la cual, sin embargo, el componente indígena había sido idealizado y casi borrado, a favor de una más plana imagen de lo campesino con vagas alusiones a razas indígenas pero ninguna a la raza negra.<sup>26</sup> En contraste, la música popular que aparece en las películas mexicanas desde los años cuarenta estaba ligada con una población que jamás había sido considerada parte de la legítima imagen de la nación colombiana: los afrocolombianos. Incluso si, desde inicios del siglo XX, hubo algunos movimientos indigenistas en Latinoamérica, creados por blancos y mestizos, para reivindicar la herencia indígena, pocas menciones de la cultura negra como una parte legítima de la nación eran escuchadas en los círculos políticos e intelectuales. De hecho, difícilmente se aludía de modo directo a la raza, dado que el racismo era considerado un problema “completamente ajeno a nuestros países latinos”, como escribió Clarita Zawadzki, la crítica local de cine más prolífica de la época.<sup>27</sup> Sin embargo, aunque no legamente sancionado, el racismo era una práctica habitual que permeaba toda la sociedad colombiana, desde las relaciones cotidianas hasta la estructura de clases y la distribución de poder político y económico. El racismo era disimulado bajo el clasismo, que a su vez se cubría con argumentos sobre el gusto y la moral que justificaban y reforzaban tanto el racismo como el clasismo. Dado que en las películas mexicanas los

aspectos raciales asociados a la música y el baile cubanos eran no escondidos sino alabados, no es extraño que las clases altas tildaran a estas películas de inmorales y de mal gusto, dado que, además, el baile asociado a la música cubana tenía, por mucho, más insinuaciones sensuales que cualquier otro tipo de baile asociado a la música con influencia española o indígena o a la de los musicales de Hollywood y desafiaba, también, las ideas de “decencia” asociadas con los valores católicos de la época.

Mientras las clases altas y medias diferenciaban claramente los tipos de baile asociados a los musicales estadounidenses de aquellos presentados en las películas mexicanas, las clases populares, directamente interesadas en enriquecer sus prácticas de baile con nuevos pasos, admiraban las cualidades técnicas y festivas de tanto los musicales hollywoodenses como las películas mexicanas. Si asuntos de raza y clase estaban en el origen del gusto por la música de las películas mexicanas, el lugar de la música y el baile en los gustos cinematográficos y en las experiencias cotidianas se ligaban a películas con otros orígenes. Por ejemplo, entre las décadas de 1940 y 1950, en Cali, hubo diversas asociaciones entre los bailarines locales y actores cinematográficos. Carlos Ríos, oriundo de Antioquia, era llamado “el Tin Tan colombiano”, mientras que el bailarín Alberto Insuasti, de Tumaco, un pueblo en la Costa Pacífica, era nombrado “el Fred Astaire colombiano” (Ulloa, 1992, p.360). El que un afrocolombiano de un pequeño pueblo costero pudiera ser llamado Fred Astaire da cuenta de cómo la identificación con los personajes de las películas no estaba exclusivamente basada en las características más evidentes de los actores —el color de la piel, por ejemplo— y cómo ciertos personajes encarnaban ideales que las clases populares usaban para enriquecer sus experiencias performativas —a través del baile y la vestimenta— en su vida pública. No es casualidad que, más allá de los estilos, la asociación fuera hecha con personajes/bailarines de musicales. Como Richard Dyer (1992) ha planteado, los musicales encarnan *sentimientos* utópicos, sentimientos no necesariamente relacionados con una noción de utopía comprometida políticamente o con un desafío a las estructuras sociales o los roles de género y raza.

Es importante notar que las formas de socialidad asociadas con el ir a ver las películas, o incluso las actitudes desafiantes del pachuco o de los camajanes, aunque encarnando sentimientos utópicos, no eran realizadas en nombre de una asociación política o activismo partidista —y que pudieran, además, ser asociadas con posiciones poco liberales en relación con los roles de género—. Esta fue una situación paradójica, dado que las dos décadas previas vieron el nacimiento de varios partidos políticos de obreros en el país. Quizás el ya caldeado clima político de la época con el enfrentamiento entre liberales y conservadores en el periodo histórico conocido en Colombia como “La Violencia” fomentó el que la gente buscara básicamente entretenimiento —una situación identificada



en el periodo de la Gran Depresión, cuando el negocio de la exhibición cinematográfica floreció en medio de la pobreza —. Sin embargo, con más certeza en este caso, tal situación tuvo que ver con que muchos de los espectadores populares, recién llegados a la ciudad, habiendo sido desplazados de sus lugares de origen por las situaciones de violencia, no tenían redes previamente establecidas que generaran un tejido social compacto —mientras que los politizados movimientos y asociaciones de trabajadores de las décadas de 1920 y 1930 estuvieron conformados por miembros de las clases populares tradicionales establecidas por décadas en la ciudad—. Así, empezaron a crearlas desde los más personales y primarios modos de socialización fomentados en el barrio, las escuelas, los lugares de trabajo y los teatros de cine con su oferta de películas con música y baile que podía después ser replicada en otros ámbitos. De este modo, las películas y las prácticas de recepción asociadas a ellas les ofrecieron a las nuevas clases urbanas populares capital no solo cultural sino social para ayudarles a adaptarse y a enriquecer sus nuevas condiciones de vida.

## Conclusiones

Para terminar, es importante retomar la afirmación de que las clases populares entraron a la modernidad a través de los medios masivos de comunicación, entre ellos el cine. Como se ha mostrado, los nuevos tipos de socialidad urbana en los ámbitos populares estuvieron estrechamente relacionados con las películas y las prácticas asociadas a las mismas. Las clases populares de este periodo asumieron gustos cinematográficos que conectaban con previas tradiciones populares de formas de (re)presentación, tanto en sus estructuras narrativas, sus contenidos y sus modos de interacción con los espectadores. Sin embargo, las películas los conectaban también con las experiencias asociadas a la modernidad y la modernización en los nuevos contextos urbanos, ofreciéndoles nuevos modos de socialización, nuevas actividades de entretenimiento y de uso del tiempo libre, y nuevos modos de posicionarse a sí mismos como urbanitas.

A través de las películas latinoamericanas, especialmente mexicanas, las clases populares de Cali, Colombia, se convirtieron en parte de configuraciones culturales transnacionales constituidas por los millones de inmigrantes pobres en las diversas ciudades latinoamericanas. Los gustos y las prácticas asociadas al cine de las clases populares fueron parcialmente resistentes a la cultura hegemónica, en tanto les permitieron posicionarse como ciudadanos de modos distintos a los tradicionales, pero sin que esto significara desafiar de modo directo la estructura tradicional de clases. Mientras tanto, a través de su relación con el cine, las clases altas intentaban crear una imagen de sí mismas que la conectara directamente con lo que ellos consideraban los verdaderos centros de la

modernidad, que, en la época aquí analizada y en términos cinematográficos, se expresó en su defensa del cine estadounidense e inglés, sin que ello significara renunciar a sus ideas tradicionales de moral y buen gusto. En ambos casos, las relaciones con la modernidad y la modernización fueron conflictivas e implicaron diversas negociaciones entre los valores asociados a formas de vida tradicionales y otros que, viniendo de afuera del país, se conectaban con imágenes de modernidad. Las películas, como productos culturales producidos nacionalmente pero que circulaban internacionalmente, promovieron prácticas diversas según sus audiencias, reconfigurando los gustos y las formas de socialidad de los diversos habitantes de la ciudad. Las diferentes percepciones de las películas tuvieron que ver con las peculiaridades de la historia de la ciudad, pero también con las diferentes expectativas de los habitantes según su clase social. Estas expectativas estuvieron relacionadas con los conflictos políticos y culturales más amplios implicados en el hecho de estar en posiciones subordinadas aunque, en la ciudad y cada uno desde su posición, se les hiciera frente de modos diversos.

## Notas

<sup>1</sup> El Teatro San Nicolás fue inaugurado en abril de 1947 (“Una valiosa contribución al ornato de Cali”, *Relator*, 1947a, y “El moderno Teatro de San Nicolás”, *Relator*, 1947b). El Teatro Belalcázar, con una capacidad de 2500 sillas, fue inaugurado el mismo año (“El Teatro Belalcázar. Un paso más al progreso de Cali”, *Relator*, 1947c, y publicidad para la inauguración del Teatro Belalcázar, *Relator*, 1947d) y al año siguiente se inaugura el Teatro Las Delicias como parte de un proyecto urbano cooperativo (“La Urbanización Las Delicias. Una promesa para la ciudad”, *Relator*, 1948). Las Delicias inauguró, además, una tendencia que se desarrollaría en las tres décadas posteriores, con empresarios de clases populares fundando sus propios teatros en sus barrios por fuera de los circuitos de empresarios de las clases medias y altas.

<sup>2</sup> El desarrollo de la industria mexicana fue en parte posible por el apoyo que Estados Unidos le dio a través de asistencia técnica, distribución e inversión directa en los estudios —por ejemplo, en 1944, la RKO puso el 50% del capital para crear Estudios Churubusco en México (Elena, 2007, p.37). Por otra parte, al declararse Argentina neutral durante la guerra, Estados Unidos bloqueó a la industria filmica de este país negándose a venderle película virgen, en el mismo momento en el cual los países europeos, afectados por la guerra, tampoco podían ofrecerla. Sin los materiales básicos para producir películas, la industria argentina, poderosa durante los años treinta, bajó su cantidad de producciones, aunque siguió generando ocasionales éxitos de taquilla. La aceptación previa de las películas españolas, que solían incluir música tradicional como el flamenco y la copla, declinó a medida que las nuevas generaciones empezaron a preferir otros tipos de música. Aunque en los años cuarenta todavía varias películas argentinas y españolas seguían proyectándose en los teatros, ya a mediados de los cincuenta habían desaparecido de las pantallas con excepción de unos pocos ocasionales éxitos.

<sup>3</sup> En el original: “*the presumed pleasures (and limitations) of classical absorption and distraction for the 'ideal' spectator*”.

<sup>4</sup> Aviso publicitario del Teatro Sucre (*Relator*, 1945).

<sup>5</sup> Estas prácticas también dan cuenta de la descentralización de las prácticas de exhibición y los métodos a través de los cuales los

propietarios inventaron sus propios modos de atraer clientes. Entrevistas con personas relacionadas con el negocio en el periodo dan cuenta de qué tan orgullosos se sentían los exhibidores independientes de su situación y cómo querían justamente diferenciarse de los modos más centralmente controlados e impersonales de hacer negocios en Cine Colombia, la mayor compañía de distribución y exhibición desde entonces en el país (entrevistas con Umberto Colorado, proyeccionista del Teatro Gloria, y Jorge Silva, técnico de sonido de equipos cinematográficos). Sin embargo, incluso la gente relacionada con Cine Colombia plantea que hasta los años setenta ellos tenían aún un amplio margen de libertad para crear sus propias estrategias de publicidad y mercadeo independiente de los productores (entrevista con Hugo Castaño, gerente de Cine Colombia en la regional occidental desde la década del sesenta hasta los noventa).

<sup>6</sup> Entrevista a Aura Castillo. Esta fue la palabra que Aura Castillo utilizó en la entrevista realizada a ella cuando describía su experiencia de ir a teatros “no tan buenos”. Recocho es un coloquialismo que significa algarabía, alboroto.

<sup>7</sup> Ya en sus últimos ciclos, la calidad de las películas era tan mala que Ofelia Restrepo, inspectora de calidad en Cine Colombia en Cali, se recuerda llamando a un exhibidor de su pueblo natal en el Valle del Cauca para advertirle que no rentara ciertas películas porque su calidad era tan mala que era casi imposible proyectarla (entrevista con Ofelia Restrepo, inspectora de calidad en Cine Colombia desde la década de 1950 hasta la de 1980).

<sup>8</sup> Solo ocasionalmente los periódicos locales publicaban notas acerca de los teatros de tercera categoría, pero a veces se publicaban notas sobre los de categoría B, cuyo rango de influencia hacía que sus audiencias fueran variadas. Ese era el caso del Teatro Alameda. El sudirector, Jorge E. Gómez, envió una nota al periódico *Relator* con una queja: “Cada día se nota en el Teatro la asistencia de ciertos sujetos sin ninguna educación que impiden a los demás asistentes a las funciones presenciar las películas dentro de un ambiente de cultura y respeto” (Gómez, 1946, 4 de septiembre). Como era común, estos comportamientos eran endilgados a gente sin educación que, en el caso de este teatro, no eran considerados la totalidad de la audiencia. Este reclamo estuvo relacionado con dos hechos. Uno, las clases altas y parte de las medias reclamaban cada vez de modo más categórico una atmósfera de calma para ver las películas. Segundo, en este periodo las clases populares empezaron a asumir actitudes desafiantes que diferían de lo que las clases altas esperaban de ellas. En las décadas siguientes, los comportamientos que interrumpían la concentración en la película prácticamente desaparecieron de los teatros de estreno aunque se intensificaron en los teatros de los barrios populares —cuando sus audiencias se convirtieron en exclusivamente masculinas.

<sup>9</sup> Para desarrollar los argumentos en lo que sigue, este trabajo se basa, además de las fuentes impresas ya planteadas, en los testimonios recogidos por Alejandro Ulloa (1992) durante las décadas de 1980 y 1990, publicados en *La salsa en Cali*, en información provista por él mismo en entrevista personal, en algunas otras fuentes secundarias y en testimonios recogidos directamente, correspondiendo a espectadores de la década de 1950.

<sup>10</sup> La palabra ranchera se refiere a un tipo de música de origen rural muy popular en México en este periodo y aún hoy. Literalmente, la palabra se refiere a los ranchos rurales. Sin embargo, con los años, en México la palabra se volvió sinónimo de pueblerino o palurdo, de alguien con comportamientos y gustos anacrónicos y de mal gusto. El término puede ser usado con más o menos implicaciones peyorativas, dependiendo del contexto enunciativo específico.

<sup>11</sup> Como Irwin (2010) ha analizado, la comedia ranchera fue popular no solo en los países de habla hispana sino en países del este europeo, como Yugoslavia durante la dictadura de Tito. McKee plantea que la acogida que los yugoslavos le dieron al melodrama de México fue “no un acto de colonialismo ni tampoco de colonización,

homogeneización o sumisión cultural”, sino un ejemplo de cómo “los más inesperados flujos sur-a-sur de la globalización estuvieron presentes desde los años tempranos del establecimiento de las industrias culturales en el Sur Global, preparando de varias maneras el terreno para los grandes triunfos de las industrias contemporáneas de la telenovela” (Irwin, 2010, p.151). En el original: “neither an act of imperialism nor colonization, nor homogenization, nor cultural submission” y “globalization’s most unexpected south-to-south flows have been in place since the earliest years of the cultural industries’ establishment in the Global South, in many ways laying the groundwork for the greater triumphs of the contemporary telenovela [soup opera] industries”. Similares consideraciones pueden hacerse respecto a la recepción de las películas mexicanas en Colombia.

<sup>12</sup> En el original: “The term melodrama has somewhat broader implications in countries such as Mexico, Argentina, and Brazil, where it refers to not only domestic dramas but also historical epics in which family life is viewed in relation to larger national issues. Furthermore, the domestic films from Latin America are somewhat closer in spirit than their Hollywood counterparts to the original melodramas of the early nineteenth century. Especially in the films from Mexico, musical numbers performed by popular recording artists or nightclub entertainers are interspersed throughout the narrative”.

<sup>13</sup> Alberto Elena (2007), en *La invención del subdesarrollo*, plantea que la noción de cine nacional en los países latinoamericanos solo puede aplicarse después de la introducción del sonido en las películas, cuando las películas empezaron a ser parte de los proyectos de las clases dominantes para crear ciertas imágenes de nación. Bien conocidos ejemplos son las películas dirigidas por Emilio el “Indio” Fernández con fotografía de Gabriel Figueroa en los años cuarenta, que además, como plantea Marvin D’Lugo (2003), “fueron tanto productos de lo que se identificaría como cine de autor tanto como trabajos que ayudaron a establecer un aura de autor para ciertos cineastas” (p. 106). En el original: “These films were either the products of what would come to be identified with authorial cinema or works that helped to establish certain filmmakers with the aura of auteur”.

<sup>14</sup> En el original: “melodrama’s relation to realism is always oblique —it is tensed toward an exploitation of expression beyond”.

<sup>15</sup> Tanto en la literatura académica como en la no especializada es común encontrar descripciones de películas mexicanas recalando esta característica, que las distanciaría de una estética realista. Por ejemplo, al analizar el retrato de la frontera norte mexicana como “el gran prostíbulo y bar” en las películas mexicanas, Iglesias ofrece una descripción de *Allá en la frontera* (Juan Orol, 1943) que da cuenta de estas combinaciones y sus efectos: “Una mescolanza de western, melodrama de cabaret y melodrama tropical donde la migración a Estados Unidos, las pasiones amorosas y las desventuras de una seductora rumbera (María Antonieta Pons) en un cabaret fronterizo la hacen ser una cinta surrealista a pesar de los deseos de Orol” (Iglesias, 2001, p.28). Incluso en diversos blogs en Internet es común encontrar actuales comentaristas de las películas mexicanas describiéndolas como abiertamente melodramáticas en su falta de realismo, excesos dramáticos y lo estereotípico de sus diálogos.

<sup>16</sup> En el original: “He [Cantinflas] remains an archetype, a model, a bottomless well of inspiration personifying the plight suffered by a preindustrial Mexico struggling to insert itself in the twentieth century. His adventures allow his audience to understand the transition from a rural to an urban setting many poor, uneducated campesinos [countryside people] have been forced to make in Latin America to earn only a few pesos”.

<sup>17</sup> El champús es una bebida no alcohólica típica de la región, hecha con maíz, piña y hojas de limón. Las empanadas son otro plato típico que consiste en un guiso envuelto en masa de maíz y frito. Las expresiones empanada bailable y champús bailable funcionan como bromas: como si la comida bailara o se pudiera bailar con la comida.

<sup>18</sup> Tamales y lechona son comidas típicas de la región tomadas como plato fuerte.

<sup>19</sup> En el original: “parody of middle-class life styles and values”.

<sup>20</sup> En el original: “by mobilizing their own bodies and occupying public space, zoot suiters [pachucos] challenged the indignities forced upon them at the same time that they created their own cultural identities and social relations”.

<sup>21</sup> Es importante notar las afinidades entre los grupos sociales que en diversos países asumieron este estilo. En México, estuvo asociado a las clases populares y en Estados Unidos a los inmigrantes pobres, sobre todo afroamericanos y mexicanos pero también filipinos, japoneses y euro-americanos jóvenes hombres y mujeres (Álvarez, 2008, p.84). En Colombia, se asoció a las clases populares, especialmente a inmigrantes del campo. Esta “hermandad” de gente pobre ligada por sus comunes gustos, mediados por productos culturales circulando a nivel internacional, tendrá importantes consecuencias no solo en la producción cultural especializada de las siguientes décadas que retomará la figura del pachuco como símbolo de resistencia cultural, de clase y étnica, sino también en la construcción de las nociones de América Latina en las décadas siguientes a nivel político.

<sup>22</sup> Álvarez incluso plantea que “hay tantas teorías sobre el origen de los pachucos como posibles combinaciones de los colores, estampados y accesorios que constituyeron el estilo” (Álvarez, 2008, p.83). En el original: “There are nearly as many theories about where zoot suits originated as there were possible combinations of colors, patterns, and accessories that made up the style”.

<sup>23</sup> En el original: “of a street-wise native of the Federal District”.

<sup>24</sup> La guayabera es una camisa de lino de manga corta, ligera y amplia, de uso común en climas cálidos.

<sup>25</sup> Hoy, los ritmos afroantillanos y la salsa, como música derivada de los mismos, se han convertido en un símbolo de la ciudad, refrendado y apoyado por las entidades gubernamentales que pública y orgullosamente se refieren a Cali como “la capital mundial de la salsa”, pasando, en cuestión de unas décadas, de su rechazo a su defensa institucional, constituyendo un claro ejemplo de los cambiantes itinerarios en la significación de las prácticas y consumos asociados a diversos productos culturales.

<sup>26</sup> En los años cuarenta, se produjeron en Colombia varias películas llamadas en ocasiones, de modo despectivo, “bambuqueras”. Estas películas intentaron copiar a las películas mexicanas, con números de canto y baile a lo largo de la historia, pero utilizando el bambuco, un tipo de música que ya en este periodo no era escuchado ni por las clases altas ni por las clases populares en las ciudades. Este “error” de interpretación y adaptación puede explicar por qué estas películas tuvieron muy poco éxito de taquilla a nivel nacional y ninguna resonancia a nivel internacional, contrario a las películas mexicanas de la misma época. Para un análisis de estas películas y su recepción en la época ver Vélez, (2008).

<sup>27</sup> Esta afirmación fue hecha a propósito de la película *Pinky* (*Lo que la carne hereda*, Elia Kazan, 1949), planteando que los conflictos raciales retratados en la película no existían en América Latina (Zawadski, 1950b).

## Referencias

- Agrasánchez, J. R. (2006), *Mexican movies in the United States: a history of the films, theaters, and audiences, 1920-1960*, Jefferson, NC, McFarland & Company.
- Álvarez, L. (2008), *The power of the zoot: youth culture and resistance during World War II*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- Brooks, P. (1995), *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- Castro, M. (2010), “Cuba exotizada y la construcción cinematográfica de la nación mexicana”, *Razón y Palabra*, núm. 71, en <[http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CASTRO\\_REVISADO.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/CASTRO_REVISADO.pdf)> [fecha de consulta: 14 de enero de 2014].
- Charney, L. y V. R. Schwartz (1995), *Cinema and the invention of modern life*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.
- D’Lugo, M. (2003), “Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema. From the Mexican “ranchera” to Argentinian “exile””, en R. Guneratne y W. Dissanayake (comps.), *Rethinking third cinema*, Nueva York, Routledge, pp. 103-125.
- Dyer, R. (1992), “Entertainment and utopia”, en R. Dyer (comp.), *Only entertainment*, Londres, Routledge, pp. 17-34.
- Elena, A. (2007), *La invención del subdesarrollo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Franco, G. (2013), *Mirando sólo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Gómez, J. (1946), nota, *Relator*, 4 de septiembre.
- Gunning, T. (1995), “Tracing the individual body: photography, detectives, and early cinema”, en L. Charney y V. R. Schwartz (comps.), *Cinema and the invention of modern life*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, pp. 15-45.
- Hansen, M. (1991), *Babel and Babylon. Spectatorship in American silent film*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Hart, S. M. (2004), *A companion to Latin American film*, Woodbridge, Tamesis.
- Iglesias, N. (2001), “Una frontera de película: características e importancia del cine fronterizo”, en E. De la Vega (comp.), *Microhistorias del cine en México*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, pp. 19-40.
- Irwin, R. M. (2010), “Mexican Golden Age Cinema in Tito’s Yugoslavia”, *The Global South*, vol. 4, núm. 1, IU Press, pp.151-166.
- Martín-Barbero, J. (1987), *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. y S. Muñoz (1992), *Televisión y melodrama*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Martínez, H. (1978), *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina Editores.
- Mata, M. C. (2006), “Radio: memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares”, en G. (comp.), *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, pp. 287-317.
- Mora, C. (1982), *Mexican cinema: reflections of a society, 1896-1980*, Berkeley, University of California Press.
- Najuma S, J. (2005), *Migrating to the movies. Cinema and black urban modernity*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.



- Relator (1945), aviso publicitario del Teatro Sucre, *Relator*, 12 de abril.
- Relator (1947a), “Una valiosa contribución al ornato de Cali”, *Relator*, 2 de abril, 2.
- Relator (1947b), “El moderno Teatro de San Nicolás”, *Relator*, 5 de abril, 8.
- Relator (1947c), “El Teatro Belalcázar. Un paso más al progreso de Cali”, *Relator*, 26 de agosto, 6.
- Relator (1947d), publicidad para el Teatro Belalcázar, *Relator*, 3 de septiembre, 9.
- Relator (1948), “La Urbanización Las Delicias. Una promesa para la ciudad”, *Relator*, 17 de febrero.
- Relator (1950a), “Mañana abre sus puertas para el público el moderno Teatro ‘Aristi’”, *Relator*, 2 de febrero, 8.
- Relator (1950b), “Inauguración del Teatro Aristi”, *Relator*, 3 de febrero, 4.
- Sadlier, A. J. (2009), “Introduction. A short history of film melodrama in Latin America”, en A. J. Sadlier (comp.), *Latin American melodrama: pathos, passion, and entertainment*, Chicago, University of Illinois Press, pp. 1-18.
- Sarlo, B. (1985), *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- Stavans, I. (1998), *The riddle of Cantinflas: essays on hispanic popular culture*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Sunkel, G. (2002), *La prensa sensacionalista y los sectores populares*, Bogotá, Editorial Norma.
- Ulloa, A. (1992), *La salsa en Cali*, Cali, Universidad del Valle.
- Vásquez, E. (2001), *Historia de Cali en el siglo 20*, Cali, Universidad del Valle.
- Vélez, M. A. (2008), “The construction of popular taste according to Colombian filmmakers in the 1940s”, *Participations*, vol. 5, núm. 1, en <[http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20%20special/5\\_01\\_velezserna.htm](http://www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20%20special/5_01_velezserna.htm)> [fecha de consulta: 12 de agosto de 2012].
- Webb, S. (1998), “Masculinities at the margins. Representations of the Malandro and the Pachuco”, en E. P. Bueno y T. Caesar (eds.), *Imagination Beyond Nation. Latin American popular culture*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, pp. 227-264.
- Zawadski, C. (1950a), “El Cine en Cali,” *Relator*, 28 de octubre.
- Zawadski, C. (1950b), “El Cine en Cali”, *Relator*, 8 de abril.
- Zawadski, C. (1951), “El Cine en Cali”, *Relator*, 29 de enero.

Recibido: 31 de marzo de 2015

Aceptado: 23 de julio de 2015

\*Autora: María Fernanda Arias Osorio

María Fernanda Arias Osorio es PhD en Comunicación y Cultura, con énfasis en Estudios en Cine y Medios, de la Universidad de Indiana. Es integrante del Grupo Contracampo y profesora asociada en la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Colombia. Sus áreas de investigación son el cine colombiano y la historia social del cine en Colombia y Latinoamérica. La correspondencia relacionada con este artículo puede ser enviada a <[mariafernandarioso@gmail.com](mailto:mariafernandarioso@gmail.com)>. Entre sus últimas publicaciones se encuentran:

“Cine Clubes en Cali: el cine en la periferia”, en *¿Cómo se piensa el cine en Latinoamérica? Aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas, e intentos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012. “Prácticas y discursos de la censura cinematográfica en Cali, Colombia, en las décadas del cuarenta y cincuenta”, en proceso de edición como capítulo de libro por la Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, como resultado del III Encuentro de Investigadores en Cine. “El Grupo de Cali: ¿vanguardias en el trópico?”, en proceso de edición como capítulo de libro (en inglés), editado por Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Italia.

*Imagen de inicio:*

Cartel de la película *El rey del Barrio* (1949), dirigida por Gilberto Martínez Solares.

*Cómo citar este artículo:*

Arias, María Fernanda (2015), “Cine e identidades populares urbanas (Cali, Colombia, décadas de 1940 y 1950)”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 36, mayo-octubre, pp. 126-140, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.