

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
(Mención Políticas Culturales)

Álbumes de ciudad: Representaciones de los procesos modernizantes en Cartagena de
Indias y Santiago de Guayaquil a Comienzos de siglo XX (1900-1930)

Cielo Patricia Puello Sarabia

2008

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando, esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Cielo Patricia Puello Sarabia.
26 de Junio de 2008

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
(Mención Políticas Culturales)

Álbumes de ciudad: Representaciones de los procesos modernizantes en Cartagena de
Indias y Santiago de Guayaquil a Comienzos de siglo XX (1900-1930)

Cielo Patricia Puello Sarabia

Tutora
Catherine Walsh

Cartagena de Indias, Colombia, 2008

Resumen

La presente tesis tiene como objetivo mostrar cual fue el papel, que a nivel simbólico, tuvo la fotografía en la consolidación de los procesos modernizadores puestos en marcha en las ciudades de Cartagena de Indias y Santiago de Guayaquil, a comienzos de siglo XX (1900-1920). De forma particular atiendo a las formas en que se representa a la ciudad como espacio moderno en las fotografías seleccionadas.

Para esto, parto del estudio de tres álbumes de fotografía que se produjeron en dichas ciudades en la primera treintena del siglo XX: *Cartagena Ilustrada* de Carlos y Francisco Valiente, *Álbum de Cartagena de Indias 1533-1933* de Pedro Donoso, y *Guayaquil a la vista* de Juan De Ceriola.

Considero que las representaciones de ciudad que se encuentran en los álbumes fotográficos se entretajan con los procesos sociales y económicos que tienen lugar en ambas ciudades. Entonces, haciendo un seguimiento de los lugares escogidos para ser representados en las fotografías consignadas en estos álbumes, muestro la imagen de ciudad moderna que se construye visualmente desde las élites en las dos ciudades de mi interés. De este modo, en la medida en que se establece una relación entre la organización del campo de la visualidad y las estructuras sociales, económicas y políticas que caracterizan la modernidad, se puede decir que en este trabajo se evidencia la constitución de una economía visual moderna en las ciudades señaladas.

Tabla de Contenido

Introducción.....	6
CAPITULO 1:	
FOTOGRAFÍA Y CIUDAD: CONSTRUYENDO Y	
(RE) PRESENTANDO EL ESPACIO CITADINO.....	22
¿Ciudad o ciudades?: disputas por	
la significación del espacio citadino.....	27
CAPITULO 2:	
CONFIGURANDO LA(S) CIUDAD(ES) MODERNA(S):	
REPRESENTACIONES Y NUEVAS SIGNIFICACIONES	
DEL ESPACIO CITADINO EN CARTAGENA	
Y GUAYAQUIL A COMIENZOS DE SIGLO XX.....	35
Modernización y diferenciación social:	
en busca de la Cartagena moderna.....	37
Santiago de Guayaquil y la modernización de comienzos de siglo XX:	
Borrando las marcas de la destrucción.	51
CAPITULO 3:	
FOTOGRAFÍA, MODERNIDAD Y REPRESENTACIONES:	
CIUDADES IMAGINADAS EN LOS ÁLBUMES	
FOTOGRAFÍCOS.....	65
Una reescritura visual de la historia.....	76
Entradas diversas a la modernidad.....	82
Conclusiones.....	94

INTRODUCCIÓN

La fotografía surge en Europa a comienzos de siglo XIX en un periodo de grandes cambios sociales, económicos y políticos impulsados, principalmente, por la naciente burguesía. Desde finales del siglo anterior, este grupo venía preparando el terreno al liberalismo económico y a la revolución industrial y esto, además de agenciar transformaciones en los ámbitos políticos, económicos, sociales y tecnológicos, desencadena cambios más finos a nivel simbólico en la sociedad europea, por ejemplo, en la forma de entender la realidad (que ahora trata de objetivarse, clasificarse y racionalizarse), en la concepción del gusto o del arte e, incluso, en los imaginarios contruidos en torno a los sujetos y los espacios.

Este contexto se convierte en un terreno fértil para que la fotografía surja y tome fuerza ya que, por sus pretensiones de objetividad y su costo relativamente bajo (que le permite convertirse en un producto de consumo masivo), se acomoda a las nuevas necesidades y expectativas del mundo moderno.

Cuando en 1839 el gobierno francés compra a Daguerre los derechos sobre el invento¹, haciendo públicos los procedimientos necesarios para producir un daguerrotipo de forma satisfactoria, amplía las posibilidades de que éste sea practicado por más sectores de la población y eso, inevitablemente, contribuiría a democratizar el acceso a auto-representarse a través de la imagen, cosa que con anterioridad podía considerarse como un lujo pues era costoso hacerse una pintura. Esta democratización

¹ Este invento es el daguerrotipo, precursor de la fotografía moderna. Para obtener la imagen Daguerre extiende una capa sensible de nitrato de plata sobre una base de cobre. Después de una exposición en la cámara, el positivo se plasma sobre mercurio y la imagen se fija al sumergir la placa metálica en una solución de cloruro de sodio o tri-sulfato sódico diluido. Lucía Chiriboga, El retrato Iluminado, Fotografía y república en el siglo XIX, Quito, Museo de la ciudad, 2005.

a la que conlleva la fotografía es una de las razones por las que este nuevo invento será tan apreciado.

Por otro lado, bajo la influencia de la corriente de pensamiento positivista, la objetividad se convierte en un elemento de central importancia en la edad moderna y, por ende, en el caso de las representaciones (incluyendo las artísticas: pintura, literatura, teatro, etc.) se exigía que presentaran la realidad tal como ésta se ofrecía a los ojos del observador.² En ese escenario, a diferencia de otras representaciones visuales como la pintura en cuya realización inevitablemente la subjetividad del autor intervendría, la fotografía (presentada como huella del mundo real, como procedimiento en el que no interviene la subjetividad al depender todo de la máquina) aparece como un medio confiable para registrar y guardar en la memoria el desarrollo de la sociedad moderna.

Al igual que otros novedosos inventos provenientes de Europa, la fotografía llegó a Latinoamérica, poco después de su invención, como una muestra del avance tecnológico alcanzado en el antiguo continente, causando gran curiosidad y aceptación entre los latinoamericanos³. De maneras distintas fue cobrando un rol importante en la vida social y cultural, en especial en los periodos en que se observan cambios a nivel político, económico o urbano, siendo la producción fotográfica que tiene lugar en este territorio de diversa índole.

² Jualiane Bambula, *La estética en la dinámica de las culturas*, Cali, universidad del Valle, 1995.

³ Según Eduardo Serrano ya en 1842 se hacían daguerrotipos en Colombia. La imagen más antigua de la que se tiene noticia (calle del observatorio) fue capturada por el barón Louis Gros en la ciudad de Bogotá. Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia de 1840 a 1950*, Bogotá, Museo de arte moderno, 1983, http://www.villegaseditores.com/loslibros/8489204012/memoria_de_diseno.html; Sin embargo, para algunos investigadores como Jorge Sandoval (ex-director de la Fototeca Histórica de Cartagena) éste no sería el primer daguerrotipo hecho en Colombia, pues se sabe que el invento entro al país por los puertos y es muy poco probable que no se haya sacado daguerrotipos en estos lugares, aunque no se conserven copias. *Entrevista realizada a Jorge Sandoval*, ex director Fototeca Histórica de Cartagena, Cartagena, 15 de Agosto de 2007. Para el caso de Ecuador, Lucía Chiriboga afirma que desde 1840 ya se tenía noticias del daguerrotipo en la prensa, sobre todo la dirigida a los comerciantes y navieros, lo que hace pensar que para los primeros años de esa década ya se hacía fotografía en este país, siendo el punto de entrada de esta invención el puerto de Guayaquil. Lucía Chiriboga, *El retrato Iluminado...* pp. 29-30.

De este modo, se puede decir que a finales del siglo XIX, la fotografía tenía una significativa difusión en nuestro continente, siendo practicada por fotógrafos locales y extranjeros que, a medida que evolucionaban las técnicas, capturaban y fijaban imágenes de diversa índole recogidas en todo el territorio. Pero estas fotos presentarán algunas diferencias entre sí, pues debido al lugar de procedencia de los fotógrafos, a los objetivos que tuviesen al tomar la fotografías y a la visión de mundo de cada uno de ellos, la importancia dada a ciertos temas y personajes sería diferenciada.

Esto nos deja ver que aunque una fotografía efectivamente registra el mundo real y lo que en él acontece, no puede entenderse como un procedimiento totalmente objetivo pues cuando el fotógrafo decide qué será fotografiado eligiendo una manera específica de mostrarlo, deja de lado (conciente o inconscientemente) aspectos del mundo real y características específicas de lo que ha fotografiado.⁴ Hacer una fotografía es, entonces, una manera de fijar una realidad específica: la que el fotógrafo considera digna de ser guardada para la posteridad como una imagen sobre metal, vidrio o papel.

De este modo, si atendemos al punto de enunciación, la fotografía realizada en Latinoamérica entre finales del siglo XIX y comienzos del XX podría dividirse, por lo menos, en dos grupos. En primer lugar, tendríamos la que se hace desde la mirada de fotógrafos extranjeros que, en muchas ocasiones, hacen parte de proyectos europeos o norteamericanos que, bajo la misión moderna de racionalizarlo y clasificarlo todo, buscaban “conocer”, entender y clasificar Latinoamérica, partiendo desde sus gentes y llegando hasta sus espacios.

⁴ El subcomandante Marcos hace una hermosa reflexión sobre esto, a propósito de su experiencia con dos fotógrafos que se acercaron a la selva Lacandona para capturar imágenes “objetivas” de la vida zapatista. El juego del sub consiste en convertir a los fotógrafos en el objeto de observación. Toma él la cámara y, al fotografiarlos, construye una mirada “desde dentro” que se diferencia de forma radical de la de los fotógrafos que, hasta ese momento, creyeron estar realizando un trabajo objetivo. Sub comandante Marcos. *Para el evento de fotografía en Internet. 8 de febrero de 1996.* http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1996/1996_02_08.htm

La mayoría de estos fotógrafos itinerantes, buscando construir una tipología de los sujetos y los espacios latinoamericanos, registra paisajes rurales, indígenas o personajes populares. En muchas de estas fotografías las personas capturadas por el lente tienen poco control sobre la forma en que aparecen representadas y (en ocasiones) desconocen el destino de la foto que se les tomó⁵ pues, en su mayoría, dichas fotos circularían en territorio europeo ya sea a través de tarjetas de visita o en colecciones que casas comerciales o museos montarían sobre Latinoamérica.

En segundo lugar, tenemos la fotografía realizada desde adentro ya sea por fotógrafos extranjeros que se residencian en nuestros países o por fotógrafos locales que, mayoritariamente, hacían parte de las elites o de los grupos medios de la sociedad. Y ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con el avance de las técnicas de revelado y la proliferación de estudios fotográficos en muchas ciudades de Latinoamérica, se empieza a construir un mapa visual del territorio y sus gentes, podríamos decir que, desde dentro.

En este tipo de fotos participan de forma más activa las personas fotografiadas incidiendo, en muchos casos, en la forma en que serán representadas. A través de la pose, la manera de estar vestidos, la ambientación exterior, e incluso, valiéndose de procesos posteriores al revelado de la imagen (como es el caso del retrato iluminado) el fotógrafo buscará resaltar la posición social del posante o las cualidades morales de las que éste se siente poseedor.⁶ Igualmente, en estas fotos se privilegian como representables los paisajes urbanos, los espacios y las prácticas que, desde la

⁵ Deborah Poole, encontró que en las tarjetas de visita producidas en los Andes en el siglo XIX, la mayor parte de los indígenas “se muestran como modelos desconfiados y en el mejor de los casos reticentes. Otros a quienes se les hizo posar con las herramientas de algún oficio que no era el suyo, muestran una mirada fija suspicaz hacia el lente de la cámara...” Nos dice además que es “improbable que recibieran una copia de la fotografía completa” (p. 149) y que además “era frecuente que la misma persona modelara con diversas leyendas y vestimentas diferentes” (p. 149). Deborah Poole, *Visión, Raza y modernidad: una economía visual del mundo andino en imágenes*, Lima, SUR, Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

⁶ Lucía Chiriboga, *El retrato Iluminado...* pp. 43-53

perspectiva de estos imagineros, en el sentido acuñado por Blanca Muratorio⁷, dan muestra de los procesos sociales, políticos, económicos y urbanísticos que se dan en el periodo⁸.

Muchas de esas fotografías irían coleccionándose en álbumes familiares, ayudando a construir una imagen simbólica del linaje familiar y, ya a las puertas del siglo XX, otras circularían a través de libros o en publicaciones periódicas, donde funcionarían como sustento visual de lo que en ellos se dice.

Concebida, entonces, como la forma más eficaz de capturar objetivamente el mundo real, la fotografía comienza a cobrar importancia como documento histórico y social en las nacientes repúblicas y todo lo que se considera bello o digno de guardar como imagen del presente será fotografiado. Por esto, desde los primeros años se pueden encontrar fotos de paisajes naturales (como las del Salto del Tequendama), de eventos políticos (como fusilamientos, protestas, etc.), sociales (reuniones, convenciones, matrimonios) y culturales, pero sobre todo muchos retratos de personas, en su mayoría miembros de grupos sociales emergentes o figuras públicas del momento, que embelesadas con el nuevo invento querían hacer perdurar la imagen propia o de su familia.

En el contexto que nos interesa, es decir finales del siglo XIX y comienzos del XX, la fotografía tiene mucha mayor difusión, cobrando más importancia a nivel social al ritmo de las múltiples transformaciones experimentadas por las sociedades

⁷ Blanca Muratorio (Editora), *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos. Siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.

⁸ Si bien es cierto que el costo de una fotografía fue bajando a medida que pasaban los años, quienes en principio tuvieron mayor acceso a ella fueron los miembros de los sectores altos y, en menor medida, medios de la sociedad. De hecho, si nos remitimos Colombia, por ejemplo, los primeros fotógrafos nacionales pertenecían a dichos sectores. Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia...* A mi parecer esto debe estar relacionado con el hecho de que tenían condiciones económicas que les permitían comprar tanto equipos como soportes y sustancias necesarias para la producción de éstas imágenes. Algunos podían, incluso, viajar a países como Inglaterra y Francia para aprender nuevas técnicas, estaban suscritos a publicaciones extranjeras sobre fotografía y, además, disponían de mayor tiempo para dedicarse a experimentar en este campo.

latinoamericanas. En ese periodo, los grupos élite⁹ de los países latinoamericanos impulsan un proyecto encaminado a alcanzar el desarrollo económico, social y tecnológico de ésta región, teniendo como referente principal las dinámicas políticas y culturales de Europa y, de forma específica, el proyecto de modernidad.

Dicho proyecto, mostraba a la razón y a la libertad como los medios que permitirían al individuo desarrollarse plenamente lo que, en definitiva, le ayudaría a agenciar cambios en la sociedad, remplazando las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales tradicionales por otras que conducirían al verdadero progreso. Esto se haría tangible en el desarrollo y estabilización de la economía, la expansión de las urbes y en el mejoramiento de las condiciones de vida de todos los ciudadanos. La libertad de mercado, la protección del Estado (como ente neutro e independiente) y el control jurídico que se ejercería desde el derecho, serían los garantes para conseguir una sociedad más justa.

Sin embargo, al aparecer como la fórmula para alcanzar el bienestar, colocaba en la categoría de atrasadas, primitivas, e incluso salvajes, a todas aquellas sociedades y culturas que siguieran parámetros diferentes. Entonces, con la noción de progreso que acompañaba a la llamada modernidad se construye también la categoría de atraso, y eso obligaba a todo lo que no fuera Europa a seguir los pasos de éste continente.¹⁰ Esto explica que desde los países latinoamericanos, aunque insertos en la vida republicana, se percibiera a Europa como un ejemplo a seguir y a la modernidad como el proyecto que agenciaría el desarrollo social y cultural de la región.¹¹

⁹ Entiendo élite en el sentido de Burke, es decir, como un grupo de personas que por circunstancias específicas, es poseedor de poder económico, social o político, en un contexto social determinado. Peter Burke, *Venecia y Ámsterdam, Estudio sobre las élites del siglo XVII*, Barcelona, Gedisa, 1996.

¹⁰ Patricio Noboa Viñán. "La matriz colonial, los movimientos sociales y los silencios de la modernidad", en Catherine Walsh (Editora). *Pensamiento crítico y matriz colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Quito, UASB, Editorial Abya-Yala. 2005, p. 76

¹¹ Edgardo Lander considera que la llamada modernidad tiene sus inicios con el descubrimiento de América, pues, partiendo de una diferenciación de tipo racial con los habitantes de las colonias, los europeos empiezan a auto-comprenderse como superiores y portadores de la racionalidad que permitiría el desarrollo del globo. Este Eurocentrismo se extendería hasta hoy tomando rostros distintos, pero manteniendo esa relación (europeo-superior/

En nuestro continente las preocupaciones se dirigieron hacia las marcas visibles del proceso, es decir, las transformaciones se centraron en el plano económico, industrial y urbanístico, por lo que la modernidad se tradujo en iniciativas por urbanizar e industrializar las ciudades. Esta aprehensión de proyecto de modernidad, que de aquí en adelante preferimos llamar *modernización*, igualmente modificaría la vida social en los países latinoamericanos, pero sobre todo, convertiría a todas las transformaciones espaciales, industriales y tecnológicas en el centro de la mirada.¹²

Entonces, por estar en todo un proceso de cambios a nivel social, político, económico y espacial, muchos fotógrafos dirigen su lente a estas transformaciones, y estas fotografías circularan por medio de la prensa o a través de otro tipo de publicaciones (como libros o álbumes de ciudad) que tendrán lugar en el periodo. Así, podría decirse que, como dentro de un juego de espejos, las fotografías son producidas por estas realidades que son el centro de la mirada, y al mismo tiempo las refuerzan simbólicamente al fijarlas. De este modo, las fotografías, como cualquier otro sistema de signos, se convierte en transmisora de los conceptos y significaciones que circulan en el espacio social.

Ahora, al presentarse como fiel registro de la realidad, la fotografía aparece para las élites comerciales, agroindustriales y exportadoras que están consolidándose en este

latinoamericano-africano-inferior) de base. Lander, Edgardo, "Pensamiento crítico latinoamericano. La impugnación del Eurocentrismo", en *Revista de sociología*, Santiago, 2001, <http://www.tni.org/archives/lander/pensamientocritico.pdf?>

¹² Utilizaré la diferenciación que realiza Jorge Orlando Melo entre modernidad y modernización (aunque no se posiciona críticamente frente al proyecto de modernidad y sus implicaciones). Según Melo, en Europa la modernidad se caracteriza por la secularización de las relaciones sociales y por considerar el bienestar como derecho de todos los ciudadanos, esto producirá muchas transformaciones en todas las esferas de la sociedad (política, económica, cultural) que llevarían a la aplicación de medidas concretas (entrada del capitalismo, educación secularizada, separación del Estado y la Iglesia, etc.). En el caso colombiano, señala Melo, se aplican los modelos económicos y políticos europeos sin la mediación de los procesos ideológicos que los hicieron posibles. El Estado conservaba una fuerte relación con la iglesia y, esta última, regulaba la educación y tenía mucha influencia en las conciencias de los ciudadanos. Por esto, el proceso se traduce principalmente en la introducción de nuevas tecnologías, la urbanización de las ciudades y la apertura de mercados, no en cambios estructurales de pensamiento. En otras palabras, se alcanzó la modernización sin modernidad. Jorge Orlando Melo, "Algunas consideraciones globales sobre modernidad y modernización", en Fernando Viviescas y Fabio Giraldo (Compiladores), *Colombia el despertar de la modernidad*, Bogotá, Carvajal, 1991.

momento, como un instrumento que permite registrar dichos cambios impulsados por ellas, haciendo visibles (por la manera en que se auto-representan y los espacios que privilegian para ser representados) sus nuevas formas de autodefinirse, definir la sociedad y el espacio urbano.

Muchas de éstas fotos se consignarán en álbumes familiares pero otras, y estas son las de nuestro interés, circularan a través de publicaciones o se conservan como la memoria visual de la ciudad en instituciones que, como la Fototeca Histórica de Cartagena, fueron creadas por iniciativa de estos grupos.

Partiendo de lo anterior, en la presente tesis me aproximaré a la producción fotográfica realizada por las élites impulsadoras de los proyectos modernizadores, a comienzos de siglo XX, en dos ciudades latinoamericanas: Cartagena de Indias (Colombia) y Santiago de Guayaquil (Ecuador). Específicamente, me interesa ver cual fue el papel que jugó la fotografía, realizada y puesta en circulación por las elites, en el proceso de modernización que estos grupos impulsaron a comienzos de siglo XX en estas ciudades, centrándome en los discursos sobre ciudad que pueden leerse a través de lo representado en las fotos.

Aunque la realidad de estas ciudades es diferente, comparten algunos elementos que permiten establecer comparaciones. Por un lado, al ser puertos importantes en la historia de sus respectivos países, se convierten en puntos de entrada de las nuevas tecnologías, lo que facilita la introducción de la actividad fotográfica y de sus múltiples usos; por otro lado, desde las primeras décadas del XX estas ciudades empiezan a pensarse como vitrinas turísticas, por lo que construir una imagen que atrajese a los visitantes extranjeros se convierte en una preocupación común. Entonces, es de entenderse que en ambas, un producto cultural como la fotografía, sea acogido como un mecanismo clave para representar la urbe y sus transformaciones.

Igualmente, como veremos adelante, las fuertes distancias entre los grupos sociales se verán acentuadas con el proceso de urbanización de comienzos de siglo XX, pues éste estará dirigido principalmente al ordenamiento, ornamentación e higienización de las condiciones de un sector específico del espacio urbano, a saber el privilegiado en los recorridos de los grupos de élite de la ciudad, dejando de lado a los sectores periféricos en donde habitarían los menos favorecidos¹³. Por esta razón, podríamos decir que, en las dos ciudades, el proceso de urbanización definió una relación clara entre espacio y grupos sociales. Esto, en definitiva, permite explicar por qué en las fotografías que producen las élites se representa a la ciudad de una forma determinada.

Ahora, atendiendo a que ésta producción es bastante amplia, atenderé a las fotografías consignadas en los libros o álbumes de ciudad que se publicaron en el periodo y circularon a comienzos de siglo XX en sus ciudades de origen, vendiéndose como la imagen oficial de la ciudad (definida ahora como un espacio moderno) tanto a los miembros de las élites locales como a los visitantes extranjeros.

En el caso de Cartagena me ocuparé de los textos: *Cartagena Ilustrada* realizado por los cartageneros, Francisco y Carlos Valiente en 1911, y el *Álbum de Cartagena de Indias 1533-1933*, editado por el sacerdote chileno Pedro Donoso en 1927. Y en el caso de Guayaquil, me ocuparé del álbum *Guayaquil a la vista*, realizado por el clérigo español Juan B. Ceriola en el año de 1910 y reeditado diez años más tarde, en conmemoración del Centenario de Independencia de esta ciudad. Intentaré, entonces, poner en diálogo la forma en que se representa la ciudad en estos libros de fotos.

¹³ Revisar: Javier Ortiz. “Distinción y mecanismos de ascenso social en Cartagena de Indias a finales del siglo XIX. El manual El buen tono”, en Hugues Sánchez Mejía y Leovedis Martínez Durán. *Historia, identidad y cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*, Valledupar, UNICESAR, 2004. pp.203-209; Raúl Román. “Memoria y contramemoria. El uso público de la historia en Cartagena”, en Buenahora, Giobanna y otros, *Desorden en la plaza. Modernización y Memoria Urbana en Cartagena*. Cartagena. IDC. 2001; Marie S. Bock, *Guayaquil. Arquitectura, espacio y sociedad*, Lima, IFEA, 1992. pp.1-30.

En resumen, en la presente tesis quiero hacer un seguimiento a lo que las élites sociales y económicas que impulsaban el proceso de modernización en Cartagena y Guayaquil a comienzos de siglo XX, consideran la imagen visual de la ciudad, la ciudad digna de ser mostrada; determinando la relación que existe entre estas representaciones y la concepción de modernidad que manejaban estos grupos. De este modo, señalando qué tipo de espacios de la ciudad se privilegian en las representaciones quiero mostrar el tipo de ciudad imaginada y construida visualmente por las élites, dentro del marco de los proyectos modernizadores.

Siguiendo a Pierre Bourdieu y a Susan Sontag, considero que las fotografías consignadas en los álbumes a estudiar escenifican lo que las élites que los producen valoran como digno de ser solemnizado, de ser guardado en la memoria colectiva¹⁴; y esto abre la posibilidad de leer en ellos toda una discursividad moderna que tendrá distintas características dependiendo de las realidades específicas de cada ciudad. En este sentido concibo a la fotografía como un sustento visual-simbólico de los proyectos sociales y económicos que tuvieron lugar en ese periodo, lo que hace de crucial importancia que se le aborde como objeto de estudio. No obstante, conozco pocas investigaciones que la tomen como eje central para hacer lecturas e interpretaciones de estos procesos en las ciudades y el periodo de mi interés.

Vale aclarar que me centro en la producción fotográfica realizada por los grupos de élite por dos razones principalmente. Por un lado está la accesibilidad al material fotográfico, pues muchas de las fotografías realizadas desde las élites se conservaron ya sea en colecciones familiares, en la prensa, en libros de fotos como los que estudiaré o

¹⁴ Pierre Bourdieu. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Bogotá, Alfaguara, 2005.

por la labor de instituciones como la Fototeca Histórica de Cartagena y el Archivo Histórico del Guayas, que se han ocupado de preservarlas. En cambio, las que se pudieron hacer desde los grupos populares no se encuentran con facilidad porque, por un lado, su producción fue menos masiva que en los grupos de élite (lo que hace que haya menos ejemplares) y, por el otro, al no figurar fácilmente en prensa o en otro tipo de publicaciones no se conservaron de forma tan sistemática; esto, indiscutiblemente, hace más difícil encontrarlas y, por consiguiente, estudiarlas.¹⁵

Por otro lado, teniendo en cuenta que en el contexto de mi interés los grupos de élite tienen mayor control sobre la producción y puesta en circulación de discursos y los modos de representar (ambos elementos determinantes en la construcción del poder social) y que esto les da más facilidad para fijar en la memoria visual la imagen de ciudad que ellos concebían, estudiar su producción fotográfica puede darnos luces sobre el papel de un producto cultural en procesos sociales más amplios, como la construcción de hegemonía social, dejando ver que lo simbólico no se encuentra por fuera de los procesos económicos, sociales y políticos.¹⁶

Por esto, para aproximarme a la forma en que se entretrejen las representaciones de ciudad que se encuentran en los álbumes fotográficos a estudiar con los procesos sociales y económicos que tienen lugar en ambas ciudades, me parece pertinente atender al concepto de *economía visual* privilegiado por Deborah Poole en sus investigaciones

¹⁵ No obstante, considero que es de gran importancia realizar en el futuro una investigación que tenga como eje central estas últimas fotografías, pues se pueden encontrar algunos contrastes interesantes en comparación con las que atenderé en esta tesis.

¹⁶ Aunque cada grupo puede mostrar algo solamente desde su propia experiencia, al tener mayor control sobre la circulación de los discursos y mejores condiciones para conservar el material fotográfico, los grupos de élite contaron con mayores posibilidades de construir la imagen visual del periodo y esta es la imagen que de algún modo se ha consolidado como la imagen oficial de la ciudad en esos años. De hecho, como veremos más adelante, para que el imaginario urbano moderno que construían las elites pudiera fijarse y presentarse como la realidad objetiva, en la compilación de fotos presentada en los textos se hizo necesario dejar de lado (o por lo menos intentar hacerlo) sujetos, espacios, prácticas, en otras palabras, realidades que no se acomodaban al discurso modernizante que éstos grupos manejaban y hacían circular a través de medios como la prensa (ya sea a través de artículos o de la publicidad) los manuales de conducta (como el Manual del Buen Tono en Cartagena) y algunas otras publicaciones que se hicieron en el periodo.

sobre la relación visualidad-modernidad. Según esta antropóloga el término *economía* “sugiere que el campo de la visión está organizado de una forma sistemática” y que dicha organización (y esto entra en los terrenos de lo social y lo político) tiene que ver con “relaciones sociales, desigualdad y poder, así como con significados y comunidad compartida”¹⁷. Entonces, hablar de *economía visual* nos permite pensar en una relación, aunque no necesariamente directa, entre la organización del campo de la visualidad en las fotografías a estudiar y las estructuras sociales, económicas y políticas que caracterizan la modernidad.

Ahora, si tomamos las fotografías como un correlato de los discursos que empezaron a circular en el periodo de modernización, es de crucial importancia atender los tres niveles de organización que, según Poole, implica una *economía visual*. En primer lugar está el nivel de organización de la producción, comprendido por quienes crean y distribuyen las fotos, así como la forma en que lo hacen, pues esto es determinante en el carácter de las *representaciones* que aparecerán en ellas.

En segundo lugar tenemos lo que Poole denomina el nivel de circulación de mercancías, que en este caso particular serían los álbumes de fotografía. En este nivel se trata de atender a la forma en que circulan estas imágenes, pues tanto las tecnologías que se implementaban en la producción de fotos como los medios a través de los cuales circulaban y los costos que esto implicaba influiría directamente en cuestiones como la accesibilidad a este producto cultural y la importancia que este cobraría en el entorno social. En tercer y último lugar es importante tener presente los sistemas culturales, sociales y discursivos a través de los cuales se valoran (estética, científica, simbólica o históricamente) las imágenes. En el caso que nos interesa, estos dos últimos niveles están estrechamente relacionados, pues la valoración que estos grupos empiezan a dar a

¹⁷ Deborah Poole. *Visión raza y modernidad...* p. 16.

la fotografía como documento histórico y social por medio del que se dará cuenta de todos los procesos que se estaban dando en dichas ciudades, influirá notablemente en la aparición de libros de fotografías en los cuales se pretende dar muestra de las ciudades como espacios modernos.¹⁸

En este orden de ideas, el cuerpo del trabajo está dividido en tres capítulos. En el primero explico por qué considero importante atender a la fotografía como un sistema de representación a través del cual se transmiten significaciones sociales, atendiendo a cómo funcionaría en los procesos de significación que, las élites cartageneras y guayaquileñas de comienzos del siglo XX, harían de sus respectivas ciudades. Para esto pondré en diálogo la teoría de las representaciones expuesta por Stuart Hall desde los estudios culturales, con las aproximaciones al estudio de la fotografía realizadas desde la sociología (Pierre Bourdieu) y la semiótica (Gauthier, Aumont y Barthes). Esto para explicar cómo, a través de los álbumes a estudiar, los grupos de élite ponen en circulación toda una discursividad en torno a la ciudad.

En el segundo capítulo, haré una revisión del contexto histórico-social tanto de Cartagena como de Guayaquil en el periodo delimitado (1900-1930), buscando puntualizar la significación del proyecto de modernización en la vida social de ambas ciudades. Esta contextualización resulta completamente necesaria porque, como lo he reiterado, en las *representaciones* aparecidas en la fotografía intervienen tanto los momentos históricos en los que ésta se produce, como las relaciones de poder que operan en dicho contexto¹⁹. Y además, puntualizar las condiciones sociales y económicas en las que se produce los álbumes me permite entender la importancia de éstos en el ámbito de lo simbólico, para las élites.

¹⁸ Deborah Poole. *Visión raza y modernidad...* pp. 18-19.

¹⁹ *Ibid.* p.15.

En lo referente a la ciudad de Cartagena, presto especial atención a las aproximaciones críticas que han hecho a la Cartagena de comienzos de siglo XX historiadores como Sergio Solano, Javier Ortiz y Raúl Román desde las que se promueve una nueva lectura de la historia de la ciudad.²⁰ En el caso de Guayaquil, me guiaré por algunos de los textos históricos que aparecen en el libro *Guayaquil al vaivén de la ría*²¹ y los estudios realizados por Marie S. Bock y Andrés Guerrero, sobre los procesos de urbanización y definición de los grupos sociales a finales de siglo XIX y comienzos del XX en dicha ciudad.

En el tercer capítulo, por otra parte, me concentraré en los álbumes como tal, mostrando cómo a través de la forma en que se representan ambas ciudades se ponen en escena las significaciones que los grupos promotores del proyecto modernizador dan a los espacios ciudadanos.

Me parece pertinente establecer la comparación entre Cartagena y Guayaquil porque, como lo señalé anteriormente, y por lo menos en el periodo que me interesa, estas ciudades comparten ciertas características que influirán en las representaciones visuales que se producen en ellas. Al ser puertos importantes (Guayaquil en mayor medida y con mayor constancia que Cartagena) tendieron a ser más sensibles a la inserción de nuevas tecnologías, como la fotografía, siendo fuertemente influenciados en el ámbito social y cultural por las metrópolis europeas.

Por otro lado, ambas ciudades fueron espacios sensibles a las migraciones desde el antiguo continente. Desde Italia, Francia, Alemania, España, Siria y Líbano, llegaron personajes de diversa índole (turistas, comerciantes, fotógrafos, arquitectos, etc.) que

²⁰ En contraposición a visiones tradicionales de la historia Cartagenera, como por ejemplo, la escrita por Eduardo Lemaitre, en cuya historiografía la élite blanca criolla aparece como el único actor social en los aspectos políticos, económicos y sociales en la ciudad.

²¹ Karen Sthorther y otros. *Guayaquil al vaivén de la ría*, Quito, Libri Mundi-Enrique Grosse Luemern, EDIC, 2003.

tuvieron gran influencia en la economía y la vida social tanto de Cartagena como de Guayaquil, haciendo que algunas dinámicas comerciales y sociales resultaran parecidas.

Además, aunque con sus particularidades específicas, gracias a la aprehensión del proyecto modernizante, los grupos de élite (comercial y agro-exportadora) tienen maneras similares de auto-comprenderse y comprender a los otros grupos sociales, lo que será determinante en la forma en que definirán y habitarán el espacio; esto me permitirá encontrar elementos de comparación entre las representaciones fotográficas que hacen de la ciudad pues lo que se considera socialmente valioso influye, de manera radical, en lo que se elige para ser representado y en las maneras en que esto se presenta.

Finalmente, como lo señalé arriba, la forma en que se distribuye el espacio de estas ciudades marca de forma determinante los roles que los distintos sujetos sociales tendrían en la ciudad moderna, lo que de algún modo hace que se priorice una imagen de ciudad específica y un tipo de sujetos específicos para ser representados en los álbumes, a saber, los miembros de las élites y la ciudad imaginada, recorrida y habitada por éstos.

Para cerrar, presentaré las conclusiones de la investigación. Haré un recuento de lo señalado en los capítulos dos y tres, cerrando con una reflexión general en torno a fotografía, modernidad y memoria visual.

De este modo quiero dejar ver que la fotografía, entendida como práctica cultural, fue un elemento importante entre múltiples estrategias (prensa, poder económico, etc.) usadas para la construcción de una imagen de ciudad moderna y la consolidación de las elites económicas y sociales de Cartagena y Guayaquil a comienzos del siglo XX.

Es importante hacer referencia a algunos trabajos de investigación que han versado sobre los temas de visualidad y modernidad en las ciudades de mi interés. En el caso de Guayaquil, por un lado, tenemos los trabajos sobre la relación modernidad-fotografía realizados por el historiador Ángel E. Hidalgo quien, centrándose en los primeros años del siglo XX, hace un seguimiento de las relaciones entre la producción fotográfica y los procesos sociales y económicos que tienen lugar en dicha ciudad. Estas investigaciones han aportado algunos elementos a lo que se dirá en el presente texto sobre la ciudad de Guayaquil.

Por otro lado, se encuentran las investigaciones realizadas por la antropóloga Tina Zerega quien da cuenta de la incidencia del proceso de regeneración urbana en el imaginario visual urbano en Guayaquil, entre los años 1974 y 2000, estableciendo clara relación entre la vida social y las representaciones visuales. Este trabajo me ayudó a tener un panorama general sobre la relación ciudad y representaciones visuales.

Con respecto a Cartagena, la única aproximación a esta temática la constituye un trabajo realizado por mí sobre las formas en que la élite se *auto-representó* en la fotografía que produjo a comienzos de siglo XX, específicamente entre los años de 1900 y 1930, fotografías consignadas en la Fundación Fototeca Histórica de la ciudad y que se conservan como la memoria visual de Cartagena en el periodo.

En este sentido, considero que este trabajo puede contribuir a ampliar un espacio que ya ha comenzado a interesar al campo de la academia pero del que poco se tienen trabajos de investigación sistemáticos en el periodo de mi interés, especialmente en las ciudades a analizar; y, además, al establecer una comparación entre estas dos ciudades puede arrojar luces sobre procesos sociales y culturales que se dieron, no sólo de forma local, sino que se presentaron en distintos países de nuestra región.

CAPITULO 1

FOTOGRAFÍA Y CIUDAD: CONSTRUYENDO Y (RE) PRESENTANDO EL ESPACIO CITADINO

En términos estrictos, una foto sólo existe como huella de algo que, en un momento determinado, tuvo presencia en el mundo real y que, gracias a una serie de procedimientos químicos, fue capturado sobre vidrio o papel por la acción de la cámara fotográfica.²² Por esta razón, a diferencia de otras técnicas de representación visual que no parecen “llevar su referente consigo”,²³ a la fotografía se le atribuye un carácter objetivo inherente, tendiendo a negar cualquier intervención de la subjetividad en su proceso de producción.

Sin embargo, aunque en un nivel distinto al químico-mecánico, en la producción de fotografías efectivamente interviene la subjetividad de quien las hace.²⁴ Cuando se toma una foto se realiza de forma consciente o inconsciente un proceso de selección: al tiempo que se decide qué debe ser visible, qué figurará dentro del rectángulo, también se elige qué debe quedar por fuera, qué se debe ocultar.²⁵ Por esto, aunque una foto muestre algo que efectivamente tuvo lugar en el mundo real, permitiendo “ver al espectador –por delegación- una realidad ausente que se ofrece tras la forma de un representante”,²⁶ la manera en que esa realidad se muestra (dando prioridad a unos elementos y dejando por fuera otros) tiene mucho que ver con factores subjetivos.

²² Roland Barthes, *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

²³ Con respecto a esta relación que se establece entre una fotografía y su referente, Roland Barthes afirma que éstos “están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios, o también como una pareja de peces... que navegan juntos como unidos por un coito eterno” Roland Barthes. *Ibid.* p. 33.

²⁴ Vale anotar que en la actualidad el que las cámaras fotográficas digitales brinden al usuario la opción de colocar sus fotografías en sepia (dando el efecto de antigüedad) o en otras tonalidades que permiten resaltar características específicas de lo que se está tomando, lanza luces, aunque en otro nivel, sobre esta participación de la subjetividad del fotógrafo en la producción de una foto.

²⁵ Guy Gauthier, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1996, p.19.

²⁶ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, p.111.

Evidentemente, los intereses personales del fotógrafo y el conocimiento que éste tiene del manejo de la cámara son componentes que influyen en todo el proceso de selección y en los matices que se dará a lo seleccionado; pero, en gran medida, tanto la trayectoria social de éste como la visión del mundo del grupo social al que pertenece (entendida ésta como forma de percibir la realidad, escalas de valores o estéticas que se siguen, prácticas sociales legitimadas, etc., interiorizadas a lo largo de su vida) influirán en lo que elija para mostrar y la forma en que lo haga.²⁷

En el caso de los álbumes *Cartagena Ilustrada (1911-1920)*, *Álbum de Cartagena de indias (1927)* y *Guayaquil a la Vista (1910-1920)*, objeto de estudio de este trabajo de investigación, podemos ver un ejemplo de todo lo dicho hasta ahora.

Al ser producidos desde los grupos de élite, los lugares²⁸ de la ciudad que se privilegian en las fotografías consignadas en ellos son aquellos que, desde la mirada de este grupo, son dignos de fotografiarse porque dan muestra de los procesos modernizadores que se impulsaban en esos años. Por lo que la selección de fotos presentada en los libros ayuda a crear una imagen específica de Guayaquil y Cartagena (ya sea la ciudad comercial, industrializada, saneada o turística) que se corresponde con la concepción que estaban construyendo los grupos de élite.

Por consiguiente, podemos decir que la fotografía, como parte del código visual, actúa como signo pues representa bajo ciertas reglas de percepción culturalmente aceptadas, algo que tuvo existencia en el mundo real,²⁹ en este caso, los lugares

²⁷ Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

²⁸ Los lugares son aquellos espacios de la ciudad que adquieren significados y sentidos para los habitantes. Son espacios delimitados con límites precisos (que se extienden hasta donde lo hace el contenido simbólico) que para los sujetos representan certezas y seguridades otorgadas por lo conocido. Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar, y Daniel Hiernaux (coords.), *Lugares e imaginarios de la metrópolis*, México, UAM-Iztapalapa, División Ciencias Sociales y humanidades, 2006, p.13.

²⁹ Debemos tener en cuenta que nosotros por ser sujetos formados en la cultura visual de occidente podemos ver en una fotografía la representación del mundo real, abstrayendo las nociones de dimensión, perspectiva y profundidad Guy Gauthier, *Veinte lecciones...* Según Bámbula Díaz nuestra forma particular de percibir las representaciones visuales se construyó en la Edad Moderna (periodo que va del renacimiento al Siglo XX) por lo que podríamos afirmar que no necesariamente una fotografía se tomaría como representación fidedigna de la realidad si se hubiese producido en periodos distintos a este. Jualiane Bambula, *La estética en la dinámica de las culturas*, Cali,

escogidos para ser representados; pero como parte de un juego de ecos de otros discursos sociales actúa como fijador, en la medida que transmite y objetiva significaciones que el grupo social productor le da a lo representado, en este caso particular, las significaciones dadas a la ciudad. Es precisamente por esto que podemos considerar a la fotografía como un sistema de representación complejo, en el sentido que da a este término Stuart Hall.

Siguiendo a Hall *representación* es “el proceso mediante el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje para producir sentidos”. Pero este autor entiende “lenguaje” en un sentido amplio, es decir, como cualquier sistema de signos (lingüísticos, visuales o sonoros) a través del cual se transmitan conceptos sobre lo que existe en el mundo real.³⁰ De este modo, aunque las imágenes (especialmente las fotográficas) tienen una estrecha semejanza con los objetos a los cuales se refieren, deben ser consideradas como sistemas de representación en la medida en que portan significados, transmiten sentidos, sobre el mundo que conocemos.

En este orden de ideas, la fotografía puede ser entendida como un mecanismo de *representación* no sólo porque, gracias a las convenciones culturales de percepción, en cierto contexto determinado “ocupará el lugar de lo que representa”, permitiendo ver por delegación una realidad ausente,³¹ sino en la medida en que a través de ella, entendida como un sistema de signos, se construyen y transmiten significaciones específicas que un grupo social o cultural determinado (que comparte sistemas conceptuales y visiones de mundo) tiene sobre lo existente en el mundo real.

universidad del Valle, 1995. Esto podría poner en cuestión que, en la actualidad, todos los grupos culturales del globo acepten una foto como imagen-reflejo de la realidad. Martine Joly. *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós, 2003, p.257

³⁰ Paul Du Gay y otros, *Doing cultural studies. The story of the sony walkman*, Great Britain, The Open University, 1997, p.13. En este texto realizado en conjunto con Paul Du Gay, y otros autores, Hall define al lenguaje como cualquier sistema --- fotografía, pintura, habla, discursos escritos, imágenes hechas a través de la tecnología, esquemas o dibujos--- que nos habilita para usar signos o símbolos que nos permitan representar (*represent*) o volver-a-presentar (*re-present*) cualquier cosa que *exista* en el mundo en términos de conceptos, imágenes o ideas significativas. Stuart Hall, *Representations: Cultural representations and signifying practices*, Great Britain, The Open University, 1997.

³¹ Jacques Aumont, *La imagen...* p. 108 y 111.

Como se puede notar el concepto de *representación* manejado por Hall no entra en disputa con las reflexiones que analistas de la imagen como Jacques Aumont han hecho en torno al término; pero este autor agrega un matiz al concepto que me resulta interesante. En Hall el concepto de *representación* contiene la premisa de que “los objetos, personas o eventos en el mundo no tienen un sentido fijo por sí mismos, sino que somos nosotros en sociedad, en las culturas humanas, quienes hacemos que las cosas transmitan sentidos, signifiquen”.³² Entonces, si bien las fotografías actúan como *representamen* de esa realidad ausente que representan, remitiéndonos a la idea mental que nos hacemos de ese objeto, persona, evento o espacio que en ella aparece, también transmiten sentidos (significaciones) específicos sobre estos objetos, personas, eventos o espacios representados, convirtiéndose así en objetos-signos para el grupo que las produce y las hace circular.

Por todo lo anterior, podría decir que si bien es claro que una foto no tiene autonomía en la construcción de significados ni puede investir solemnidad o legitimar prácticas sociales, formas de concebir el espacio o de valorar a los sujetos, sí es factible considerar que a través de ella se expone y se puede leer toda la discursividad social manejada por el grupo desde el cual se produce.³³

En otras palabras, si bien es cierto que, como veremos más adelante, las fotografías consignadas en los álbumes *Cartagena Ilustrada (1911-1920)*, *Álbum de Cartagena de indias (1927)* y *Guayaquil a la Vista (1910-1920)* muestran espacios y sujetos que efectivamente existieron en el mundo real, apareciendo como representamen de éstos, no es menos cierto que gracias a lo que se selecciona para mostrarse en las fotos y a la forma en que éstas se presentan en la lógica interna de estos álbumes (el orden, los textos que las rodean, etc.) se puede transmitir una idea

³²Stuart Hall, *Representations...*

³³ Pierre Bourdieu, *Un arte medio...* p. 61.

específica sobre las ciudades en cuestión, en este caso, la manejada por los grupos de élite que producen los libros.

Atendiendo a todo lo dicho, en la presente tesis entiendo *representación* de dos formas: primero, como el proceso mediante el cual se producen sentidos a través del lenguaje y, segundo, como el resultado de éste proceso. Es decir, en primer lugar, concibo a la fotografía en general como un sistema de representación a través del cual es posible transmitir significados, en este caso, significados sociales; y, en segundo lugar, considero que las maneras en que se muestra a la ciudad en las fotografías a estudiar pueden denominarse *representaciones* de la ciudad que, según lo dicho hasta ahora, son para la élite también *representaciones* de la modernidad.

Como lo he estado reiterando, estas *representaciones* encuentran su sustento en todo el contexto social del periodo, por lo que para leerlas y explicarlas inevitablemente se debe recurrir a éste; pero igualmente para poder determinar la imagen de ciudad que se transmite a través de los álbumes en conjunto, resulta de crucial importancia tener en cuenta tanto la forma en que se organizan las fotografías en estos libros como la manera en que se anclan a significados específicos a través de los textos que las rodean (pies de fotos o pequeñas reseñas), pues si bien es cierto que la imagen es pluri-significativa y no podría atarse a una propuesta ideológica específica,³⁴ las lógicas en las que circula y los discursos que la acompañan pueden hacer énfasis en un significado específico.³⁵

Por consiguiente, considero que si por un lado cada fotografía puede transmitir ciertos significados puntuales sobre lo representado, cuando se toman en conjunto, como aparecen en los álbumes, permiten hacer lecturas específicas del espacio urbano

³⁴ Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, Ibérica, 1992.

³⁵ Dependiendo del entrenamiento social, del conocimiento que se tenga acerca de lo que en ella aparece representado, de los datos que se manejen en torno al momento de su producción e incluso, la información que se tenga sobre su autor, es posible hacer lecturas diferentes de una misma fotografía. Por esta razón, en espacios como los museos, la prensa o la literatura se busca anclarlas (ya sea por medio del pie de foto o por la forma en que se clasifican) a un tipo de lectura específica, eco de la discursividad social de quienes la ponen en circulación.

ligadas a la forma en que los grupos productores lo entienden, descubriendo distintas propuestas de ciudad englobadas en la idea de ciudad moderna que estos se hacen y que a través de las fotos se presenta como la ciudad oficial, pero que no siempre se corresponde con la ciudad vivida y habitada por todos los ciudadanos.

En este sentido, podemos decir que el espacio urbano se construye discursivamente, y que en esta construcción siempre habrá disputas entre los distintos grupos sociales que buscan visibilizar su definición. Teniendo esto en cuenta, a continuación haré una pequeña aproximación a las implicaciones del discurso y los juegos de poder en la construcción del espacio urbano.

¿Ciudad o ciudades?: Disputas por la significación del espacio ciudadano

En el espacio fisiográfico que llamamos “ciudad” existen, en realidad, múltiples ciudades imaginadas, recortadas y habitadas de formas diferentes³⁶. Dependiendo de la manera en que sus habitantes la recorran, de la significación que le den a unos espacios y la poca importancia que le otorguen a otros, de las expectativas o frustraciones que tengan (o no) como resultado de la experiencia en ella, de los grados de identificación con las marcas identitarias resaltadas por los discursos oficiales, etc., se irán elaborando distintas definiciones de la ciudad que constantemente se encontrarán, negarán, chocarán y negociarán entre ellas.³⁷

Por esta razón, podemos decir que la urbe es un espacio donde se entrecruzan memorias, experiencias y subjetividades de forma constante, lo que hace imposible construir un discurso único y definitivo sobre ella. De hecho, se puede decir que es en

³⁶ Jairo Montoya, “Entre un desorden de lo real y un nuevo orden de lo imaginario: La ciudad un conflicto de memorias”, en *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo, 1996, pp. 69-79

³⁷ Hugo Gaggiotti, “Ciudad texto y discurso. Una reflexión en torno al discurso urbano”, en Scripta Vera, Edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales, <http://www.ub.es/geocrit/sv-34.htm>

esas tensiones que se constituye lo urbano en sí, configurando, de paso, las relaciones sociales que se tejerán entre los ciudadanos que lo conforman.³⁸

No obstante, vale aclarar que el proceso de significación del espacio no es resultado de la experiencia individual como tal, es decir, no se trata de que existan tantas ciudades vividas como pobladores hay, sino que estos últimos dependiendo del grupo (cultural, social tribal, etc.) al que pertenecen, tienen maneras distintas de vivir y concebir el espacio, significándolo de diferentes formas.³⁹

En este sentido, sin negar las divergencias internas relacionadas con marcas identitarias individuales, podemos afirmar que cada grupo construye una definición del espacio citadino relacionada con sus fantasías, esperanzas, deseos o necesidades; y esa concepción será la que se encuentre, choque o negocie con las que se producen desde otras perspectivas, desde otros grupos.

Por esto, si coincidimos con Gaggiotti en afirmar que “la experiencia de vivir en una ciudad es diferente según las expectativas, frustraciones, logros, insatisfacciones que los grupos sociales consideran realizar o no en su ámbito”,⁴⁰ entonces podemos decir que las representaciones y definiciones que se hagan de ésta dependerán igualmente de todas esas experiencias tenidas a nivel social.

Ahora, si bien es cierto que el espacio urbano sólo puede ser entendido partiendo del entrecruzamiento de las definiciones y los discursos que cada uno de los grupos sociales produce en torno a él,⁴¹ no es menos cierto que cada grupo buscará la forma de

³⁸ Atendiendo a esto Manuel Delgado define la ciudad como “una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables” y a lo urbano como “un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales, deslocalizadas y precarias”. Manuel delgado, *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 23 Cuando haga referencia a “lo urbano” lo estaré utilizando en este sentido, pero cuando me refiera a la “urbe”, lo utilizo en el sentido de un espacio que ha sido urbanizado, es decir, que ha sido modificado estructuralmente (avenidas, construcciones, etc.) para permitir la movilidad de los ciudadanos e invitarlos a establecer maneras diferentes de relacionarse.

³⁹ Hugo Gaggiotti, “Ciudad texto y discurso...”

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ Jairo Montoya explica esta tensión con la metáfora del nudo. El nudo es un punto de encuentro entre varias líneas. Los lazos que entre ellas se establecen se harán más fuertes entre más se tiren o aprieten, pero si tratamos de desligarlas sólo quedarán líneas aisladas y el nudo como tal desaparecería. En la ciudad, entonces, confluyen, se

imponer la imagen de la ciudad vivida, recorrida y significada por él como la única, intentando objetivarla al tiempo que desplaza y hace callar a las otras. De hecho, aunque siempre se mantiene la tensión, en estas disputas unos discursos pueden lograr en gran medida imponerse, adquiriendo el status de discursos oficiales, aunque siempre sean interpelados por los demás.

Esta visibilización, evidentemente, puede darse en la medida en que se tenga control sobre algunas expresiones del discurso urbano como, por ejemplo, la traza o la disposición de los edificios pero, de forma más soterrada, dependerá de la mayor o menor capacidad de acceso a medios de comunicación como la prensa, la televisión o la radio que, al permitir la difusión de información masivamente, pueden ser determinantes en la construcción de ciertos imaginarios urbanos.

En el contexto que nos interesa, la fotografía también se convierte en una forma de vehicular y visibilizar discursos específicos sobre las ciudades de Cartagena y Guayaquil. Como lo señalamos anteriormente, desde sus primeros años en territorio latinoamericano este producto cultural cobró gran importancia en la vida social, convirtiéndose en un medio importante con el que se buscaba dejar huella de la realidad.

La fotografía, al llegar en un periodo de transformaciones en el espacio urbano, se convierte en un recurso clave para dar cuenta de estos cambios tomando el carácter (primero de forma intuitiva pero luego de forma elaborada) de documento social e histórico y estableciéndose como un medio importante para la circulación de los imaginarios urbanos y discursos sobre la ciudad.

Pero serán las élites, tal vez por el acceso que tenían a este bien cultural o por la discursividad moderna en la que se movían, quienes de forma sistemática utilizarán la fotografía como un mecanismo para fijar los discursos e imaginarios que están

empezando a construir en torno a la ciudad, lo que se hará evidente en la tendencia a editar álbumes de fotos que tenían como eje central a esta última.

En la primera treintena del siglo XX, en la ciudad de Cartagena de Indias se editaron por lo menos los álbumes: *La vía de Cartagena o The Cartagena's route* publicado por John Pamy Printers en el año de 1916; *Cartagena Ilustrada* realizado por Carlos Valiente y Francisco Valiente Tinoco en 1911 (año de la celebración del Centenario de la Independencia de la ciudad) y reeditado en 1920;⁴² el *Álbum de Cartagena de Indias 1533-1933* editado por el sacerdote chileno Pedro Donoso, en el año de 1927; y, finalmente, el libro *Cartagena, su pasado, su presente y su porvenir* que, conformado principalmente por reseñas sobre la ciudad y sus instituciones, contiene fotografías de diferentes espacios de la Cartagena Moderna, reforzando el discurso que sobre la ciudad construyen los álbumes.⁴³

Por otro lado, en Guayaquil, podemos contar los álbumes: *Guayaquil* realizado por la imprenta El telégrafo en 1908; *Recuerdo de Guayaquil*, editado por Aquiles Maruri en 1909; *Guayaquil a la vista* editado en 1910 por el sacerdote español Juan Bautista de Ceriola y reeditado en 1920 (año del Centenario de la Independencia) bajo la dirección de este mismo clérigo; y finalmente, el *Álbum Sanitario de Guayaquil* y el *Álbum-Guía de Guayaquil* publicados por el Municipio en 1928 y 1929, respectivamente.⁴⁴

Lo curioso es que estos álbumes, al privilegiar como espacios representables los parques, plazas, edificios, avenidas, almacenes, escuelas, muelles, fábricas,

⁴² En la revisión que hice de la prensa del periodo, encontré en el periódico el porvenir del 10 de enero de 1911, un anuncio publicitario que pone en venta el libro *Cartagena Ilustrada*. Tenía según el anuncio un costo de 3 pesos y se vendía tanto en la ciudad de Cartagena como en la ciudad de Barranquilla. Lo que demuestra que tuvo una circulación considerable. Sin embargo, la edición con la que cuenta la Biblioteca Luís Ángel Arango (en la sección de Manuscritos y Libros Raros) data de 1920. Por lo que asumo que aunque el libro se lanza el mismo año del Centenario de la independencia de la ciudad (1911), se reedita en el año de 1920.

⁴³ Este último libro es realizado por el bogotano *J. Márquez Montoya* en el año de 1927, se imprime en Cartagena en los talleres Mogollón, propiedad de una de las familias de élite más importantes de la ciudad en ese periodo. El costo que tendría este libro es de 1 peso.

⁴⁴ Ángel Emilio Hidalgo, "En nombre del Progreso. Fotografía y modernidad en Guayaquil (1890-1925)", en *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador. pp. 74-75.

ferrocarriles, y demás obras que evidenciaban el proceso de urbanización, impulsado en ambas ciudades por las élites (y alimentado en gran medida por la celebración del centenario de la independencia en ambas ciudades), plasmarían la ciudad ideada por estos grupos y ejecutada por los urbanistas de ese momento excluyendo a sectores a los que poco o nada había tocado el proceso de urbanización.⁴⁵



Foto 1. Portada Álbum Cartagena de Indias

Por tal razón, podríamos decir que, inscritas en la discursividad que van construyendo los álbumes, estas fotografías ayudan a configurar una imagen específica de la ciudad que se corresponde con el modelo de ciudad que pretendían construir los grupos de élite del periodo, es decir, muestran la ciudad moderna que, en gran medida, se distanciará de la que imagina, vive y habita gran parte de la población.

Sin embargo, eso no quiere decir que estos sujetos a los que se intenta borrar de la visualidad oficial no cuestionaran esa imagen de ciudad que intenta venderse, y mucho menos impide que estos buscaran mecanismos que les permitieran visibilizarse, y

⁴⁵ Como veremos en el capítulo siguiente, estas ciudades ideadas desde las élites no siempre se corresponden a ciudades planeadas (con distribución espacial, trazado de calles, creación de espacios de ocio, etc.) efectivamente por urbanistas. En realidad la expansión y modificación tanto de Cartagena como de Guayaquil responde a procesos sociales y económicos que no necesariamente se acomodaron a proyectos urbanos amplios sostenidos sobre papel. De hecho, a comienzos de siglo XX, en ambas ciudades se propusieron proyectos de ciudad (en Cartagena el de la Persons and Sons y en Guayaquil el New Guayaquil del Monsier Berand) que, incluyendo una modificación total del casco urbano, no se llevaron a cabo o lo hicieron de forma muy parcial, por lo que las transformaciones se dirigieron principalmente a los sectores donde habitaban los grupos medios o altos de la sociedad.

apropiarse (creando marcas identitarias) de los espacios que configurarían la ciudad moderna.



Retrato del Autor

A la culta sociedad Guayaquileña

La gratitud es flor preciosa trecida en el jardín del corazón al benéfico riego de los favores. Ella esparce delicado perfume y paga con suave aroma la solicitud del que la cultiva.

Esta hermosa flor ha nacido dentro de mi pecho, ha echado hondas raíces en mi corazón, á las reiteradas manifestaciones de afecto que me ha dispensado la culta sociedad Guayaquileña.

Durante los muchos años que he permanecido en la hermosa **Perla del Pacífico**, he sido objeto de inmerecidas consideraciones y he hallado en todas partes franca y leal amistad.

Hoy, otra vez en el seno de mi patria, pago la deuda de gratitud que tenía contraída, poniendo de manifiesto el grado de cultura y progreso en que se halla Guayaquil, y por consecuencia lógica la República del Ecuador.

Escribo el presente trabajo desde un lugar tan distante y sin fuente alguna de información, podrá adolecer de algunas omisiones. El autor es el primero en deplorarlas y procurará que desaparezcan en una segunda y mejor preparada edición.

En premio de mi labor, me daré por satisfecho, si logro merecer la aprobación y aplauso de mi segunda y siempre querida madre, el Ecuador.

Juan B. Ceriola

Presbítero

Barcelona 24 de Junio de 1910.

Foto 2. Guayaquil a la vista.

Si nos vamos al caso de Cartagena, Raúl Román en sus investigaciones muestra cómo el artesanado luchó por introducir en la red monumental construida en conmemoración del Centenario de la independencia (1911), esculturas que dieran cuenta de la fuerte participación de los sectores negros y mulatos en las gestas independentistas de la ciudad.⁴⁶ Aunque, desafortunadamente, la memoria oficial terminó imponiéndose y estos héroes se quedaron por fuera de la red monumental, el proceso descrito por Román muestra que los sujetos populares se posicionaron críticamente frente a la construcción de esa memoria oficial, siendo capaces de plantear alternativas diferentes a esta.

Igualmente, y aunque resulte llamativo, ese ideal de ciudad que los álbumes nos muestran, en muchos casos será cuestionado y relativizado incluso en espacios que,

⁴⁶ Raúl Román. "Memoria y Contramemoria. El uso público de la historia..."

como la prensa citada, expresan la voz de las élites. Y en muchos casos se exhorta a los dirigentes políticos y económicos, que tienen un alto reconocimiento en el ámbito social e intelectual, a depurar las fallas que se ha tenido en esta búsqueda de progreso y bienestar. La siguiente nota que aparece en el periódico el *Porvenir* en 1912, es una muestra de esto:

Con muchas ocasiones se ha ocupado este diario del perjudicial estado de desaseo en el que se hallan las puertas y alcantarillas que quedan en la franja de la muralla comprendida entre la Aduana y el Boquete. Nuestro bienintencionado denuncia no ha merecido ninguna atención de las autoridades pues en vez de corregirse el mal vemos que se acrecienta. Los que deseamos bien para esta tierra calificamos de antipatriótica esa indiferencia porque vemos el alcance que en mal tienen ellas para con los extranjeros que nos visitan. Estos lugares a los que nos referimos forman la primera impresión de la ciudad y quien viene a ella por primera vez siente el mayor desaliento y supone con razón que si la entrada es asquerosa en el resto de la ciudad debe haber todas las epidemias. Aunque pequemos de necios nos proponemos tratar sobre este asunto en tanto no veamos dictar una medida salvadora que nos ponga a cubierto de los males que por esta causa le apesan grandemente sobre el progreso de la ciudad.⁴⁷

Ahora, si bien es cierto que la ciudad representada en los álbumes es sólo una imagen del espacio citadino (y no es efectivamente la ciudad de Cartagena o la ciudad de Guayaquil de comienzos de siglo XX) en las páginas siguientes me aproximaré a ella sin negar la existencia de otras representaciones que los demás grupos sociales pudieron (y debieron) hacer desde otros espacios discursivos, puesto que eso sería negar las dinámicas propias de lo urbano. No obstante, me parece importante estudiar esta visión porque, a pesar de la problematización inicial que pudo tener, logra imponerse como la imagen oficial guardándose, de algún modo, como la memoria visual de Guayaquil y Cartagena en esa época y ayudando a sustentar los imaginarios que se tejen en torno a estas ciudades en la actualidad.

⁴⁷ Teodoro, "Por el bien de Cartagena", en el *Porvenir*, Cartagena, 4 de Marzo de 1912, p. 3.

Aclaro que aunque considero necesario rastrear, de forma sistemática, las representaciones del espacio ciudadano que se produjeron desde los otros grupos, pienso que al mostrar cómo los grupos de élite construyen y buscan fijar una visualidad oficial de la ciudad, apropiándose de ciertos espacios que intentarían demarcar como propios y de los que expulsarían a los sujetos populares tipificados como contaminadores del orden moderno que buscaba implantarse,⁴⁸ de alguna forma se escenifica las disputas materiales y simbólicas por los espacios de la ciudad, disputas que, en definitiva, configuran el espacio urbano como tal.

En este orden de ideas, en el siguiente capítulo revisaré el contexto histórico-social tanto de Cartagena como de Guayaquil en el periodo delimitado (1900-1930), atendiendo a las transformaciones que el proceso de modernización trajo a estas ciudades y señalando algunas implicaciones que éste tendría en la vida social de ambas. Para posteriormente, en el tercer capítulo, centrarme en cómo todo esto se evidencia a través de los álbumes de fotos.

⁴⁸ Esta apropiación particular del espacio es lo que Manuel Delgado denomina “territorialidad”. Manuel Delgado. *El animal público...* p. 30.

CAPITULO 2

CONFIGURANDO LA(S) CIUDAD(ES) MODERNA(S): REPRESENTACIONES Y NUEVAS SIGNIFICACIONES DEL ESPACIO CITADINO EN CARTAGENA Y GUAYAQUIL A COMIENZOS DE SIGLO XX.

Como lo señalamos en la introducción, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, por iniciativas de los grupos de élite, se impulsó en los países latinoamericanos un proyecto de modernización encaminado a alcanzar el desarrollo económico y tecnológico de la región.⁴⁹ Para éste se tenían como referentes principales las dinámicas políticas y culturales del continente europeo, pues, siguiendo una visión progresista, la Europa moderna era percibida como el ejemplo de máximo desarrollo alcanzado por el hombre.⁵⁰ En nuestro continente, dicho proyecto se centró en el fortalecimiento de la nueva industria, en la búsqueda de mercados en el ámbito internacional para los productos latinoamericanos y, sobre todo, en la urbanización de las ciudades que, desde ese momento, buscarían definirse como modernas.

A nivel urbanístico, como se evidencia en Cartagena y Guayaquil, la mayoría de transformaciones estuvieron ligadas a la creación de nuevas vías de transporte o a la ampliación de las ya existentes, a la construcción de nuevos espacios de sociabilidad tales como clubes y teatros, a la edificación de lugares con los que se buscaba mantener mejores condiciones de salubridad, a la implementación y mejoramiento de servicios públicos y, finalmente, al levantamiento de monumentos de los próceres locales, buscando, además de embellecer la ciudad, reforzar las marcas identitarias entre los ciudadanos. De este modo, la ciudad moderna, entendida como un espacio ordenado,

⁴⁹ Recuérdese la diferenciación que hicimos en la introducción entre los términos modernidad y modernización.

⁵⁰ Según Bolívar Echeverría uno de los rasgos característicos de la modernidad es la idea de progresismo, que consiste “en la afirmación de un modo de historicidad en el cual prevalece un proceso de sustitución de lo nuevo por lo viejo sobre el proceso de restauración de lo viejo como nuevo”, así dentro del pensamiento progresista todos los dispositivos, prácticos y discursivos que permiten el proceso de reproducción de una sociedad... se encuentran inmersos en un proceso de cambio indetenible que lo llevará de lo atrasado a lo adelantado, ‘de lo defectuoso a lo insuperable’”. Bolívar Echeverría, *Ilusiones de la modernidad*, UNAM, El equilibrista, 1995, p.151. Dentro de esta lógica, la línea de progreso que debían seguir los países latinoamericanos estaba marcada y sólo se necesitaría del esfuerzo de sus habitantes (que debían ser sujetos modernos) para superar el atraso que los envolvía.

aséptico y estéticamente agradable, era para los promotores del proyecto modernizador la materialización del progreso.

En ese sentido, transformar en espacios ordenados a las caóticas ciudades latinoamericanas era la prueba de que estos países se estaban desarrollando, por lo que el proceso de urbanización aparece como una de las necesidades más urgentes. En otras palabras, como lo señala Bolívar Echeverría, el progresismo es “transmutado a la dimensión espacial; la tendencia a construir y reconstruir el territorio humano como la materialización incesante del tiempo del progreso”.⁵¹

En consonancia con esto, los grupos sociales que buscan hacer de la ciudad un espacio moderno se empiezan a definir como civilizados, racionales y progresistas tipificando, por oposición, como atrasados o premodernos a los grupos populares que, moviéndose en dinámicas sociales y culturales distintas, vivían, recorrían y significaban la ciudad de formas diferentes. Así, teniendo en cuenta que lo que se elige para mostrar en una fotografía es lo socialmente valioso,⁵² es apenas lógico que las élites, a través de los álbumes de fotografía que producen en ese periodo, prioricen las marcas y los lugares que desde su mirada muestran la ciudad como un espacio moderno, intentando replegar a los bordes a todos estos sujetos que la habitan, recorren y definen de otros modos y que podrían relativizar esta definición de ciudad moderna.

Por esto puede decirse que el proyecto modernizante, además de ocasionar cambios en la vida económica y política de las ciudades latinoamericanas, tuvo grandes repercusiones en las dinámicas de la vida social, en la definición de los actores sociales (partiendo de la dualidad: modernos/premodernos) y en los modos de habitar y significar los espacios.

⁵¹ Bolívar Echeverría, *Ilusiones de la modernidad...* p. 152.

⁵² Pierre Bourdieu, *Un arte medio...*

Teniendo esto en cuenta, en este capítulo haré un recuento de las transformaciones que se dieron a nivel urbano en las ciudades de Cartagena de Indias y Santiago de Guayaquil entre finales del siglo XIX y comienzos de siglo XX (1900-1930), en el marco del proyecto modernizante impulsado por los grupos de élite; igualmente, aludiré a algunas transformaciones que dicho proyecto agenció en la vida social de ambas ciudades. La delimitación de este contexto, como lo señalaba con anterioridad, permitirá comprender las maneras en que estas élites representan a la ciudad en los álbumes de fotografía estudiados.

En este orden de ideas, en el tercer capítulo acercándome puntualmente al caso de los álbumes de ciudad, trataré de determinar el papel que, a nivel simbólico, jugó la fotografía en el proceso de modernización que estos grupos impulsaron a comienzos de siglo XX las ciudades en cuestión; lo que, finalmente, evidencia la constitución de una economía visual moderna, en términos de Poole.

Modernización y diferenciación social: en busca de la Cartagena Moderna

“Es indudable que la vieja ciudad del inmortal Heredia ha progresado mucho así en lo material, como en lo comercial en los últimos años de vida” (Periódico el *Porvenir*, Cartagena, 1916.)

Durante gran parte del siglo XIX Cartagena de Indias sufrió una fuerte crisis en lo político, lo económico y lo urbano que vulneró de forma drástica las condiciones de vida de sus habitantes, obligando a muchos de ellos a salir de la ciudad y transformando de forma notoria el sistema de vida de los que se quedaron en ella.⁵³

El panorama que se observaba en la Cartagena de esos años no podía ser peor. En 1815, el general español Pablo Morillo recuperó de forma extremadamente violenta

⁵³ Javier Ortiz. “Modernización y desorden en Cartagena, 1911-1930: Amalgama de ritmos”, en Buenahora, Giobanna y otros, *Desorden en la plaza. Modernización y Memoria Urbana en Cartagena*, Cartagena, IDC, 2001, pp. 83-117, 2001; Alberto Samudio Trallero, “La vida urbana de Cartagena de Indias en el siglo XIX”, en *Cartagena de Indias en el Siglo XIX*, Cartagena, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Banco de la República, 2001, pp. 146-147.

el control sobre el puerto que, apenas en el año de 1811, se había declarado independiente, diezmando de forma considerable a la población cartagenera. La ciudad perdió los privilegios económicos que tuvo durante el siglo XVII pues, por un lado, Barranquilla empezó a surgir comercialmente y se posicionó como puerto principal de la región y, por el otro, el gobierno nacional se negó a concederle la categoría de puerto franco⁵⁴. La navegabilidad por el canal del Dique era casi imposible impidiendo la comunicación con el río Magdalena (arteria fluvial del país y ruta principal del comercio) y muchos de los negocios e intercambios comerciales entre la Costa Atlántica y el resto del país fueron tomados por la ciudad de Santa Marta lo que, como era de esperar, impediría que la Heroica se posicionara nuevamente como puerto principal. Por otro lado, la élite local se había debilitado perdiendo poder a nivel nacional y, completando el cuadro de la peor de las crisis, en 1849 una epidemia de “cólera morbo”, azotó a la ciudad y acabó con la tercera parte de la población.⁵⁵

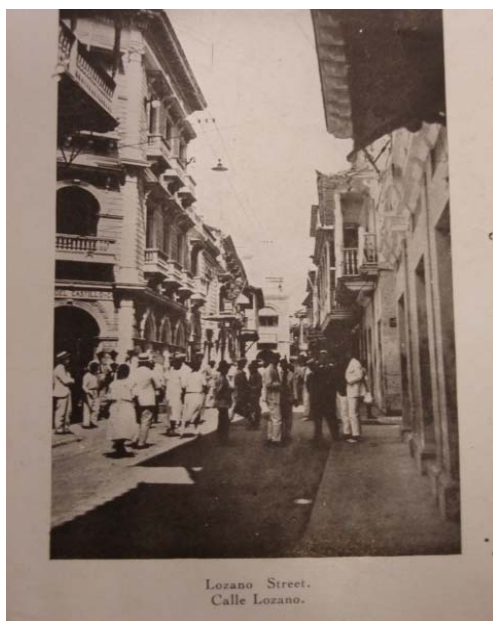


Foto 3. Calle Lozano.

⁵⁴ Javier Ortiz, *Modernización y desorden...*

⁵⁵ Según Alberto Samudio perecieron unos 4.000 habitantes de los 12.000 con los que contaba la ciudad en esa época. Samudio, “La vida urbana de Cartagena de Indias en el siglo XIX”... p.146.

A nivel urbanístico y arquitectónico la ciudad también se deterioró. Según el arquitecto Alberto Samudio, hacia 1821 Cartagena era una completa ruina pues había soportado, por doce años, sitios, guerras y bombardeos. Un viajero francés de apellido Mollien, que visita Cartagena en 1823, nos da la siguiente imagen de la ciudad:

Cartagena ofrece el aspecto lúgubre de un claustro: largas galerías, columnas bajas y pesadas, calles estrechas y sombrías. La mayor parte de los edificios son sucios, ahumados, ruinosos; y adentro, una población de seres más sucios, más negros, más pobres aún...tal es el cuadro que presenta a primera vista, esta ciudad, decorada con el nombre de la rival de Roma.⁵⁶

Aunque no deja de resultar incómoda la relación que establece Mollien entre las condiciones de la ciudad y los cuerpos de sus habitantes, se hace evidente que no es este el mejor momento de Cartagena a nivel urbanístico y económico.

En estas condiciones, como lo señalaba anteriormente, muchos de los cartageneros que se quedaron en la ciudad tuvieron que modificar de forma notoria sus patrones de vida y organización social. Con respecto a esto, Javier Ortiz afirma que, en el curso del siglo XIX, muchas personas pertenecientes a las élites arrendaron parte de sus casas para poder sobrevivir a la fuerte crisis por lo que, según él:

Nada de extraño tenía pues, que en una casa alta del centro de la ciudad, en el piso de arriba vivieran los otrora ricos propietarios y en la parte de abajo negros y mulatos pobres. El censo de 1875 del barrio de La Catedral, -el de más tradición colonial y donde habitó la élite hasta que se construyó el barrio Manga- muestra cómo al lado de familias de tradición como los Del Castillo, los Vélez, vivían familias de artesanos y empleadas domésticas”.⁵⁷

Pero con el inicio del movimiento reformista en 1870 y, de forma puntual, con el movimiento regenerador en 1880, empezó un periodo de reorganización que tenía como

⁵⁶ Alberto Samudio, “La vida urbana de Cartagena... p. 147.

⁵⁷ Javier Ortiz, “Distinción y mecanismos de ascenso social en Cartagena...p. 204.

objetivo principal la recuperación e introducción de Cartagena en la modernidad,⁵⁸ tomando algunas medidas que permitieron la superación de la crisis a comienzos de siglo XX.

Si tenemos en cuenta el crecimiento demográfico en la ciudad entre finales del XIX y comienzos del XX, se evidencia de alguna manera este cambio. Según los datos censales si en 1815 la población de Cartagena era de 22.000 habitantes, para 1881, gracias a la mencionada crisis, se registra en la ciudad 9.681 habitantes que, como podemos ver, es menos de la mitad de la población inicial. Pero ya en el año de 1905, cuando empezaba la recuperación y muchos de los que habían migrado regresaban a la ciudad, el censo registró 14.000 habitantes que para 1912 llegarían a un total de 36.000.

Las investigaciones históricas y culturales que se han hecho sobre la Cartagena de este periodo, coinciden en señalar una serie de eventos que serían de crucial importancia en el proceso de transformación de la ciudad. A nivel económico podemos citar, por lo menos, tres aspectos decisivos.



Foto 4. Cartagena Oil refining Co.

⁵⁸ Sergio Solano, "Trabajo y ocio en el Caribe Colombiano (1880-1930)", en *Historia y Cultura* No.4, Cartagena, Universidad de Cartagena, 1996, p.63.

En primer lugar tenemos la fundación de los primeros establecimientos fabriles y semi-fabriles de carácter local y nacional, todos conformados por iniciativa de las familias de élite de la ciudad.⁵⁹ En segundo lugar está la creación del Mercado de Getsemaní en 1904, con el que se buscaba mejorar las condiciones de higiene y organización de la ciudad concentrando a los vendedores en un sitio específico. Con respecto a esto, el historiador Álvaro Casas afirma que la creación del Mercado benefició de forma considerable a la ciudad pues

...transformó el entorno inmediato: la playa del arsenal y la playa que la recorre...constituyen desde 1904 espacios para el comercio...la avenida del Pedregal dio albergue a los aserríos y herrerías. Las calles Media Luna y Larga, con influencia sirio libanesa se convirtieron en sitios de comercio.⁶⁰

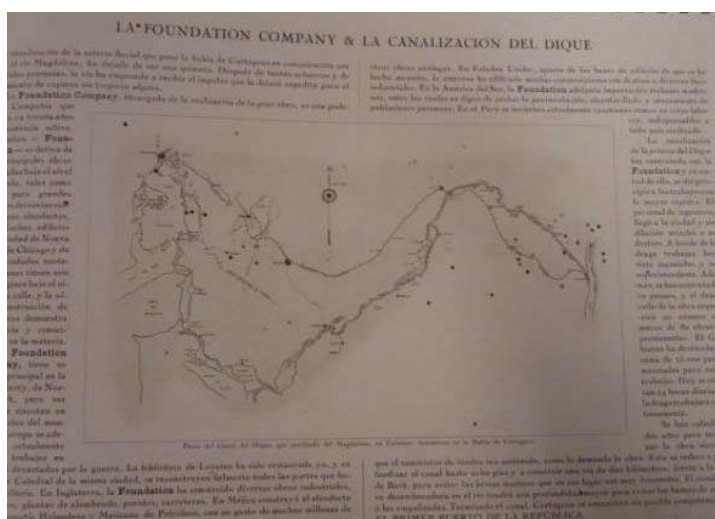


Foto 5. Mapa Canalización del Dique

Y finalmente, en tercer lugar, tenemos la llegada de empresas extranjeras como “The Foundation Company” y “The Andian Corporation”, cuya presencia transformaría en gran medida las dinámicas económicas de la ciudad. La primera estaría encargada de hacer el dragado en el Canal del Dique para mejorar su navegabilidad y la consecuente

⁵⁹ Según Lemaître, entre los fundadores de estos establecimientos podemos contar a Juan Mainero y Trucco, a Carlos y Fernando Vélez Danfés, a Bartolo Martínez Bossio, a Rafael, Carlos y Ramón del Castillo y a Joaquín Pombo Porras. Todos miembros de la élite de la ciudad. Eduardo Lemaître, *Historia general de Cartagena*, Tomo IV, Bogotá, Banco de la República, 1983.

⁶⁰ Álvaro Casas, “Expansión y modernidad en Cartagena 1885-1930”, en *Historia y cultura. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*, No. 3, Cartagena. Universidad de Cartagena., 1994, pp. 59-60.

comunicación con el río Magdalena lo que, evidentemente, mejoraría las condiciones económicas de la Heroica al permitirle el contacto, de forma sencilla, con el interior del país; y la segunda, iniciaría los trabajos de explotación de petróleo en el sector de Mamonal que es, en la actualidad, la zona industrial de la ciudad.



Foto 6. Acueducto de Cartagena

Otras iniciativas en pro del mejoramiento de las condiciones de vida en Cartagena, fueron la adecuación del alumbrado eléctrico (1896), la inauguración del acueducto de Matute (1905)⁶¹ y la creación de las Juntas de Higiene y Salud con las que se pretendía sanear el puerto completamente de los brotes de cólera, mantener el aseo en la ciudad e impulsar las “buenas costumbres” entre los ciudadanos.⁶²

A nivel urbano, se comienza a re-distribuir el espacio cartagenero. En primer lugar tenemos la destrucción sistemática de las murallas que rodeaban la ciudad pues éstas eran consideradas foco de infección para la población (por albergar ratas y malos olores) y el mayor obstáculo para la necesaria expansión de la Cartagena moderna;⁶³ por

⁶¹ Eduardo Lemaitre, quien cuenta la historia desde las élites, llegaría a afirmar que el Acueducto ayudó a controlar una epidemia de hidroceles que, gracias al uso de aguas estancadas, afectaba a gran parte de la población masculina de la ciudad. Eduardo Lemaitre, *Historia general de Cartagena...*

⁶² En esta misma línea, en 1893 se funda la Sociedad Médica y de Ciencias Naturales de Bolívar, desde donde el gobierno local tomaría medidas para el saneamiento del puerto. Jorge Orozco y Juan Manuel Ortiz. *Dudosa Ortografía. Cuerpos y espacios insalubres. El problema de la prostitución en Cartagena (18880-1920)*, Tesis de grado, Universidad de Cartagena, 2007.

⁶³ Elkin Monroy afirma que la demolición despertó muchas polémicas a nivel nacional pues, a diferencia de las élites locales, la opinión pública del país las consideraba un legado cultural. Este historiador explica que el verdadero foco de infección era el deficiente sistema de alcantarillado que hacía descansar gran parte de las aguas negras de la ciudad

esto, como lo señala Samudio, se construyen amplias calzadas donde antes se ubicaban los baluartes y revellines (como sucedió en el caso del sector de la Media Luna) buscando una mayor movilidad dentro de la ciudad.

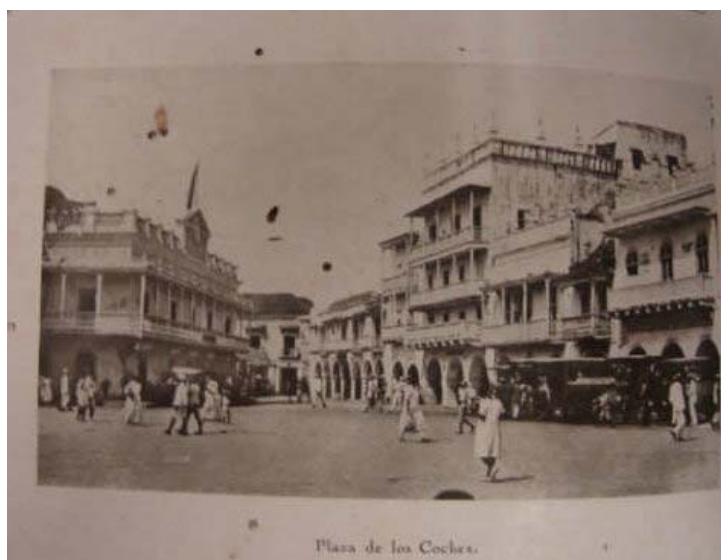


Foto 7. Plaza de los cocheros

En segundo lugar, con el objetivo de conmemorar los cien años de la independencia del puerto, se crean o recuperan parques y plazas levantando monumentos en ellos que ayudarían a contar una historia de éste donde los actores sociales determinantes serían los miembros de la élites;⁶⁴ se iniciará la restauración de muchas de las casas que se encontraban en ruinas, como el antiguo edificio del Cabildo que también era sede de la Gobernación,⁶⁵ y se levantarán otras edificaciones como el Teatro Heredia (1911) y el Club Cartagena (1925), que más allá de su función “práctica” se convertirán en símbolos de distinción en un juego donde los sujetos sociales comienzan a ser definidos de acuerdo a la capacidad de acceso a dichos espacios.

bajo de las murallas. Entonces, con la demolición de estas construcciones no se consigue solucionar el problema de salud pública en la ciudad. Elkin Javier Monroy. “Ponencia Grupo de investigación sociedad raza y poder”, Jornadas culturales Héctor Rojas Herazo, Cartagena, 18 de Abril de 2008.

⁶⁴ Raúl Román, “Memoria y Contramemoria. El uso público de la historia...”

⁶⁵ En este proceso de restauración tuvo gran incidencia Juan Trucco y Mainero. Un arquitecto italiano que llegó a finales del siglo XIX a la ciudad y compró algunas propiedades que estaban en ruinas iniciando procesos de restauración que le permitirían, posteriormente, alquilarlas o venderlas a mejor precio. Alberto Samudio, “La vida urbana de Cartagena...”

Es en este último sentido que Carlos y Francisco Valiente, autores del álbum *Cartagena Ilustrada* y miembros de las élites de esta ciudad, afirmarán:

El club es una necesidad imprescindible en la vida moderna, una consecuencia de la civilización de la cultura y de las costumbres de Cartagena. Es una ventaja de la civilización de la que no se puede prescindir, porque el hombre no puede vivir aislado como en los antiguos tiempos. En todos los pueblos cultos se han abierto estas sociedades, al mismo tiempo que se ha arraigado la civilización y han crecido y tomado importancia a la par de ella, como ha sucedido en Inglaterra.⁶⁶

Finalmente, como otra muestra de la modernización podemos citar la expansión de la ciudad por fuera de las murallas. Ya hacia 1892 entre los barrios extramuros como la Popa, El cabrero, Limbo y Manga, se podían contar 641 casas que sumadas a las 1552 que conformaban los barrios intramuros, daban un total de aproximadamente 2193 casas en la ciudad.⁶⁷

Así las cosas, podríamos decir que el proceso de modernización marchó sin traba alguna y cumplió todas las expectativas que se había propuesto en un principio: sacar a la ciudad de la crisis económica, borrando la imagen ruinoso y desaseada que bien describía Mollien en 1823.



Foto 8. Mercado de Getsemaní

⁶⁶ Carlos Valiente y Francisco Valiente Tinoco, *Cartagena Ilustrada*, Cartagena, 1920, p.121

⁶⁷ Alberto Samudio, *La vida urbana en Cartagena...*P.162. Vale anotar que, en gran medida, las familias de élite construyeron lujosas mansiones en la isla de Manga, primero como viviendas temporales, pero después como sitios de residencia fija, en un afán por diferenciarse de los otros grupos sociales de la ciudad con los que en el Centro compartiría más de cerca.

Sin embargo, este proceso de modernización que tiene lugar en Cartagena en la primera treintena del siglo XX se caracterizó más por el crecimiento de la marginalidad de los grupos populares que por un mayor acceso de toda la población a servicios como el agua, la energía, la salud o la educación. Aunque sea cierto que la sola presencia de estos grupos ponía en cuestión todo el sistema moderno que se venía imponiendo.

Por ejemplo, si atendemos a la expansión de la ciudad podemos ver que no tocó del mismo modo a las élites y a los otros sectores de la población. Desde finales del siglo XIX, muchas personas se ubicaron en barrios como Pekín, Pueblo nuevo y Boquetillo, en casas de plástico o cartón que se expandían en el lado externo de las murallas, en el espacio que hoy ocupa la avenida Santander.⁶⁸ Estas viviendas no contaban siquiera con las condiciones mínimas para vivir dignamente y estaban lejos de parecerse a las lujosas construcciones del barrio Manga, pero también hacían parte de la expansión, aunque fuese de la ciudad desordenada, no planificada, no modernizada.⁶⁹



Foto 9. Calle barrio Manga

⁶⁸ Esta Avenida es en la actualidad una de las más importantes en la ciudad turística. Además de proporcionar una vista agradable (pues quien la recorre de un lado se encuentra con el océano Atlántico en todo su esplendor y del otro observa el centro amurallado) es la vía que comunica el complejo turístico y hotelero de Bocagrande con el centro histórico y el aeropuerto de la ciudad.

⁶⁹ Podríamos decir que la señalada es la primera línea de expansión de la ciudad pero, posteriormente, aledaños a los rieles del ferrocarril que se funda en 1871, surgirán otros barrios como Lo amador, Torices y Alcibia, donde se ubicará gran parte de los sectores populares de la ciudad. *Entrevista realizada a Moisés Álvarez*, Director del Archivo Histórico de Cartagena, 6 de agosto de 2007.

También muchas de las iniciativas por hacer de Cartagena un espacio aséptico se vienen abajo en la práctica (por falta de presupuesto, por ejemplo) y es frecuente encontrar notas de prensa que hacen hincapié en estas realidades. Una nota aparecida el 13 de septiembre de 1903 en el periódico *el Porvenir*, critica duramente las condiciones de salubridad en que se venden los productos de consumo básico en la ciudad, afirmando que las carnes estaban “llenas de mugre y de porquería” y que además se acompañaban de “una nube de moscas que inspiraba un profundo asco y repugnancia”.⁷⁰ Y en otra se llega a afirmar que ni siquiera con la construcción del aséptico Mercado de Getsemaní estas condiciones parecen mejorar: “Nada ha conseguido la población de Cartagena con la construcción de este palacio, pues en el interior todo sigue en el mismo estado de antes”.⁷¹

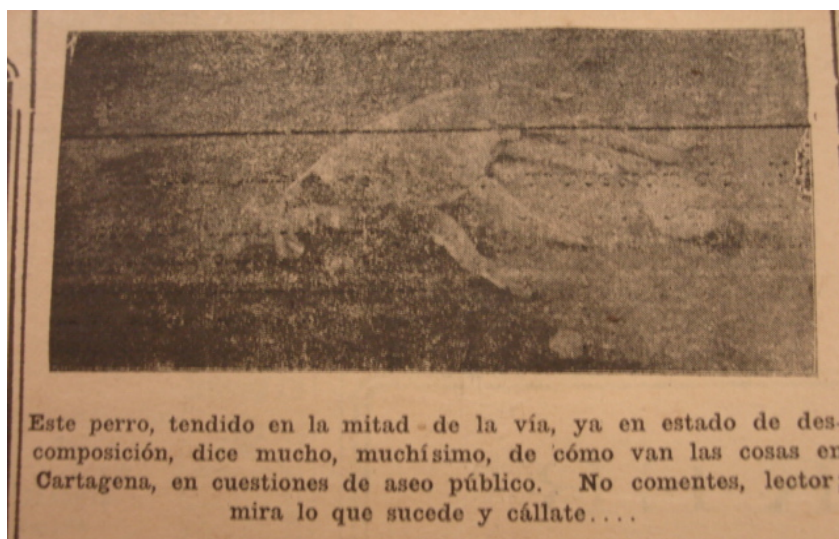


Foto 10. Periódico *El porvenir*. 1920

De hecho, valiéndose del carácter objetivo que se atribuye a las imágenes fotográficas, las críticas que encontramos en la prensa llegan a generalizar esta situación a otros espacios de la ciudad. Por ejemplo, la fotografía de un perro muerto tendido en una calle del centro de la ciudad (*foto 10*), se utiliza como prueba irrefutable del

⁷⁰Periódico *el Porvenir*, 13 de septiembre de 1903, p.4.

⁷¹*Ibid.* 29 de octubre de 1908, p.3.

deplorable estado sanitario del puerto. Nótese que por el uso del pie de foto, esta imagen en la que aparece simplemente el cadáver de un perro (que podría evidentemente connotar otros significados) pasa a representar la insalubridad generalizada que aqueja a Cartagena.

Igualmente, en algunas notas se afirma que el servicio de recolección de basuras y aseo de los lugares públicos es deficiente,⁷² señalando que los problemas se acentúan en épocas lluvia, pues “los lodazales exhalan emanaciones capaces de desarrollar cualquier peste y si los vecinos todos no han fallecido es porque Dios los protege y los mira con misericordia”⁷³.

Incluso, podemos dar con artículos que aun resaltando los logros que a nivel urbano ha tenido el proceso modernizador, dejan ver la gravedad de los problemas que persisten y perjudican a gran parte de la población. La siguiente nota que enfatiza la necesidad de mejorar el servicio de acueducto, es un ejemplo de esto:

...Qué hacemos con carreteras si no tenemos agua de beber, qué con hermosos edificios si no se puede gozar del baño delicioso e higiénico necesario para la vida, qué con ver las calles adoquinadas si quien las cruza siente desgarradas sus entrañas por los ardores de la sed y sabe que en su casa reina la suciedad y el abandono por la falta de agua, de qué sirve el talento de nuestros hombres públicos, la riqueza de nuestro comercio, la buena voluntad de los municipios, si no aúnan sus esfuerzos para alejar de esta tierra donde viven, donde gozan y donde mueren, la pavorosa amenaza de la sed. Nos parece que es hora ya de meditar y de resolver sobre asunto de tanta importancia puesto que es asunto de vida o muerte. Desearíamos tener una palabra de fuego ardiente que hiciera latir los corazones, que hiciera funcionar los cerebros, que lanzara a nuestros hombres pudientes por el talento, pudientes por la riqueza, a elaborar sobre el problema del agua un asunto para la vida y para la muerte.⁷⁴

⁷² Periódico el *Porvenir*, 10 de julio de 1904, p. 4.

⁷³ *Ibid.*, 3 de agosto de 1906, p. 3.

⁷⁴ El problema del Agua, *Ibid.*, 7 de diciembre de 1920. p. 3.

Por otro lado, los nuevos espacios de la ciudad moderna no estarán abiertos a toda la población. Podemos citar, por ejemplo, el caso del club Cartagena.



Foto 11. Club Cartagena

Como lo había señalado, este espacio condensaba la idea de “cultura” que se hacían las élites del momento, de hecho es uno de los sitios privilegiados para ser representado en las fotografías pues, por su belleza y por ser el recinto de “la esencia de la cultura y la tradición cartagenera”, de la “crema y nata de nuestra sociedad”,⁷⁵ era la máxima representación del progreso que a nivel social y cultural envolvía a la ciudad. En estas condiciones era de esperarse que no todos los cartageneros pudieran acceder a él. En su manual de urbanidad *El buen tono*, Lino M. de León da clara fe de esto al afirmar que con la creación del club:

Asistimos en este momento a un renacimiento social. Todos venimos de buena fe y sedientos de un ensanche para el espíritu a contribuir con nuestras fuerzas a que él no sea el entusiasmo de un día, sino convicción sincera y arraigada. El personal escogido de que compone (sic), es garantía de que sucederá lo último, y más se afirma nuestra creencia si

⁷⁵ Jaime Trucco Lemaitre (coordinador Editorial), *Club Cartagena 1891-1991. 100 Años de Historia*. Cartagena, 1991. p.14.

tratamos de cerrar toda puerta que tienda a dar entrada a elementos productores de discordias y escándalos.⁷⁶

Vemos, entonces, cómo la distancia basada en privilegios económicos y políticos trata de ser naturalizada, poniéndola en términos de diferenciaciones culturales y de gustos “espontáneamente adquiridos” por los miembros de la élite; gustos y valores que presentados como inherentes a la élite, se fueron configurando en un intento por asimilar los que se actualizaban en países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, modelos indiscutibles del llamado progreso moderno.⁷⁷

En esta lógica, el Club adquiere un alto significado para la élite cartagenera, podría decirse incluso que, en términos de Augé, se convierte en un *lugar antropológico* para este grupo,⁷⁸ pues sirve como elemento que ayuda a configurar la identidad grupal, marcando diferencias con los demás sectores de la sociedad que simplemente serían excluidos de él; borrando, de paso, ese bosquejo de cercanía que se vivió entre los grupos sociales en el periodo de la gran crisis. Por esto, sin lugar a dudas, podríamos decir que “los elementos productores de disturbios y escándalos” desterrados de espacios como el Club, no son otros que los miembros de los grupos subalternos cuya procedencia racial, actitudes y prácticas, como veremos adelante, aparecen estigmatizadas en la prensa local del periodo como recordatorio “de los tiempos de la pluma y el taparrabo”.

⁷⁶ Lino M De León, *El buen tono*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía, En comandita, 1989, p.12, citado por Javier Ortiz, “Distinción y mecanismos de ascenso social en ... p. 206.

⁷⁷ En algunas ocasiones dicha asimilación rayaba en lo ridículo. Por ejemplo, según las memorias del Club, las mujeres de élite tenían la “costumbre” de llegar a los eventos “ataviadas con pieles, tal como en los países de clima frío”. Pieles que quedaban colgadas en el tocador hasta cuando era tiempo de marcharse y estas finas damas las retiraban para salir abrigadas” Jaime Trucco Lemaitre, *Club Cartagena 1891-1991...* p. 19. En una ciudad como Cartagena, cuyo clima oscila entre los 28 y 32 grados de temperatura, un abrigo de piel no tiene un sentido práctico de uso, solo funciona como objeto-signo de ostentación económica y marcador de distancia entre quienes se consideran civilizados por usarlo y quienes al no usarlo, al no poder acceder a él, pueden ser definidos como atrasados. Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo editores, 1999.

⁷⁸ Marc Augé es quien introduce el concepto de lugar antropológico. Según este autor este espacio es un principio de sentido y de identidad para quienes lo habitan y principio de inteligibilidad para quienes lo observan. Marc Augé. *Los “no lugares”, espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996. Aunque este autor afirma que el lugar antropológico está ligado siempre a un territorio, lo uso aquí ligado a un espacio porque considero que a través del acceso a éste se crean marcas identitarias entre los miembros de la élite.

Incluso las plazas, tipificadas como espacios privilegiados de lo popular donde el desorden y la trasgresión tienen cabida,⁷⁹ se quisieron someter al control y la estética de los grupos económicamente poderosos de la ciudad, haciendo relativa su condición de espacios públicos. Como lo señalé anteriormente, el parque Centenario y el Camellón de los Mártires, íconos de la Cartagena moderna (representados reiteradamente en los álbumes estudiados), narran una historia de la ciudad que deja por fuera la participación de los sectores populares en las gestas independentistas, aunque discursivamente se afirma que recogen marcas identitarias para todos los ciudadanos. De estos espacios se restringirá el ingreso de la población en general, regulando los usos que los grupos populares de la ciudad podían hacer de ellos.



Foto 12. Camellón de los Mártires

Así, cuando se presentaban manifestaciones culturales de los grupos populares en estos lugares, no faltaban las voces que se levantaron en contra, incluso desde la prensa, para recordar a cada quien cual era su lugar en el orden social y cómo desde allí podía apropiarse o no del espacio urbano. La siguiente nota aparecida en el periódico

⁷⁹ Mijail Bajatin, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

local *La Unión comercial* (como respuesta a la celebración que, en conmemoración a la independencia, realizaron algunos miembros de los grupos populares en el Camellón de los mártires) da muestra de ello:

Ayer presenciamos un espectáculo original, primitivo, de los tiempos de la pluma y el taparrabo. Tres grupos de mojigangas se debatían en la plaza de los mártires, haciendo fuego con cartoncitos de metal...En fin un cuadro de lo más pintoresco, pero de mal gusto para estos tiempos y estos sitios. Bien que en el Amador las autoridades concedan permiso para estas fiestas, pero eso en el Amador, en Pekín, pero en la plaza de la independencia, a las cuatro de la tarde y en el año de 1916.⁸⁰

Entonces, esa definición de la ciudad como espacio moderno implicaba el destierro de los sujetos que no se acomodaban a ella, evidenciando así que el espacio social, tanto simbólico como material, es resultado de luchas y tensiones.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, vemos que el proceso de modernización no se tradujo en bienestar para toda la población, pues no todos podían acceder de la misma forma a todos los espacios, ni a todos los beneficios; llevando incluso a que se concentraran los dispositivos de control, por ejemplo de lo sanitario, sobre el cuerpo de los sujetos que, relegados a los bordes, cuestionaban con su presencia la discursividad moderna.⁸¹

En este sentido, podríamos decir que los procesos descritos anteriormente, además de desencadenar transformaciones materiales (marcadas por el énfasis en la recuperación urbana, sanitaria y económica de la ciudad), evidencian el surgimiento de nuevas significaciones del espacio urbano y el planteamiento, por parte de los grupos de

⁸⁰ Periódico *la Unión Comercial*, 9 de marzo, 1916, citado por Javier Ortiz, "Elite y cultura popular en Cartagena", en *Revista de investigación cultural noventa y nueve*, No.2, Cartagena, 2001. p. 6.

⁸¹ Jorge Orozco Padilla y Juan Manuel Ortiz, muestran cómo el fracaso en algunas políticas de saneamiento del puerto a finales del siglo XIX y comienzos del XX, llevó a que se concentraran las medidas de control en el cuerpo de algunos actores sociales como las prostitutas, que se mostraban como los rezagos de la anterior insalubridad de la ciudad, aunque efectivamente ésta siguiera siendo insalubre en sectores diferentes a los que habitualmente ocupaban estos sujetos sociales. Jorge Orozco Padilla y Juan Manuel Ortiz *Dudosa Ortografía. Cuerpos y espacios insalubres...*

élite, de nuevas formas de relación entre los grupos sociales; mediatizadas ahora por el acceso y la apropiación de los espacios propios de la ciudad moderna que se estaba ideando.

Como veremos a continuación, el proceso de modernización de Guayaquil tiene claras diferencias con el experimentado en Cartagena, pero entre ellos podemos encontrar algunas similitudes que nos pueden ayudar a entender la importancia que los álbumes de ciudad tuvieron en estos puertos a comienzos del XX, permitiéndonos, además, explicar las relaciones entre las formas en que aparece representada la ciudad en estos libros de fotografía.

Santiago de Guayaquil y la modernización de comienzos de siglo XX: Borrando las marcas de la destrucción.

“Santiago de Guayaquil, indudablemente, por su posición geográfica, por la riqueza de sus suelo y por la cultura de sus habitantes es una de las ciudades más progresistas del Ecuador y de la América del Sur” (Periódico el *Porvenir*, 8 de Octubre, 1920.)

En el siglo XIX, gracias a la crisis económica que se vive en la Sierra, gran parte del poder político y económico del Ecuador se centra en la Costa⁸² por lo que Guayaquil, siendo el puerto principal, entra en un proceso de rápido crecimiento a nivel urbano.⁸³ El desarrollo de la navegación a vapor, la consecuente comunicación con las zonas productoras del Guayas, el incremento regular de la producción cacaotera y los nexos comerciales que, después de la independencia, estableció con países como Inglaterra y Francia, permitieron a la ciudad transformarse en un centro urbano exportador.⁸⁴ Así las cosas, en las primeras décadas del siglo XIX Guayaquil se

⁸² Marie S. Bock, *Guayaquil. Arquitectura, espacio y sociedad...* p.12.

⁸³ La élite guayaquileña (conformada por los grandes terratenientes, banqueros y exportadores), ocupa un lugar importante en la esfera política ecuatoriana (desde la revolución Alfariata en 1895 hasta la revolución Juliana en 1925) por lo que “marca el comienzo de la dominación del modo de producción capitalista a escala nacional y sella la unificación económica y política del país”. Andrés Guerrero, *Los oligarcas del cacao. Ensayo sobre la acumulación originaria en Ecuador: Hacendados, cacaoteros, banqueros, exportadores y comerciantes de Guayaquil. (1890-1910)*, Quito, El Conejo, 1994, p. 95.

⁸⁴ Marie S. Bock. *Ibid.*, p. 18.

proyecta como un polo importante para el país, en el ámbito socio-económico, a nivel nacional e internacional.

A nivel urbano, se realizan algunas obras que daban muestra del interés, tal vez un poco incipiente, de adecuar la ciudad a los tiempos modernos; entre estas se puede contar el Matadero Municipal inaugurado en el año de 1800; la Plaza de toros y el Hospital de Santa Catalina Mártir construidos en 1808; el nuevo Mercado Público edificado a fines de 1820; la primera escuela de niñas fundada en 1828 y, después de proyectos previos, el nuevo Panteón inaugurado en 1843.⁸⁵

Sin embargo, a mediados del siglo XIX la población de la ciudad es azotada por una epidemia de fiebre amarilla que se extendió entre 1842 y 1845 causando la muerte de parte considerable de los guayaquileños y debilitando la estabilidad económica y social de la ciudad. Esta epidemia es controlada los años posteriores, pero solo será erradicada completamente en el año de 1919 gracias a las labores de la Misión Rockefeller, que llegó al puerto en 1918 enviada por la oficina Sanitaria Panamericana.⁸⁶

No obstante esta dificultad, como explica Florencio Compte, en la década de 1860 se impulsó nuevamente un proceso de recuperación en la ciudad que, en primer lugar, incluyó el empedramiento de las calles, la inauguración de la Biblioteca Municipal y, finalmente, la construcción de los Baños de Mar del Estero Salado en el año de 1862.⁸⁷ De allí en adelante, y hasta la década de los 90 de ese siglo, se emprenden muchas otras iniciativas que buscan optimizar las condiciones sanitarias, urbanas y hasta intelectuales en Guayaquil. Entre éstas podemos contar la creación de la Empresa de Salubridad Pública (1870), la instalación del alcantarillado (1881), la

⁸⁵Florencio Compte Guerrero, "La ciudad de los soportales", en Karen Sthorther y otros. *Guayaquil al vaivén de la ría*, Quito, Libri Mundi-Enrique Grosse Luemern, EDIC, 2003, p. 99.

⁸⁶Estrada Ycaza Julio, *Guía Histórica de Guayaquil*: Tomo 3, Guayaquil, imprenta poligráfica, 2000, p. 205.

⁸⁷Florencio Compte Guerrero, *Ibíd.*

implementación del sistema de transporte urbano por carros de tracción animal (1882) y la inauguración de servicios públicos fundamentales como el acueducto (1893) y el alumbrado eléctrico (1895). Finalmente, dando muestra del proceso de expansión experimentado por la ciudad (especialmente hacia el sur, en donde se conformaría el área de los astilleros y una zona de pequeñas industrias), en el año de 1889 el Consejo Cantonal amplía la división parroquial urbana de tres a cinco parroquias, que serían: Concepción, Rocafuerte, Bolívar, San Alejo y Ayacucho.⁸⁸

Pese a todas estas iniciativas, no se conseguía convertir al puerto en la ciudad moderna soñada por las élites pues, aunque se había agenciado algunos cambios, en general Guayaquil conservaba el ambiente de “bullicio, confusión y desaseo” que se buscaba acabar.⁸⁹ De esto da cuenta la descripción que Carlos Wiener, un viajero francés, hizo de la ciudad en 1880 mientras se aproximaba a ella desde el río Guayas. Nos dice este visitante que

La primera impresión que causa este puerto es tan favorable, imponente y risueña a la vez, que uno se siente penosamente afectado al tener que confesar que lo que era tan hermoso a cien metros sea tan malo de cerca.⁹⁰

Pero lo que realmente logró desestabilizar las iniciativas por modernizar Guayaquil fue el terrible incendio que, del 5 al 6 de octubre de 1896, se expandió por gran parte de la ciudad, causando daños considerables en la infraestructura física de ésta y afectando drásticamente a muchos de sus habitantes.

Si bien es cierto que años anteriores el puerto había sido víctima de algunas calamidades, como inundaciones, que afectaron tremendamente a la ciudad e incendios que se propagaban con peligrosa facilidad, el denominado “Incendio Grande” hizo daños considerables a nivel urbano, dejando sin hogar a 23.000 de los 59.000 habitantes que, aproximadamente, tenía la ciudad en ese periodo. En esos años Guayaquil contaba

⁸⁸Florencio Compte Guerrero, “La ciudad de los soportales”... p.103.

⁸⁹*Ibid.*

⁹⁰*Ibid.*

con 4.265 construcciones, entre casas y edificios, y la conflagración destruyó unas 1.200 (entre los que se cuentan el edificio de la Aduana, la Comandancia de armas y la Compañía de carros urbanos.) acabando con 92 manzanas de las 458 en las que estaba dividida la ciudad.⁹¹



Foto. 13. Vista del malecón

Pero, como afirman algunos historiadores, el gran Incendio fue tal vez el motor que impulsaría de forma más radical el proceso de modernización experimentado por la ciudad a comienzos del siglo XX. En la descripción que el ingeniero francés P. Wery, hace del puerto en el año de 1900, a propósito de las transformaciones que vinieron después del Incendio Grande, se evidencia claramente esta concepción. Nos dice Wery:

Construcciones espaciosas, bonitas, todas de madera han remplazado a las antiguas casas desvencijadas, las calles han sido ampliadas y alineadas y las que antaño eran baches como el malecón, están ahora revestidas de piedra y son de fácil circulación... Aparte de la zona reconstruida, la que fue perdonada por el incendio ha recibido igualmente ciertas transformaciones felices, la de las cuales la de mayor importancia ha sido la apertura de la calle Olmedo, que ha hecho desaparecer unas ruinas infectas, verdaderos focos de fiebre amarilla, así como desaguadero abierto que ha sido rellenado.⁹²

⁹¹ Florencio Compte Guerrero, "La ciudad de los soportales"... pp. 103-104.

⁹² Estrada Ycaza Julio, *Guía Histórica de Guayaquil*...p. 190.

Son tales las características purificadoras que este ingeniero (convocado al puerto para un programa de saneamiento) le atribuye a las llamas del Incendio Grande que, sin asomo de pudor, termina añadiendo que:

Sin desearle a esta ciudad otro desastre, estimamos que solo un nuevo incendio que arrasara todo el resto de la antigua ciudad, sería susceptible de hacer desaparecer una de las causas importantes de la insalubridad que Guayaquil tiene el triste privilegio de albergar.⁹³

De este modo, Wery reduce la insalubridad de Guayaquil a esta zona de la ciudad que, en sus palabras, alberga “las casas viejas” y “las casuchas repugnantes de los pobres”; por lo que la anhelada y aséptica ciudad moderna solo tendría cabida si este sector desapareciera sin dejar huella. Esto, en definitiva, deja ver que en las utopías modernizadoras se puede contemplar, incluso, la posibilidad de eliminar físicamente al otro.

No obstante los deseos de Wery, un incendio de tales magnitudes no se repitió en el puerto, y después del de 1896, el Municipio tomó medidas que buscaban impedir la repetición de una catástrofe de proporciones tan grandes.

Pocos días después de la conflagración, las autoridades prohibieron la construcción de edificaciones en el área incendiada hasta que se establecieran las normas correspondientes. El 27 de octubre de 1896 aparece, entonces, el proyecto de “*ordenanza de rectificación del plano de la ciudad y nuevos edificios*”, en el que se destacaba, principalmente, la necesidad de ampliar las calles ya existentes y hacer desaparecer los callejones que podrían facilitar la propagación del fuego en un futuro.⁹⁴ A la par de esto, “con el asesoramiento de ingenieros, médicos y salubristas extranjeros”, el Municipio lanzó una vigorosa campaña sanitaria con la que buscaba

⁹³ Estrada Ycaza Julio, *Guía Histórica de Guayaquil...* p. 191.

⁹⁴ Florencio Compte Guerrero, “La ciudad de los soportales”...p. 106.

hacer de Guayaquil un puerto libre de enfermedades.⁹⁵ Las iniciativas de las autoridades llevaron a que poco tiempo después de haberse dado el incendio se convocara a la presentación de proyectos para la reconstrucción de la ciudad. La idea que debía guiar las propuestas era hacer de Guayaquil un espacio ordenado, aséptico y, sobre todo, seguro; pues ni la ciudad ni la población estaban en condiciones de soportar otra conflagración de las magnitudes del llamado Incendio Grande. De la convocatoria resultó ganador el proyecto presentado por Gastón Thoret, quien proponía hacer un trazado más claro de la ciudad nueva, con calles más rectas y amplias, haciendo de ésta un espacio planificado y, sobre todo, alejado de la imagen desordenada de la Ciudad Vieja.



Foto 14. Colegio nacional Vicente Rocafuerte

Aunque ya a finales del XIX se ejecutan nuevas obras (como el Colegio Nacional San Vicente, el teatro Olmedo, el edificio del Banco del Ecuador, el alumbrado de gasolina, entre otros.), se puede decir que la reconstrucción de la ciudad se concreta en firme a comienzos de siglo XX, gracias a los proyectos de urbanización

⁹⁵Hidalgo Ángel Emilio y Bedoya María Helena “Guayaquil y Quito: La imagen deseada (1910-1930)”, en Boletín de la Biblioteca Municipal, p.169.

que, impulsados por la Revolución Liberal, se realizaron en todo el país.⁹⁶ Pese a esto, a comienzos del siglo XX la ciudad nuevamente sufre el azote de los incendios. En septiembre de 1901 una conflagración ataca al barrio el Astillero, ubicado al sur de la Avenida Olmedo, consumiendo 13 manzanas con 174 casas. Y en 1902 el incendio *El Carmen*, destruye 700 casas en el centro de la ciudad, incluyendo al recientemente reconstruido Colegio Nacional de San Vicente, dejando ahora 15.000 víctimas.⁹⁷

Estos acontecimientos hacen que se piense nuevamente en la necesidad de adecuar las condiciones urbanísticas del puerto, contemplando la posibilidad de situarlo al lado opuesto del río, es decir, donde se encuentra actualmente la población de Durán. Por lo que en 1906, el municipio presenta su programa a concurso internacional, siendo éste adjudicado a André Bérard.⁹⁸

Bérard presenta un proyecto denominado “New Guayaquil” que, orientado a configurar la imagen de ciudad que las autoridades querían proyectar, propone como ejes centrales del proceso de reconstrucción los principios de higiene, tránsito y estética en las construcciones.⁹⁹ Es decir, dicho proyecto se acomodaba perfectamente a las nociones de una ciudad ordenada, estéticamente agradable y que, además, permitiría el flujo de sus pobladores; la ciudad europea por excelencia, en otras palabras, la ciudad moderna.

Los problemas que según Bock presenta este proyecto radican en que no tiene en cuenta “las costumbres o los tipos de habitaad propios de la población guayaquileña. La ciudad aparece como una obra de arte, aislada de su contexto social” y lo que es peor, al centrarse en el desplazamiento de toda la ciudad a la otra orilla del Guayas se pensaba

⁹⁶Florencio Compte Guerrero, “La ciudad de los soportales”... p.107.

⁹⁷ Estrada Ycaza Julio, *Guía Histórica de Guayaquil*...p.193.

⁹⁸ Marie S. Bock, *Guayaquil. Arquitectura, espacio y sociedad*... p.103.

⁹⁹ *Ibid.*

desintegrar todas las marcas identitarias y las significaciones dadas a los espacios por parte de los pobladores.¹⁰⁰

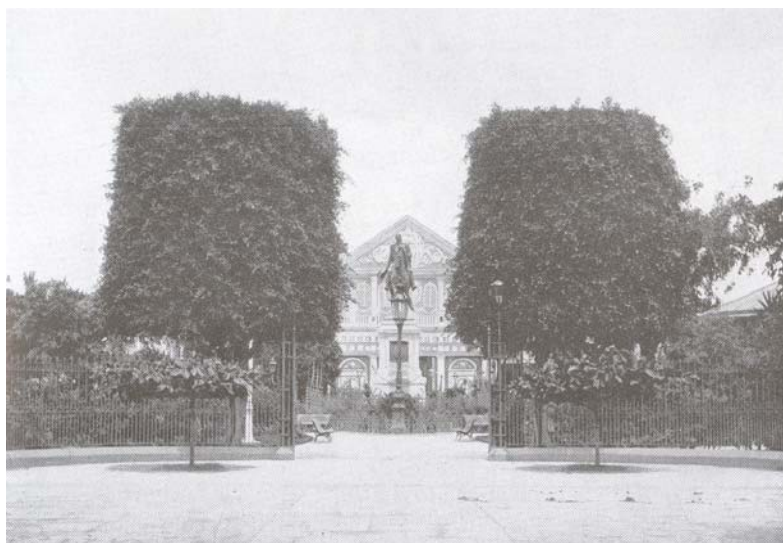


Foto 15. Parque del Centenario

De todos modos el proyecto de Bérard no llega a aplicarse, por lo que realmente en el año de 1915 comienza a evidenciarse un proceso de reconstrucción de la ciudad, en el que entrarían en juego luchas identitarias y por la representación. En ese año se crea la Junta Patriótica del Centenario, que se encargaría de presentar las propuestas para las reformas urbanas que debían ejecutarse antes de 1920 (año del centenario de la Independencia de la ciudad). Dichas propuestas buscaban, además de la ornamentación, el mejoramiento de las condiciones sanitarias del puerto (tan problematizadas desde el siglo XIX).

La ampliación de la calle 9 de Octubre (convirtiéndola en una avenida amplia y arbolada), la extensión del muro del Malecón, la creación del barrio obrero, el trazado del parque del Centenario y la adecuación de sus calles adyacentes, la construcción de monumentos que recordaran a los próceres de la independencia y la prolongación de la avenida Olmedo en un trazado diagonal, fueron algunas de las obras que se

¹⁰⁰Marie S. Bock, *Guayaquil. Arquitectura, espacio y sociedad...* p. 103.

contemplaron en el plan presentado por la Junta (específicamente por los arquitectos Luis Alberto Carbo Noboa y Francisco Manrique). Sin embargo no todas tuvieron feliz término.¹⁰¹

Entre las que se realizaron podemos contar: La extensión del muro del Malecón (obra sanitaria y de vital importancia para el mejoramiento de las condiciones del muelle y por consiguiente de las exportaciones); la adecuación de la plaza del Centenario (obra eminentemente patriótica, en la que se contaba una historia específica sobre las gestas independistas); y, de forma parcial, se realizó la ampliación de la calle Villamil (en 1928 se aplicará un proyecto de adecuación al barrio en general). Pero otras obras como el barrio obrero, el parque Municipal y la urbanización de la colina de Santa Ana no se llevaron a cabo. Dejando ver, entonces, que las iniciativas por modernizar la ciudad se centraron en construir una imagen favorable de ésta en la que “los proyectos que se revelarían realmente útiles para el bienestar y la salubridad de la población fracasan sistemáticamente”.¹⁰²



Foto 16. Mercado Norte

¹⁰¹ Marie S. Bock, *Guayaquil. Arquitectura, espacio y sociedad...* p.107.

¹⁰² *Ibíd.*

No obstante, se seguía implementando medidas para mejorar las condiciones de salubridad y organización del puerto. En el año de 1919 se firmó un contrato con la compañía J.G. White, para el saneamiento de la ciudad. Entre las obras se contemplaba el desecamiento de los esteros, la ampliación de las calles y la limpieza de los manglares. En 1923 se continúan estas labores con la misma compañía, ahora encargada de crear un sistema de canalización de las aguas y empezar la pavimentación de las calles en el área urbana.

Según Florencio Compte, en estos años se construyen nuevas obras en Guayaquil que, como las realizadas entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, buscaban levantarla de sus cenizas procurando convertirla en una ciudad moderna, es decir, segura, limpia, bella y ordenada. Entre las mencionadas obras podemos citar: el Palacio de la Gobernación (1924), el Palacio municipal (edificado entre 1925 y 1929), el edificio del Hospital General (construido entre 1925 y 1933), la Jefatura del Cuerpo de Bomberos (1931); y muchas otras edificaciones civiles como el diario *El telégrafo* (1926) y el Templo Masónico que luego sería diario *El Universo* (1924).¹⁰³



Foto 17. Edificio de la Gobernación.

¹⁰³ Florencio Compte Guerrero, “La ciudad de los soportales”... p. 113.

Pero esta ciudad planeada y ordenada que logran idear las élites, no es el Guayaquil de todos los pobladores. Una muestra de ello es que mientras las personas “acomodadas” vivían en los sectores centrales (o posteriormente se ubicarían en nuevas urbanizaciones como la del Centenario) y contaban con todas las condiciones que permiten una vida digna; una gran parte de la población, ubicada en las zonas periféricas, vivía en casas de caña o madera que no contaban con los servicios públicos básicos, y no se beneficiaba de las obras modernas consideradas pruebas irrefutables del progreso. A propósito de esto Marie S. Bock afirma que la distribución de las líneas del tranvía en 1910 es fuertemente segregativa

Puesto que fuera de los sectores de actividades (centro, barrio industrial del Astillero, bodegas de la Aduana, etc.) o de distracción y de equipamientos básicos (hipódromo, Estero Salado, hospital, hospicio, etc.) los nuevos sectores de la residencia del Sur y del sudeste de la ciudad no son atendidos. Sin embargo son barrios donde viven las clases medias o populares que deben efectuar desplazamientos cotidianos (sic.) y largos para dirigirse a sus trabajos.¹⁰⁴

Estas diferenciaciones, mantenidas en todo este periodo, se hacen evidentes al revisar las descripciones que los viajeros o visitantes hacen de la ciudad. La que realiza el ingeniero de minas inglés C. Reginald Enock, en 1912, es un ejemplo claro de esto. Nos dice Enock:

Santiago de Guayaquil, que es el nombre completo de la ciudad, comprende dos partes: la Ciudad Nueva y la Vieja; ésta última se encuentra en su extremo norte, está habitada por las clases más pobres. En esta sección, las calles son tortuosas, mal pavimentadas y faltas de canalización, sucias y pestilentes y, en gran parte, son las responsables de la mala reputación de Guayaquil como foco de infecciones y plagas.¹⁰⁵

Además, si bien es cierto que se introdujeron en la ciudad nuevas tecnologías que evidenciaban el desarrollo y modernización de ésta, tampoco es menos cierto que a

¹⁰⁴ Marie S. Bock. *Guayaquil. Arquitectura, espacio y sociedad...*p.109.

¹⁰⁵ Estrada Ycaza Julio, *Guía Histórica de Guayaquil...*p. 196.

este tipo de novedades tenían acceso, mayoritariamente, los grupos de élite y que esto con el tiempo, ayudaría a reforzar las distancias entre los grupos sociales. Muchos productos culturales como el cine, por ejemplo, actuarían en este sentido, pues imitar los *habitus*,¹⁰⁶ el sentido de la moda y las maneras de relacionarse de las estrellas de cine norteamericanas se convertiría en marcas distintivas, y todo esto se reproduciría, retroalimentando las mismas prácticas, en los magazines o revistas ilustradas que circulaban en el periodo.¹⁰⁷

En este sentido, sería explicable que los sujetos populares (en conjunto con los sitios que habitaban) fueran percibidos como el rostro no-moderno de la ciudad, el que se debía esconder siendo relegado a la periferia no sólo material (al no contar con los beneficios que llegaban con la ciudad moderna) sino simbólica (al ser borrados de los puntos de visibilidad, tales como los álbumes de ciudad).



Foto 18. Jockey Club

¹⁰⁶ Según Bourdieu el *habitus* puede entenderse como un sistema de disposiciones adquiridas que definen una opción más o menos favorable para que las trayectorias se actualicen en el campo de las posiciones; es decir, el *habitus* un sistema de esquemas para la elaboración de prácticas concretas que permitiría diferenciar una clase de otra. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988, p.70.

¹⁰⁷Hidalgo Ángel Emilio, "Vida pública y mundos privados", 1590-1950, en Sthorther Karen, y otros, *Guayaquil al vaivén de la ría*, Quito, Libri Mundi-Enrique Grosse Luemern, EDIC, 2003, pp.128-163

Estas realidades dejan ver las contradicciones del proceso de modernización, que aunque proclama el mejoramiento de las condiciones urbanas y sanitarias en toda la ciudad, en la práctica deja por fuera algunas zonas específicas de ésta y, de paso, a los sujetos que las pueblan. Esto hace pensar que, como en Cartagena, estos sectores constituidos como periferia, incluyendo a las personas que los habitan, no pueden hacer parte de esa Ciudad Moderna ordenada, limpia y estéticamente agradable que está construyéndose y que, como veremos, se plasmará en su esplendor en los álbumes de fotografía.

CAPITULO 3

FOTOGRAFÍA, MODERNIDAD Y REPRESENTACIONES: CIUDADES IMAGINADAS EN LOS ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS.

Como vimos en el capítulo anterior, aunque las transformaciones urbanas llevadas a cabo en las dos ciudades de nuestro interés, se inscribieron dentro del proyecto de modernización implementado en toda Latinoamérica a finales del siglo XIX y comienzos de XX, cada caso estuvo rodeado por elementos diferentes que, a su vez, lo caracterizaron de maneras distintas. No obstante sus particularidades, ambos procesos ocasionaron cambios en la vida social de dichas ciudades, influyendo en la definición de los actores sociales y en los modos en que éstos definirían y se apropiarían del espacio ciudadano.

La élite impulsadora de los procesos de urbanización, moviéndose en la dicotomía moderno- atrasado,¹⁰⁸ se empieza a definir (y a definir a los demás grupos sociales) partiendo de la capacidad de acceso a las nuevas obras y a los beneficios que éstas traen consigo. En esa lógica, son modernos quienes habitan los sectores más organizados de la ciudad (donde existen vías adecuadas, alumbrado público, acueducto, medios de transporte, etc.); asisten a los nuevos espacios de sociabilidad (como clubes sociales y teatros); dirigen los establecimientos comerciales o casas de exportación que impulsaban el progreso y, además, ponen en práctica los nuevos valores que acompañaban la racionalidad moderna.¹⁰⁹ Los sujetos que se movían en otras dinámicas,

¹⁰⁸ Al revisar la prensa de esos años es llamativa la recurrencia que tienen los términos “progreso” y “moderno” en textos de diversa índole (reseñas, editoriales, comentarios, avisos publicitarios, etc.). Muchos son los establecimientos comerciales que los incluyen en sus nombres (Farmacia la moderna, Casa comercial Al progreso, Fábrica de cigarrillos el progreso, etc.) o que hacen constante referencia a que sus productos son modernos, que el negocio en sí lo es o que por lo que en él se hace la ciudad se encamina al progreso. Esto evidencia cómo esta dicotomía moderno-atrasado está fuertemente arraigada en las mentes de los ciudadanos. Donde lo primero es altamente valorado y a lo segundo se intenta expulsar.

¹⁰⁹ La valoración del tiempo, por ejemplo, es un elemento que puede ayudarnos a entender este cambio. Como lo señala Solano, en las sociedades industrializadas existe una clara separación entre lo que es el tiempo de ocio y lo que es el tiempo de trabajo. Por las nuevas condiciones económicas que comenzaron a imponerse en estas ciudades se hacía necesario implantar un modelo económico burgués en el que se hacía una medición exacta del tiempo, dividiendo las horas del día entre las empleadas en el trabajo y las destinadas al descanso. Para los grupos populares

habitaban las zonas de la ciudad en las que poco o nada se evidenciaba el arribo de la modernidad y que, por lo tanto, hacían recorridos muy distintos de ella, pudiendo definirla desde otras perspectivas, eran vistos como rezagos del atraso.



Foto 19. Almacenes de A & L. García.
Guayaquil

Según Rossana Reguillo, esto se explica porque en las utopías modernizadoras los sujetos populares, tipificados como “atrasados”, aparecen como los enemigos del progreso (como lo evidencian las descripciones que de Guayaquil hacen Wery y Wiener), por lo que se hace necesario relegarlos a los márgenes para garantizar éste; ya sea, eliminándolos simbólicamente (como se hace en los álbumes) o, incluso, físicamente, como ocurre en muchas ciudades latinoamericanas en la actualidad.¹¹⁰

J. Montoya, autor del libro *Cartagena, su pasado, su presente y su porvenir*, toma como punto de partida un editorial del *Diario de la Costa* (titulado “¡Futura!”),

ésta nueva división del tiempo significó un choque con sus prácticas sociales y en general con su modo de concebir la vida, pues en muchos casos no divorciaban el tiempo del trabajo del tiempo de ocio. Sergio Solano, *Puertos, sociedad y conflictos en el Caribe colombiano, 1850-1930*, Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano-ministerio de Cultura-Universidad de Cartagena, 2003.

¹¹⁰ Rosana Reguillo. “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”, en Jorge Miguel Pereira y Mirla Villadiego Prins (Coord.), *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanía*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2006, p.40.

para abrir la tercera parte de su libro (“La Cartagena del Mañana”) y parece sugerir esta “eliminación del otro” como única opción para la realización del sueño modernizador en Cartagena. Veamos:

Como un delirio de fiebre tifoidea va destacándose en la fantasía la grandeza de la ciudad futura. La fantasía se coloca de un salto en el año de 1950. Cartagena se había transformado, bajo la acción combinada del oro, la higiene, la inmigración, el trabajo y el buen gobierno... Un incendio purificador había destruido las barricadas infectas que habían ido formándose al pie de las murallas, y en su lugar florecían, en la playa marina, sencillas y elegantes casitas.¹¹¹

Entonces, si bien los procesos de urbanización tienen como objetivo central hacer de estas ciudades espacios ordenados, asépticos y estéticamente agradables, al no conseguir hacerlo a cabalidad (por razones económicas, por calamidades naturales, por falta de planificación seria, etc.), se expulsa, física o simbólicamente, de esa ciudad moderna que se está ideando a los sujetos que, por sus prácticas sociales y *habitus*, no se adecuan a los nuevos valores.

En consecuencia, los miembros de la élite, ubicándose en el centro de la mirada, aparecerán representados en los discursos oficiales (prensa oficial, red monumentaria, libros de fotografía, etc.) como actores sociales determinantes, mientras los miembros de los otros grupos (artesanos, obreros, cultivadores, etc.) que también participan, viven y sufren toda la transformación que experimenta la ciudad, son desplazados de los espacios de visibilidad oficial. Y por esta razón, al tiempo que estos sujetos serán expulsados de la ciudad ordenada y en proceso de modernización, esas otras ciudades significadas, recorridas y vividas por ellos, quedarán excluidas de la visualidad oficial.

De este modo, extrapolando la reflexión que hace Bolívar Echeverría en relación al espacio rural, podríamos decir que al constituirse la gran ciudad moderna como

¹¹¹ J. Montoya, *Cartagena, su pasado, su presente y su porvenir*, Cartagena, Talleres J. V. Mogollón, P. 161.

recinto exclusivo de lo urbano queda por fuera, como reducto del pasado, dependiente y dominado, el espacio de lo popular.¹¹²

Por esta razón, como lo he venido reiterando, las publicaciones que nos interesan, al estar dirigidas principalmente a miembros de los grupos de élite y sobre todo a visitantes extranjeros, reflejarán esa imagen de ciudad que las elites quieren vender, que es de hecho la ciudad que sus miembros imaginan y, de alguna manera, habitan y recorren. Como es natural, esto implica que igualmente se queden por fuera esas definiciones y representaciones diferentes que se harán desde los demás grupos sociales de la ciudad.

De este modo, podríamos decir que, con los álbumes, estaríamos frente a la construcción de significados y sentidos sobre el espacio urbano que agencian diferenciaciones entre los actores sociales; en otras palabras, nos encontramos con procesos complejos de representación que, ligados a otros mecanismos, pueden construir realidades, repercutiendo directamente sobre la vida práctica de las personas.¹¹³



Foto. 20. Monumento a Roca fuerte

¹¹² Bolívar Echeverría. *Ilusiones de la modernidad...* p. 152.

¹¹³ Stuart Hall. *Representations and...*

A continuación, haciendo un seguimiento de los lugares escogidos para ser representados en las fotografías que aparecen en los álbumes, intentaré mostrar la imagen de ciudad moderna que se construye visualmente desde las élites en las dos ciudades de mi interés. Para esto, como lo había señalado, me ocuparé de los álbumes en conjunto, atendiendo a los discursos que sobre ciudad transmiten el grupo de fotografías en ellos consignados.

En este orden de ideas, mostraré cómo se da este proceso de construcción de significaciones en torno al espacio urbano, tanto en Cartagena como en Guayaquil, estableciendo nexos y procurando hacer una reflexión que remita siempre a ambos casos.

Dos puertos a la vista: Guayaquil y Cartagena. Representaciones de la ciudad moderna.

Deseamos que Cartagena sea conocida en el mundo entero, que se conozcan sus monumentos, sus murallas y baluartes de gloria legendaria; sus edificios más importantes, sus hombres, su comercio, sus industrias... Carlos y Francisco Valiente, *Álbum de Cartagena de Indias*, 1911.

...Permítaseme que pague mi deuda de gratitud presentando a Guayaquil como ciudad moderna y con todo el progreso que ha alcanzado en los últimos diez años. Juan B de Ceriola. *Guayaquil a la vista*, 1920.

Si bien es cierto que los procesos de modernización que se dieron en Cartagena de Indias y en Santiago de Guayaquil a comienzos de siglo XX, buscaron la inclusión de esas ciudades en las nuevas dinámicas del mercado mundial, también es cierto que estos respondieron a una necesidad de romper con las experiencias traumáticas vividas en ambos puertos en el siglo XIX (la crisis en Cartagena y el Incendio Grande en Guayaquil), experiencias que habían traído consecuencias significativas a nivel social, económico y urbano en ambas ciudades.

Es innegable que en los albores del siglo XX, en estos puertos, tiene lugar un proceso de recuperación que mejoró las condiciones sanitarias, sociales económicas y

urbanas de cada uno de ellos, pero, como hemos visto, este proceso implicó la exclusión de amplios sectores de la población y la marginalización de espacios específicos de la ciudad.

En el segundo capítulo, hice un recuento de las múltiples obras con las que las élites locales buscaron introducir a estos puertos en las dinámicas de la modernidad y estando esto claro, considero importante atender a los procedimientos que reforzarían, a nivel simbólico, dicho proceso de recuperación, objetivando la imagen de ciudad moderna que intentaban configurar las élites.

La fotografía, al ser un producto cultural de alta valoración en el espacio social, contribuyó de forma decisiva en la configuración del imaginario urbano moderno en ambos puertos. Tanto en Cartagena como en Guayaquil tuvo mucha acogida en el periodo estudiado, siendo privilegiada como mecanismo de representación, como lo confirma la amplia producción de retratos y de tarjetas de visita.

En algunos casos, las fotos adquirirían valor por medio de su circulación a nivel privado entre los miembros de los grupos de élite,¹¹⁴ ayudando a fortalecer los lazos afectivos o consolidando la identidad de clase entre quienes las intercambiaban. Y, posteriormente, al circular públicamente (en la prensa por ejemplo), se tomarían como documentos visuales que permitían dar cuenta de la realidad.

Pero en este contexto, y esto es lo que nos interesa, la fotografía también funcionó como un mecanismo que reforzaría simbólicamente los imaginarios que se estaba construyendo sobre el espacio citadino y sus pobladores. En Cartagena, por ejemplo, hacia el año de 1920 se encuentran en la prensa avisos que ofrecen comprar fotografías de la ciudad. El martes 15 de septiembre de 1920 aparece la siguiente nota:

¹¹⁴ Como ocurría con el intercambio de álbumes de familia entre las élites cartageneras o de *Tarjetas de visita* entre los guayaquileños.

CONVIENE A LOS AFICIONADOS:

Advertimos a todos los fotógrafos y aficionados de la localidad que en esta redacción se compran copias fotográficas de todos los sucesos que ocurran en la ciudad y que a juicio de la redacción merezcan la publicidad. Por ahora pagaremos cincuenta centavos por cada copia que se destine a publicarla. Conviene pues a todos los numerosos aficionados de la localidad no pierdan ocasión de tomar vistas de los acontecimientos que se suceden.¹¹⁵



Foto 21. Publicidad Fotograbado Mogollón. *El Porvenir*. 1920

Entonces, la tendencia a publicar libros de fotografía como *Cartagena Ilustrada* (1911 y 1920), *Álbum de Cartagena de Indias 1533-1933* (1927) y *Guayaquil a la vista* (1910 y 1920), ejemplifica claramente la alta valoración dada, en la primera treintena del siglo XX, a la actividad fotográfica. Se confirma esto también si atendemos a la temprana existencia de estudios fotográficos en ambas ciudades, cuyos propietarios en muchos casos se vincularían como fotógrafos en la realización de los libros que nos ocupan.

¹¹⁵ Archivo Histórico de Cartagena. Periódico *el Porvenir*, Año 1920, Tomo 29.

Apelando a esa relación indisoluble que se establece entre una foto y el objeto que ella representa¹¹⁶, las fotografías recogidas en los álbumes funcionan en conjunto como un testimonio irrefutable y objetivo de la imagen de ciudad moderna que estaban configurando las élites del momento.

Carlos y Francisco Valiente, autores de *Cartagena Ilustrada*, hacen referencia a esta cualidad de objetividad y credibilidad que imprime el material fotográfico a la Cartagena que plasman en su libro. En la dedicatoria del álbum, estos cartageneros afirman que su intención es dar a conocer la ciudad en su totalidad (desde sus monumentos, murallas y baluartes, hasta sus hombres, su comercio y sus industrias) y como no pueden

hacer una composición al estilo de Kaubach, que podía resumir en un cuadro toda la historia de una época o toda la historia de un pueblo... darán a conocer todas las bellezas y triunfos de la ciudad por medio de fotograbados, de una manera objetiva.¹¹⁷

Entonces, desde la perspectiva de estos autores, la objetividad inherente a la fotografía (prueba irrefutable de lo real) sustentaría y validaría esa imagen de Cartagena que construirían en el álbum.

Esta pretensión de objetividad estará presente en los demás álbumes, aunque no se referencie de forma tan directa como en el caso de los Valiente. En el *Álbum de Cartagena de Indias*, por ejemplo, Pedro Donoso hace constante alusión al trabajo serio que han hecho los fotógrafos profesionales vinculados a la creación del libro, recolectando, de forma rigurosa, imágenes de todos los rincones de la ciudad que dan muestran de cómo es ésta en realidad. El sacerdote chileno considera que el uso de las imágenes fotográficas demuestra que lo representado en su libro responde a la realidad.

¹¹⁶ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso...*

¹¹⁷ Carlos Valiente y Francisco Valiente Tinoco, *Cartagena Ilustrada...* p. 1.

Por su parte, en la segunda edición de *Guayaquil a la vista*, el sacerdote catalán Juan B Ceriola afirma que estando la ciudad próxima a celebrar las efemérides del Centenario de su independencia “conviene más que nunca presentar a Guayaquil en toda su belleza y esplendor” explicando que “a esto obedece la publicación de este álbum ilustrado”.¹¹⁸ Es como si las ilustraciones (fotográficas) fuesen la manera más adecuada de dar cuenta de las transformaciones experimentadas por el puerto ecuatoriano.

Por esto, al presentar una selección de fotos donde se privilegiaban aquellos lugares que muestran el paso benéfico de los procesos de modernización, los álbumes permitían, por un lado, minimizar ese pasado problemático vivido por las ciudades en el siglo XIX y, por el otro, demostrar que éstas eran los nuevos recintos de la modernidad, en sus respectivos países. En efecto, la selección de fotos ayudaría, incluso, a construir un relato histórico donde estos puertos se mostraban insertos en la línea de progreso recorrida por las ciudades europeas y norteamericanas.

En esta lógica, las fotos que aparecen en los libros representan: establecimientos comerciales con los que cuentan los puertos; obras (como parques, plazas y monumentos) que se construyen por el Centenario de la Independencia (1911, en Cartagena y 1912 en Guayaquil); vías de comunicación (especialmente las fluviales) que facilitan la inserción en el mercado nacional y extranjero; centros de academia (escuelas y universidades) que posibilitan la formación intelectual y científica de los ciudadanos; espacios de sociabilidad (clubes y teatros) que se relacionan con marcación de distancia entre los grupos sociales; y, finalmente, establecimientos fabriles y semi-fabriles que darían cuenta del avance agro-industrial que tuvieron dichas ciudades a comienzos de siglo XX. Representando, así, dentro de las lógicas internas de cada álbum, a la ciudad como un espacio de progreso, ya sea por el movimiento comercial,

¹¹⁸ Juan Bautista de Ceriola, *Guayaquil a la vista*, 2da edición, Barcelona, viuda de Tasso, 1920.

por la ornamentación de sus espacios, por el crecimiento a nivel urbano, por el grado de industrialización, por la ilustración de sus habitantes, o por la suma de todos estos elementos.



Foto 22. Fábrica de Cerveza de Cartagena

Ahora, por producirse desde los grupos de élite y por el precio que tendría cada uno de ellos, podemos decir que los álbumes tenían un público ideal: por un lado, los miembros de dichos grupos (que estuviesen dentro o fuera de la ciudad) y, por el otro, los turistas o inversionistas extranjeros.¹¹⁹

Al representar la ciudad que imaginariamente compartían con sus iguales, los miembros de las élites encontraban en los álbumes un correlato de los proyectos de modernización en los que aparecían como únicos gestores, al tiempo que construían una identidad de grupo (en este caso moderna); Pero igualmente, y esto es importante, construían una imagen de Cartagena o Guayaquil que, imaginariamente, podría equipararse al ideal de ciudad europea o norteamericana (segura, saneada, higiénica y ordenada) abriendo, entonces, la posibilidad a que los extranjeros consideraran invertir (por placer o por negocios) en estos puertos.

¹¹⁹ Por ejemplo, *Cartagena Ilustrada* valía en 1911 3 pesos mientras que una cama sencilla en 1912 costaba 10 pesos y las clases de canto, por un año, en el Instituto Musical de Cartagena, estarían a 2,50. El *Álbum de Cartagena de Indias* en 1927 valía 10 dólares, lo que equivaldría a 100 pesos oro. Estos precios evidentemente relegaba estos libros a un segundo plano frente a los productos de primera necesidad, por lo que de igual modo los convierte en mercancías dirigidas a grupos que tuviesen todas las necesidades básicas cubiertas.

Entonces, a pesar de las realidades que podrían entrar a relativizar el proceso de modernización, a través de dichos álbumes, la imagen de la ciudad moderna y próspera intentará mantenerse, remediando en el plano discursivo muchos de los problemas que estos puertos enfrentaban en la vida práctica. Aparecerá siempre en ellos la ciudad modernizada que, siendo objetivada por medio de las fotografías (y los textos que las rodean) difícilmente se puede problematizar.



Foto. 23. Ingenio de Sincerín. Cartagena

Esto, como es evidente, no niega la existencia de los sitios que aparecen representados en los álbumes. Allí estaban los parques, los muelles, las escuelas, las universidades, los edificios, los monumentos, las grandes y pequeñas fábricas, las avenidas, los clubes y los malecones. Fueron ellos recorridos, habitados y significados por los sujetos que poblaban estas ciudades a comienzos de siglo XX y, todavía, como a través de un conjuro, podemos ver esos espacios representados en los álbumes. Pero al ser solo esas imágenes las que se muestran en estos libros, imaginariamente se

construye una ciudad que existe solamente al interior de ellos, una ciudad moderna que en el diario vivir es desbordada por las ciudades vividas y habitadas.

Lo cierto es que la construcción del imaginario urbano moderno (donde los álbumes son un eslabón) traerá consecuencias reales, pues al no ser considerados parte de la ciudad que se debía mostrar y se podía vender, los sectores habitados por esos sujetos estigmatizados como “enemigos del progreso”, serán excluidos de las políticas de adecuación urbana y, con el tiempo, empezaran a significarse como espacios del miedo (violentos, inseguros, incontrolables). Entonces, aunque no se puede decir que las representaciones fotográficas construyen realidades, en este contexto, ayudaron a fortalecer imaginarios sobre la ciudad y sus habitantes que tendrían repercusiones reales sobre éstos.



Foto 24. Biblioteca, escuelas, teatro Heredia. Cartagena

Una reescritura visual de la historia.

Con todo lo dicho hasta ahora, podemos afirmar que los álbumes de Cartagena y Guayaquil manejan, en términos generales, la misma discursividad en torno a la ciudad. En ellos aparecen estas ciudades como motores económicos de sus respectivos países,

alejados de significaciones negativas (puertos pestíferos, peligrosos o desorganizados), y desligados de las catástrofes sufridas en el siglo XIX.

De este modo, al tiempo que construyen la ciudad moderna del presente, configuran un relato histórico que permitiría entender la condición privilegiada de estos puertos en la actualidad; es decir, como señala Hugo Gaggioti, muestran una ciudad idealizada en el pasado, que les sirve para explicar el origen y justificar y tratar de entender su presente por la búsqueda del génesis, el "de donde venimos", "cómo nacimos".¹²⁰



Foto 25. Pedro de Heredia.

El *Álbum de Cartagena de Indias*, de Pedro Donoso, y la *Cartagena Ilustrada* de Carlos y Francisco Valiente, erigen un relato histórico de Cartagena que reforzará la imagen de ciudad moderna y desdibujará la imagen de pobreza y desolación que la acompañó en el siglo XIX.

¹²⁰ Hugo Gaggioti, "Ciudad texto y discurso"...



Foto 26. Colegio Pío X

Ambos álbumes toman como punto de partida de la historia de la ciudad la fundación a cargo de Pedro de Heredia, por lo que abren con grabados que como la foto 25, representan a este colonizador español; posteriormente narran las gestas independistas que la llevaron a proclamarse puerto libre en 1911 y, finalmente, sin hacer mención alguna al periodo de crisis, saltan a los albores del siglo XX, mostrando la Cartagena modernizada. Entonces, tal vez en un intento por suprimir de la memoria colectiva la crisis del XIX (y sus consecuencias), se borra un siglo de la historia de la ciudad, el de mayor deterioro y pobreza.

De este modo, las élites idealizan el pasado y definen la ciudad como heredera de la tradición hispánica, pero portadora de un ímpetu que le permitió resistir los sitios, declararse independiente y posicionarse como puerto principal de Colombia. Esta doble configuración de la identidad cartagenera (tradicional y revolucionaria) explicaría, en la lógica interna de los álbumes, el origen de la tan celebrada ciudad moderna de comienzos del siglo XX. Pues desde esta visión los miembros de la élite poseen un carácter ejemplar, donde se combinan los valores morales tradicionales y las nuevas sensibilidades propias del hombre moderno. Así, las fotografías de las casas comerciales que existen en la ciudad, vendrán acompañadas de retratos de los propietarios,

mostrándose estos siempre seguros pero bondadosos. En ocasiones los pies de foto los describen como empresarios audaces que tratan a sus empleados a sus hijos, es decir, con amor y comprensión, pero con la sabiduría suficiente para disciplinarlos.



Foto 27. Casa Importadora Vicente Gallo.
De éste se dice posee un talento muy lúcido, una energía poderosa y una honorabilidad de aquellas que abren puertas

En *Guayaquil a la Vista*, igualmente se intentará minimizar la historia del siglo XIX, haciendo mención al Incendio Grande solo para resaltar el empuje de los guayaquileños, sus ganas de progresar y la decisión que mostraron a la hora de levantar a la ciudad de sus cenizas.

El incendio de 1896 aparece en el álbum como un aliciente de la modernización en la ciudad; con las fotografías de edificaciones bellamente restauradas después de esa catástrofe, la ciudad se muestra como el fénix que resurge de las cenizas, majestuoso y vivaz. Por lo que más que hacer énfasis en la destrucción causada por el incendio, el álbum muestra que, a pesar de sus consecuencias, éste no pudo mermar el empeño de las nobles familias guayaquileñas por modernizar el puerto. Así, el incendio aparece, al

ser nombrado, pero se desdibuja al ser vencido por las iniciativas modernizadoras que lo relegaron al pasado y las fotografías de los espacios recuperados objetivarían todo el proceso.



Foto 28. Puerto de Guayaquil

Entonces, estos libros, al tiempo que recrean una imagen específica de las ciudades en cuestión, construyen un relato histórico de éstas en el que se resaltarán las glorias y se minimizarán las experiencias traumáticas que fueron sufridas colectivamente, pues serán los relatos de grandeza los que permitirían a la élite sustentar simbólicamente todo el proceso de modernización que ponía en marcha, al tiempo que se validaba como grupo socialmente determinante. Por medio de los álbumes, entonces, se construye una memoria visual que busca tener consecuencias sobre la memoria colectiva. En definitiva, vemos que los artefactos simbólicos pueden intervenir en procesos sociales de mucha complejidad.

Aunque funcionando en otro nivel, el proceso de construcción de una memoria visual oficial, se hace evidente con el caso de *La vía de Cartagena* y *El Álbum de Cartagena de Indias*, publicados en el puerto colombiano en 1916 y 1927, respectivamente.

Al revisar estos libros de fotografía, encontré que el primero de ellos aparece consignado por completo en el segundo. Tanto el texto que, en inglés y español, muestra a Cartagena como un puerto confiable y saneado, como las fotografías que conforman el libro, aparecen distribuidos a lo largo del álbum publicado por el sacerdote chileno en 1927, sin hacer referencia alguna a la procedencia de fotos y datos.



Foto. 29. Vista del Centro Histórico de Cartagena

Pero más que llamar la atención sobre el posible plagio realizado por Donoso,¹²¹ lo que en me resulta curioso es que la misma caracterización que se hace de Cartagena en 1916 haga presencia en 1927 sin cambios mayores o críticas de tipo alguno, como si la realidad de la ciudad no se hubiese modificado después de 11 años y solamente se necesitara hacer pequeñas precisiones a nivel de cifras para mostrar cómo ha sido ésta entre 1916 y 1927.¹²²

De hecho, algunas fotos que se tomaron en 1916 o años anteriores, aparecen en 1928 como pruebas irrefutables del desarrollo, aunque los lugares fotografiados hayan

¹²¹ Esto además evidencia que muchos de los escritos que acompañan las fotografías del libro de Donoso (aunque no siempre se den los créditos correspondientes) son realizados por personas diferentes a éste e, incluso, sacados de textos de distinta índole.

¹²² Por ejemplo, en *La vía de Cartagena* se afirma que la ciudad cuenta con 50.000 habitantes y en el de Donoso se afirma que cuenta con 80.000.

sufrido transformaciones en los once años de distancia entre las publicaciones. Así, aunque en ocasiones en *La vía de Cartagena* se exageren las condiciones favorables de la ciudad, Donoso toma estas descripciones, al parecer, sin reparo alguno, objetivándolas al consignarlas junto a las fotografías. Los álbumes, entonces, repiten los relatos que se fueron construyendo a comienzos de siglo, sin problematizarlos o posicionarse críticamente frente a ellos, ayudando así, a construir una memoria oficial de la ciudad que podríamos fácilmente entrar a cuestionar.



Foto 30. La vía de Cartagena

Entradas diversas a la modernidad

Ya hemos acordado que los álbumes en conjunto representan a las ciudades en cuestión como espacios modernos, pero resulta llamativo que de un álbum a otro, difieran un poco las características que evidenciarían la entrada de los puertos a la modernidad.

En Cartagena, por ejemplo, podemos encontrar divergencias entre las representaciones de ciudad moderna, pues mientras en los primeros álbumes la imagen de la ciudad modernizada se construye a través de fotografías del ferrocarril, los muelles, las aduanas o los grandes vapores (*La vía de Cartagena*); en los álbumes posteriores (*Cartagena ilustrada* y *álbum Cartagena de indias*) serán mayoritarias las fotografías de centros de la academia (como escuelas, universidades y bibliotecas) establecimientos fabriles y nuevos lugares de sociabilidad, como clubes y teatros.

En el caso de *la Vía de Cartagena*, el énfasis se hace en la condición que tiene la ciudad de puerto saneado y en las facilidades que, por la ubicación geográfica y la organización del puerto, tendrían los turistas e inversionistas si la privilegian como destino o como ruta para importar o comercializar mercancías. De entrada se presenta a la ciudad como un espacio próspero en el que hay mucha movilidad económica considerándola, incluso, uno de los epicentros comerciales de Colombia. Veamos la siguiente cita:

Cartagena es hoy el puerto marítimo de mayor importancia que posee Colombia, así en sus costas del atlántico, como del pacífico. La ciudad cuenta con 50.000 habitantes y posee grandes empresas manufactureras y agrícolas, como el ingenio de azúcar de Sincerín (cuyo valor es de cerca de un millón de dollars (sic.), la compañía de Extractos Tánicos, la gran Fábrica de Hilados y Tejidos, la Refinería de petróleo y otras fábricas de zapatos, harinas, puntillas, mosaicos, fósforos, medias franelas, etc., etc.”¹²³

La selección de fotografías aparecida en el álbum ayuda a objetivar esa imagen que se construye a través del relato escrito. Son éstas en su mayoría tomas de los muelles, los almacenes de Aduana y la estación del ferrocarril, espacios que

¹²³*La vía de Cartagena/ The Cartagena route. Cartagena, Estados Unidos, Londres, Jonh Pamy Printers, 1916, p.4.* Tengamos en cuenta que aunque es cierto que para 1916 la ciudad había salido de la crisis del XIX, no había recuperado la movilidad económica en la medida en que se le atribuye en el pequeño álbum, pero precisamente por las intenciones que éste tenía, (la inversión y el turismo) mostrar a la ciudad como un espacio próspero, agradable y saneado era la mejor opción. Esta descripción de la ciudad aparecerá palabra por palabra en el libro de Donoso, modificando solamente, como lo señalamos arriba, las cifras relacionadas con densidad poblacional.

indiscutiblemente darían muestra de la movilidad comercial, orden, seguridad y limpieza del puerto.



Foto 31. Estación del ferrocarril

La fotografía que abre el libro (foto 31), como lo señala el pie de foto, representa a la estación del ferrocarril. Notemos que la imagen, tomada en plano general, transmite la sensación de amplitud del espacio que, si detallamos las fotos vistas anteriormente, es característica muy constata en las fotografías de estos libros. De lado izquierdo está el edificio de la estación, cuya pulcritud y soledad imprime un toque de majestuosidad,¹²⁴ que es precisamente el sentido general que quieren transmitir estas fotografías en torno a los espacios ciudadanos. Al lado derecho, después de las vías del tren, se encuentra el parque del Centenario, símbolo emblemático de la modernización de la ciudad, donde se alza el obelisco que contiene los nombres de los firmantes del acta de independencia. Y, finalmente, al fondo se divisa el cerro de la popa (ícono religioso de la ciudad). Las fotografías que siguen (de los muelles principalmente) solemnizando igualmente los espacios pero dejando ver más personas, dan muestra de la

¹²⁴ Esto será igualmente una característica de las fotografías postales. Tina Zerega, “La Imagen Postal de Guayaquil. De las imágenes regeneradas a las microintenciones del control estético”, en *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, Num.27, Quito, Enero de 2007, p.98

movilidad económica de Cartagena, de su organización y pulcritud, representándola en conjunto a como la ciudad-puerto.

Por otro lado, aunque se privilegian los espacios señalados, en este libro encontraremos en formatos más pequeños, algunas fotografías del barrio Manga, de calles del centro histórico y del interior de algunas casas, que recogidas bajo el título de “vistas pintorescas”, empiezan a configurar igualmente la imagen de ciudad-turística.

Esta Cartagena que construye *La vía de Cartagena*, evidentemente, está insertada en el libro de Pedro Donoso, pero el sacerdote enfatizará en otros elementos que harían de la ciudad un espacio moderno.

Donoso incluye en su álbum a la Cartagena-puerto, abierta al comercio internacional con otras latitudes, pero no se reduce a ella; dando cuenta de aspectos que, como el crecimiento comercial interno, las transformaciones en la infraestructura urbana, el mejoramiento del sistema educativo, y la proliferación de espacios de cultura, comprobarían el progreso que, según él, es resultado del talento y las prácticas civilizatorias de la élite empresarial- comercial.

Por consiguiente, las casas comerciales y las pequeñas fábricas, van a ocupar un lugar central en el lente de los fotógrafos del *Álbum de Cartagena de Indias*, tanto que para algunos historiadores este álbum puede ser tomado como una guía comercial de la ciudad en ese periodo.¹²⁵ De hecho, de las 103 páginas que tiene el libro 40 recogen fotografías de establecimientos comerciales, industrias y almacenes de la ciudad, recalando en todas el carácter progresista de sus fundadores. Entonces, más que

¹²⁵ No queda clara la forma en que Pedro Donoso financió la producción de su libro. Este autor, en la primera hoja del álbum afirma se realizó “bajo los auspicios de María Inmaculada”, pero por el gran número de fotografías que registran establecimientos comerciales, se puede pensar que fueron precisamente los propietarios de éstos sitios quienes aportaron mayoritariamente fondos para que el libro pudiese publicarse.

mostrarse como ciudadanos, los miembros (masculinos) de las élites aparecen representados como burgueses o como propietarios privados.¹²⁶

Si nos referimos a las transformaciones en la infraestructura urbana, las vistas panorámicas con la que se abre el libro (Foto 32.), recogen mucho de esa Cartagena que plasmará Donoso en el álbum. La primera panorámica (foto 32. Arriba), titulada “Cartagena extramuros” registra la ciudad amurallada y algunos barrios que se fueron configurando por fuera de las murallas (evidentemente no aparecen Pekín, Pueblo Nuevo o Boquetillo), dando muestra de la expansión que ésta fue teniendo a lo largo del siglo XX.



Foto 32. Panorámicas Cartagena

Igualmente, otra de las fotografías (foto 32. Abajo) representa las transformaciones físicas que tuvo la ciudad gracias a los procesos modernizadores. Tomada desde la Machina, registra del lado izquierdo la ciudad amurallada, con sus iglesias, plazas, parques y monumentos, la ciudad colonial que restaurada y modificada da la entrada a la modernización. Mientras del lado derecho muestra a la isla de Manga, donde se levanta la urbanización que, para las élites, es ícono del desarrollo y la expansión urbana. Pareciera que los rieles del tren marcan una línea divisoria entre la

¹²⁶ Según Bolívar Echeverría, esto marca otro rasgo característico de la vida moderna: el economicismo. Este consiste en el “predominio determinante de la dimensión civil de la vida social, sobre la dimensión política de la misma”. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad...*p.155.

ciudad del pasado (ahora mejorada) y la ciudad del futuro, la ciudad que se expande, la Cartagena moderna. Las fotos de ciudad que encontraremos dentro del libro mantendrán esta dicotomía: mientras unas representan la ciudad de los baluartes y las casas antiguas, que fueron restauradas y adecuadas a los nuevos tiempos, las otras darán cuenta de los espacios que empezaron a construirse en la búsqueda de la modernización.

Otro elemento que, desde el *Álbum de Cartagena de Indias*, configura a la Cartagena moderna, es la presencia de los centros de educación. Afirma Donoso que en sus recorridos por los confines del departamento solo encontró una aldea en la que no funcionaba una escuela,¹²⁷ lo que permitiría dar cuenta de los niveles de ilustración de la sociedad cartagenera. Así, en este álbum encontramos 40 fotografías en las que aparecen representados centros educativos (incluyendo la Universidad de Bolívar) o grupos de estudiantes de éstos; 12 tomadas en instituciones que funcionaban dentro Cartagena y 28 en colegios diseminados por todo el departamento de Bolívar.¹²⁸ Esto no quiere decir que haya ese número de instituciones educativas en la ciudad y el departamento, respectivamente, pues en muchos casos varias fotos corresponden a la misma institución. Por ejemplo, 4 de las fotografías tomadas en Cartagena, representan a estudiantes del colegio La Presentación en diferentes aulas de clase.

Ahora, aunque las fotos evidenciarían el grado de importancia dado a la educación, connotando nuevamente la modernidad de la ciudad (pues en ella se forma a los ciudadanos, al parecer, sin distingo de clase o género) es curioso ver cómo en el álbum se evidencia el papel de las instituciones educativas en la reproducción del orden social tradicional. Una pequeña reseña que acompaña las fotografías de las niñas y jóvenes del colegio La Presentación, dice lo siguiente:

Las hermanas se dedican con particularidad a que sus discípulas adquieran, desde temprano, sencillez, cortesía y cultura de

¹²⁷ Pedro Donoso. *El álbum de Cartagena de Indias*, Cartagena, 1927, p 50.

modales, gusto por el orden, el trabajo y los quehaceres domésticos... Las niñas aprenden a cortar, coser y arreglar sus vestidos... la organización de este espléndido plantel de enseñanza atiende con verdadero interés a la formación completa de la juventud, proporcionándole los conocimientos teóricos y prácticos necesarios en la vida social y doméstica; de manera que las jóvenes de hoy sean las matronas del mañana: sostén de la religión, honor del hogar doméstico y adorno de la sociedad.¹²⁹

Vemos, entonces como caracterizando el tipo de educación “académica” que la mujer debe recibir se relega a ésta al ámbito de lo privado, lo que evidencia cómo, en estas lógicas modernas vividas en las ciudades en cuestión, se conjugan valores tradicionales y modernos; en este caso, las concepciones tradicionales de género con los preceptos morales establecidos por la iglesia católica y el discurso moderno de la ilustración.¹³⁰

Este último aspecto, tal vez sea el eje central del álbum *Cartagena Ilustrada de Carlos y Francisco Valiente*. En este libro figurarán muchas fotografías de las escuelas que, acompañadas de reseñas, darían cuenta del espíritu investigativo y de creación intelectual que poseen los cartageneros.

En la presentación del libro nos dirán los autores que “en materia de ilustración y en toda clase de progresos CARTAGENA es notable” y que “para justificar este aserto bastaría hacer alusión a las escuelas e institutos” educativos con los que cuenta la ciudad¹³¹. Para reforzar esta afirmación, dedicarán una amplia sección de la obra a la *instrucción pública*, presentando reseñas que historizan los establecimientos educativos,

¹²⁹ Pedro Donoso. *El álbum de Cartagena de Indias*... p. 47.

¹³⁰ En el libro de Donoso en la sección dedicada a “La vida social”, solo se encuentran retratos femeninos en los que las mujeres aparecen representadas dentro de los roles asignados en la sociedad patriarcal, es decir, aparece como la Madre o como el Bello Sexo. De hecho, hay una sección titulada “Del vergel cartagenero”, donde figuran nuevamente fotografías femeninas. En *Guayaquil a la vista*, por su parte, encontraremos una sección de fotos denominada “Pensil del Guayas” (con 51 fotos) donde aparecen nuevamente representadas las mujeres del modo señalado arriba, pero más adelante encontraremos otra sección llamada “Escritoras, poetisas e institutoras” en la que se encuentra 15 fotos y en “Cultivadores de las bellas artes” encontramos 2 fotografías de mujeres. Estas alusiones son bastante generales, y no voy a extenderme aquí en ellas porque rastrear las representaciones de género podría configurar una investigación aparte.

¹³¹ Carlos Valiente y Francisco Valiente Tinoco, *Cartagena Ilustrada*...p. 52.

y colocando un total de 12 fotografías que representan estos (incluyendo la universidad.).

Para los autores la valoración dada la enseñanza es la que ha permitido el progreso de Cartagena, así afirman que

Cartagena ve en la juventud del día la personificación del progreso, la misionera de la civilización en el campo del talento, del deber y del honor. Porque de la juventud ilustrada y filantrópica depende la dicha y el bienestar de las sociedades.¹³²

Y esa ilustración de la que goza Cartagena se hará evidente en los lugares de sociabilidad privilegiados para ser representados. El club Cartagena gozará de una centralidad considerable en este álbum siendo tipificado como una de las muestras más evidentes de “la cultura e ilustración de la sociedad cartagenera”¹³³, y una “ventaja de la civilización de la que no se puede prescindir”.¹³⁴

Los autores seguirán insistiendo en los altos niveles de ilustración en la ciudad al mostrar, además de estos lugares, fotografías de todos los profesionales y artistas (médicos, odontólogos, científicos, escritores, poetas y periodistas de las élites) que nacieron o viven en ella.

Sería válido decir, entonces, que el título del álbum (*Cartagena Ilustrada*) funciona en dos sentidos, remite a dos elementos diferentes. En primer lugar hace referencia a las ilustraciones como tal, pues mediante 242 imágenes (entre fotograbados y dibujos) el libro reconstruye, en los términos señalados en la sección anterior, la historia de la ciudad; y en segundo lugar, remite a ese grupo social ilustrado (las élites) que ha impulsado los procesos de modernización y cuya presencia, sumada a las múltiples obras que se realizaron a comienzos de siglo XX, constituyen lo que podríamos llamar la Cartagena moderna.

¹³² Carlos Valiente y Francisco Valiente, *Cartagena ilustrada*. p. 128.

¹³³ *Ibíd.* p. 54

¹³⁴ *Ibíd.* p.121



Foto 33. Teatro Heredia

En el caso de Guayaquil, igualmente se mostrarán todas las obras que harían de la ciudad un puerto moderno. Encontraremos muchas fotos de: las nuevas construcciones, los monumentos levantados en honor a los próceres de la independencia, las amplias avenidas, las plazas y parques que se han ido construyendo en la ciudad, los comercios y las instituciones educativas que muestran al puerto como un espacio culto. Por lo que, se puede decir, que la ciudad se define como moderna gracias a todas las transformaciones urbanas que la introducían en las dinámicas del progreso.



Foto 34. Universidad de Bolívar



Foto 35. Dos médicos cartageneros

Pero *Guayaquil a la vista*, buscando reafirmar la condición moderna de la ciudad, hará un especial énfasis en que el puerto está completamente libre de enfermedades. Por esto, la primera fotografía (Foto 36.) de ciudad que aparece en el álbum (precedida por una foto del autor), es una vista panorámica titulada “el puerto de Guayaquil, libre de la fiebre amarilla y abierto al comercio mundial”, que tiene además, el pie de foto “Extirpación completa de la fiebre amarilla. Éxito de la campaña emprendida por la Rockefeller Foundation”.

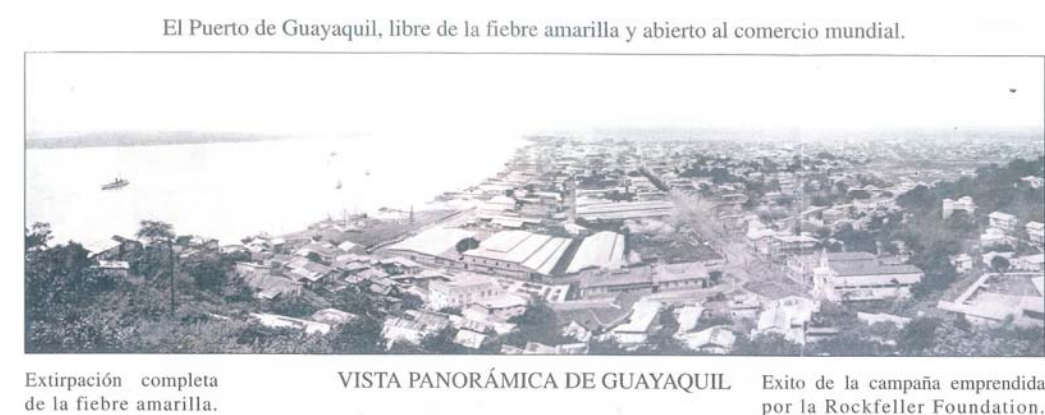


Foto 36. Guayaquil a la vista

Las fotografías que siguen a ésta (que finalmente marcaría todo el sentido transmitido con el álbum), representan lugares limpios y amplios, en los que parece

poco probable que se de y, mucho menos, se propague alguna enfermedad. Entonces, presentando fotos que “demuestran” las buenas condiciones de higiene del puerto, ese Guayaquil insalubre aparece relativizado, siendo remplazado por un Guayaquil moderno que se caracteriza por el orden, la limpieza, la belleza y el saneamiento¹³⁵. Todo esto aunque, como vimos arriba, solo hasta 1919 se puede afirmar que, gracias a las campañas de la fundación Rockefeller, la fiebre amarilla comienza a desaparecer en la ciudad.

Nuevamente, se hace evidente que partiendo de una selección de fotos, cuyas lecturas pueden fijarse por medio de los textos que las rodeen, se construyen “realidades” en el plano simbólico que pueden tener *efectos de realidad* en la vida práctica. Así, aunque con el álbum no se daría fin a la epidemia de fiebre amarilla que existía en Guayaquil, a partir de él se refuerza un imaginario sobre esta ciudad que logra positivizar su imagen y, probablemente, podría ayudar a que empezará a considerarse un destino seguro.

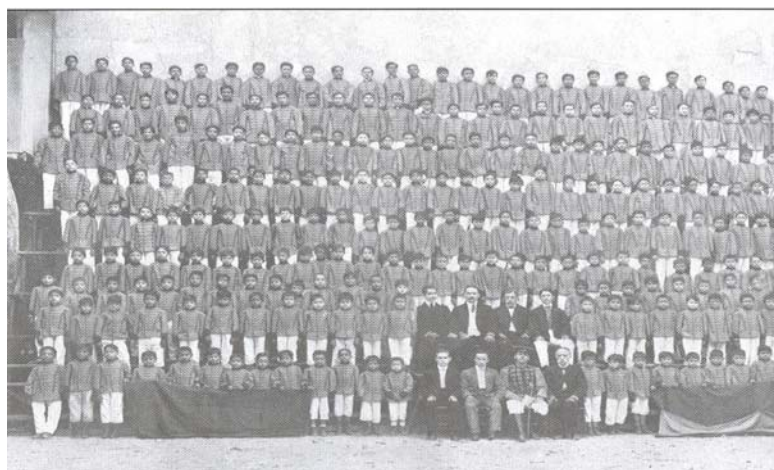


Foto 37. Grupo de estudiantes y docentes de la Filantrópica

Con todo lo dicho, es indudable que los álbumes de fotografía contribuyeron ampliamente a configurar y fortalecer el imaginario de desarrollo y civilización que

¹³⁵ Ángel Emilio Hidalgo y María Helena Bedoya “Guayaquil y Quito... p. 170.

estaba construyéndose a comienzos de siglo XX, en las ciudades de Guayaquil y Cartagena. Se hace evidente, entonces, que las formas en que se representa el mundo pueden, efectivamente, crear lo que el mundo es¹³⁶.

Pero esas discursividades, complementándose las unas con las otras, además de construir simbólicamente la imagen de esa Ciudad moderna tan anhelada por las élites, al mostrar a los miembros de estos grupos como únicos actores determinantes en el contexto social, ayudarían a consolidar una hegemonía social en el periodo.

En ellos los miembros de las élites empezarían a auto-representarse como los sujetos civilizados y progresistas que agenciaron los procesos modernizadores, delegando en los demás grupos que conformaban la sociedad, la condición de atraso. En otras palabras, a través de los álbumes las élites definen a la ciudad, y al colocarse como agentes de la modernización, se atribuyen características civilizatorias específicas que no tendrán los miembros de los demás grupos sociales.



Foto. 38. Banqueros, comerciantes y propietarios

¹³⁶ Deborah Poole. *Visión, raza y modernidad...*p.15.

Si seguimos el orden que nos presenta el *Guayaquil a la vista* de 1910, nos damos cuenta de cómo funciona este doble juego.

Como ya se ha dicho, las fotos que componen este libro, visibilizan la ciudad modernizada, por lo que de entrada encontramos fotografías del Mercado sur, del edificio de la Gobernación, de los monumentos a Bolívar, Olmedo y Rocafuerte, del Banco de crédito hipotecario, de la Avenida 9 de Octubre, de los parques Seminario y Montalvo, entre otras, que objetivarían esa imagen.

Pero igualmente el álbum, sin dejar lugar a especulaciones, se encargará de mostrar quienes son los agentes de ese progreso vivido en la ciudad.

Después de las fotografías señaladas, nos encontramos con una serie de fotos que tienen como tema central a la Sociedad Filantrópica del Guayas, que siendo dirigida en ese periodo por Juan B de Ceriola, es una de las instituciones de mayor influencia en la construcción de un imaginario moderno, pues a través de ella, la élite “educaba” al pueblo en las dinámicas del sistema capitalista.¹³⁷

En la primera de estas fotos (Foto 37.), aparece representado un grupo de profesores y estudiantes de la escuela de Letras, y en el pie de foto que acompaña a esta imagen se afirma que estos niños y jóvenes fueron “arrebataados al vicio” y “consagrados al estudio y al trabajo” para aprender a “ser útiles a su familia y a la Patria”. E igualmente se recalca la nobleza de los miembros de la sociedad Filantrópica que se consagran “a la enseñanza del desvalido y olvidado hijo del pueblo”. La manera ordenada y rígida en que posan los estudiantes, sería la prueba irrefutable del éxito del proceso civilizatorio.

¹³⁷ Como bien señala Enrique Dussel, una de las características del mito de la modernidad, consiste en que quienes se autodefinen como civilizados se ven en la “obligación moral de “civilizar” a quienes, por moverse en dinámicas diferentes a la moderna, aparecen como atrasados. Santiago Castro Gómez, “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro””, Organización de los Estados Iberoamericanos para la ciencia y la cultura (OEI) <http://www.oei.es/salactsi/castro1.htm>

Al reforzar la idea de un pueblo sin iniciativas que siempre debe ser guiado por una élite benefactora, en esa sección encontraremos fotografías de las escuelas y talleres creados por esta institución (la escuela de artes y oficios, los talleres de música, ebanistería, telegrafía y mecánica) a través de los cuales se buscará agenciar dicha labor civilizadora.

Este movimiento que consiste en mostrar las obras de la modernidad, para posteriormente dejar ver a los individuos que están detrás de ellas, se repetirá más adelante en el álbum; pues después de consignar fotos que representan los avances del proceso de modernización (estación de bombeo, cementerio general, muelle fiscal, jockey club, exposición escolar, etc.), treinta páginas del libro recogerán mosaicos con fotos de hombres y mujeres de la élite guayaquileña (como el de la Foto 38) que gracias a las descripciones (religiosos, militares, gobernantes, educadores, comerciantes, banqueros, abogados, médicos, periodistas, poetas y poetisas, músicos, etc.) se muestran como los actores del progreso que envuelve la ciudad; los agentes de la ciudad moderna que al ser visibilizados constituirían esa culta sociedad guayaquileña a la que va dirigida el libro.

Esta situación se repetirá igualmente en la *Cartagena Ilustrada* y el *Álbum de Cartagena de Indias* publicados en el puerto colombiano. En primer lugar se mostrará la ciudad, desglosando las obras que la hacen moderna, para posteriormente visibilizar a los miembros de las élites a los que se atribuye todo el desarrollo, aunque sea este, como vimos, bastante sectorizado.

Los sujetos populares, por su parte, aparecen en estas fotografías de forma fortuita (como cuando caminan por una plaza) y accesorias (cuando se toman fotografías de las industrias o cultivos) o, como vimos arriba, como pretexto que permita dar cuenta

de la bondad de los civilizadores (como ocurre con las fotografías de la filantrópica), pero ellos nunca serán tema central de las representaciones.

En ninguno de los libros encontraremos treinta páginas, ni siquiera una, en la que, como en *Guayaquil a la vista*, se muestren mosaicos con fotografías de obreras, cultivadores, bogas, artesanos, pescadores, lavanderas u otros sujetos que no se adscriban a las élites. En la ausencia de esa representación, estos sujetos se tipifican como rezagos del mundo premoderno, que aunque efectivamente ayudan a sostener el nuevo orden, serían excluidos física y simbólicamente de los dominios de la ciudad moderna.



Foto 39. Mercado de Getsemaní

Podemos decir, entonces, que en estos libros se plasma una ciudad ordenada que, al tiempo que expulsa de sus dominios a los sujetos populares definidos como premodernos, excluye de ella los espacios que estos recorren y significan al considerarlos, por un lado, recinto del atraso y, por el otro, amenaza latente para el nuevo orden moderno que pretendía implantarse.

Y aunque esta ciudad idealizada que presentan los álbumes no se corresponde completamente con la que efectivamente viven los grupos de élite, es equivalente a la que éstos imaginan, significan y definen como propia y que, por consiguiente, consideran necesario defender de aquellos sujetos que, por sus prácticas, son tipificados como enemigos del progreso.¹³⁸



Foto. 40. Fábrica de la Espriella

De este modo, se hace evidente que estos libros de fotografía contribuyeron a la construcción simbólica de una ciudad moderna que se correspondió con un plan de organización y definición del orden social en las ciudades estudiadas; apareciendo en estas lógicas como únicos ciudadanos, los miembros de la élite que, por sus cualidades modernas, garantizarían el desarrollo lo que, en definitiva, justificaría la posición dominante de estos sujetos en el espacio social.

Igualmente, además de reforzar simbólicamente la imagen de la ciudad moderna entre los destinatarios finales, con estos álbumes se comienza a construir y consolidar una memoria visual del periodo en cuestión que, al no ser interpelada por publicaciones

¹³⁸ Rosana Reguillo afirma que el espacio utópico “habla de un territorio que apela a un orden que se asume no sólo como deseable, sino que funciona como dispositivo orientador en la comprensión del espacio tópico (que alude al territorio propio y conocido, pero amenazado) en sus relaciones con el espacio heterotópico (que alude al territorio de los otros)”. Rosana Reguillo, *Los miedos contemporáneos...*p.49.

alternativas, terminaría validándose y objetivándose. Entonces, al ser estas representaciones las únicas que se conservarían en archivos, fototecas y bibliotecas, la imagen visual de ciudad construida desde las élites se encumbrará como la imagen oficial de la ciudad en ese periodo.

Todo esto devela que detrás de las luchas por la representación dentro de los discursos ciudadanos (como la red monumentaria, la fotografía, la traza urbana, etc.), subyacen disputas por la apropiación y definición del espacio urbano que determinan los roles y derechos que ejercen los sujetos y grupos sociales en/sobre el espacio ciudadano.

Actualmente, con los procesos de recuperación urbana que, buscando fortalecer la imagen de complejos turísticos, han tenido lugar en las ciudades de mi interés en los últimos años (la llamada regeneración en Guayaquil y la readecuación del centro histórico en Cartagena) nos encontramos nuevamente frente a estas disputas por la apropiación del espacio ciudadano.

Estas iniciativas, han propuesto una reorganización del espacio urbano sostenida, principalmente, en la expulsión de los ciudadanos de los espacios que se han sido embellecidos o regenerados, ya sea a través de fronteras físicas (rejas o muros vigilados por audaces guardias que se encargan de recordarle a cada quien cual es su lugar) o de fronteras intangibles, pero con efectos reales, entre los espacios que los ciudadanos pueden recorrer y los que están preferiblemente reservados a los visitantes.¹³⁹

Esto, evidentemente, no quiere decir que los grupos populares sean incapaces de adoptar estrategias que permitan intervenir los proyectos de ciudad agenciados por las políticas culturales oficiales, apropiándose, utilizando y re-significando algunos

¹³⁹ Por ejemplo, el acceso al centro histórico de Cartagena es cada vez más restringido para de la población en general. Por la proliferación de restaurantes que se han apropiado de plazas públicas (y que además por los costos tan altos que manejan no son asequibles a la mayor parte de la población) se han ido desarticulando espacios de sociabilidad que los ciudadanos asumían como propios, pero que ahora ven cercados por muros invisibles que los expulsan.

espacios desde sus lógicas particulares¹⁴⁰, pero si nos enfrenta a la efectividad que tiene el control sobre la producción y circulación de discursos en la consolidación de las definiciones tanto de la ciudad como de sus habitantes.

¹⁴⁰ Sindy Cardona y Karen Rivera, hacen una excelente investigación que da cuenta de estas disputas entre las políticas del espacio ciudadano agenciadas por las autoridades municipales cartageneras y las significaciones y usos que los sujetos populares dan realmente al espacio. Para esto toman como punto de partida el estudio de dos prácticas culturales (narración de chistes y predicación del evangelio) que tienen lugar en el Parque del Centenario, estas investigadoras logran repensar los espacios simbólicos y los lenguajes producidos por los sujetos populares desde la cotidianidad. Cardona Sindy y Rivera Karen, *Cuentachistes y predicadores en el parque Centenario: Usos y Sentidos del espacio público*, Cartagena, Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, 2007, Tesis de grado.

CONCLUSIONES

Tomando como objeto de estudio los álbumes de ciudad que se produjeron y circularon en Cartagena de Indias y Santiago de Guayaquil a comienzos de siglo XX, en la presente tesis busqué evidenciar cómo, en correspondencia con el discurso modernizante adoptado por las élites comerciales y agroindustriales del periodo, se construyó visualmente una ciudad idealizada que sustentó, simbólicamente, dicho proceso de modernización en ambos puertos.

Lanzar una mirada panorámica sobre estos libros de fotografía, me permitió identificar formas legitimadas de representar la ciudad dentro del marco de los procesos de modernización, dejando ver que desde el proyecto de modernidad se configura un imaginario específico en torno a las ciudades en general, y que este imaginario determinará el surgimiento de representaciones visuales también específicas sobre el espacio citadino que, al mismo tiempo, como en un juego de espejos, lo sustentarán simbólicamente.

Todo esto, finalmente, nos lleva a considerar la existencia de una relación entre la organización del campo de la visualidad y las realidades políticas, sociales y económicas del momento en que se producen las imágenes. Es decir, evidencia que las formas de representar (incluso las fotográficas) están cultural y socialmente determinadas, dejando ver que sólo atendiendo a estos elementos, podemos comprender por qué se representa (o no) a los sujetos y a los espacios de un modo específico en un momento histórico puntual.

En el contexto estudiado, por ejemplo, los álbumes de ciudad constituyen un formato de representación privilegiado por los grupos de élite. Publicaciones como las abordadas en esta tesis, tendrán lugar en ciudades latinoamericanas diferentes a las estudiadas. *Quito a la vista* (en Ecuador), *Cali a la Vista* (en Colombia) y *Santiago a la*

vista (en Chile), son libros de fotos que, similares a los abordados en este trabajo, construyen una definición de ciudad moderna equiparable a la rastreada aquí.¹⁴¹ Igualmente, en ellos se borrará de esa ciudad a los sujetos que por su procedencia racial o por su condición social serían considerados enemigos del progreso, así como también a los espacios que estos recorren y habitan. En ese sentido, los álbumes funcionarían de forma análoga a como lo hacen las postales en la actualidad, pues en aras de objetivar la imagen idealizada del espacio ciudadano (que en el caso de las postales no siempre será la ciudad moderna, pues en ocasiones se apela a la imagen exótica, paradisíaca, pintoresca o colonial), exigirán la expulsión de todo aquello que entre a cuestionarla.

Por otro lado, en el plano social, estos libros ayudarían a reafirmar los lazos identitarios del grupo que los produce y además los consume, pues gracias al tipo de fotos compiladas en ellos y a los discursos que las rodean, los miembros de las élites encuentran representada en estas publicaciones esa ciudad idealizada que están buscando construir y, además, se reconocen como agentes sociales determinantes que comparten una racionalidad y una visión de mundo que aparece como superior.

Ahora, si además de lo dicho, recordamos que el precio relativamente alto de estos libros de fotografía restringe la posibilidad de acceder a ellos, podríamos afirmar que la sola adquisición de estas publicaciones actuaría como un mecanismo marcador de diferenciación social, lo que nuevamente sustentaría la idea de que los álbumes ayudaban a construir una identidad social de clase.

Pero, a pesar de esto, debemos cuidarnos de dar por sentado que desde los grupos populares había una necesidad de construir discursos sobre el espacio ciudadano realizando publicaciones de esta índole.

¹⁴¹ Entrevista realizada a Ángel Emilio Hidalgo, Cartagena, 12 de julio de 2007

En el primer capítulo, intentando dar cuenta de las formas en que el proyecto modernizante, tan celebrado en los álbumes, fue impugnado desde los sectores populares, recurrí a ejemplos diferentes al discurso fotográfico, porque, como lo expliqué en la introducción, encontrar un corpus de fotografías alternativo a la producción abordada constituiría un trabajo investigativo arduo que sobrepasaba las intenciones de la presente tesis.

Mostré, entonces, cómo en Cartagena los grupos populares problematizaron los relatos oficiales e intentaron construir una memoria alterna, ya sea buscando incluir en la red monumentaria esculturas que dieran cuenta de la participación de personajes negros y mulatos (como Pedro Romero) en los procesos de independencia de la ciudad; o apropiándose de espacios que, como el Camellón de los Mártires, a pesar de ser públicos, comenzaban a convertirse en espacios de acceso restringido.

Estas estrategias, evidentemente, buscaban fisurar ese proyecto de ciudad construido por las élites. A través de ellas, es claro que los sujetos populares interpelaron esa definición de ciudad que los excluía y les negaba la condición de ciudadanos; y, además, las respuestas que los grupos de élite tuvieron frente a estas manifestaciones (resistiéndose a dar cabida a la memoria alterna o estigmatizando las prácticas culturales de los otros grupos a través de medios como la prensa) dan cuenta de las conflictivas dinámicas en que se constituye el espacio urbano.

Es claro que acceder a una contraparte discursiva desde la propia fotografía podría ayudar a establecer contrastes más ricos pero, por todas razones metodológicas señaladas, esto no se contempló como un objetivo en la presente investigación. Sin embargo, intentar rastrear esas otras representaciones constituye un proyecto investigativo bastante ambicioso e interesante a cuya realización se dejan abiertas todas las puertas.

Por otro lado, si bien es cierto que estudiar la discursividad que manejan en conjunto estos álbumes de ciudad, me ayudó a realizar reflexiones generales abriendo la posibilidad de establecer nexos entre procesos que, aunque en realidad se dieron a nivel regional, habitualmente tienden a verse por separado; también es cierto que hacer un estudio de cada álbum en particular, centrándose ahora en las lógicas internas de las fotos (objetos, poses, iluminación, etc.) y no en los lugares que se privilegian en las representaciones y las formas en que a través de estas se contruye un relato histórico de las ciudades en cuestión, podría arrojar datos más finos sobre las representaciones en general en el momento histórico estudiado, ayudando a consolidar una visión más detallada del proceso modernizante. Esta, igualmente, puede constituir una entrada interesante y enriquecedora a investigaciones futuras.

Finalmente, vale anotar que al centrarme en la forma en que los álbumes fijan lecturas específicas sobre la ciudad, me pareció más determinante hacer alusión a las personas que editaron los álbumes más que a los fotógrafos como tal, miembros todos de las élites en el periodo.

En el caso de *Cartagena Ilustrada* Carlos y Francisco Valiente, miembros de la élite local cartagenera, tomaron ellos mismos los fotograbados que aparecerán en el libro, por lo que además de ser los organizadores del material fotográfico, serían ellos los productores de este. Pero en el caso de los otros dos libros (*Álbum de Cartagena de Indias* y *Guayaquil a la vista*), los autores actuarían como organizadores del material fotográfico, seleccionando fotos específicas para ser mostradas y construyendo con ellas un discurso específico sobre el espacio, que es realmente lo que me propuse abordar en la presente tesis.¹⁴²

¹⁴² Además, aunque los sacerdotes autores de estos últimos álbumes eran ambos extranjeros en las ciudades estudiadas, se hace evidente que por el carácter de los álbumes (las fotos, el tono de los pies de foto, la organización y presentación de las mismas) ellos enuncian como miembros de las élites locales.

De todos modos, es importante señalar que aunque los autores de los libros y los fotógrafos que participaron en la realización de estos pertenecen a los grupos de élite, hacer seguimientos particulares a la producción fotográfica de estos últimos podría también constituir una investigación interesante, que puede ayudar a entender como funcionaban en general todas las dinámicas de producción de imágenes en el periodo en y en las ciudades estudiadas. Esto como es natural, no niega la posibilidad de que en otras dinámicas de circulación la producción de estos fotógrafos pueda leerse con elementos adicionales de formas diferentes.

Con todo lo dicho hasta ahora, se puede afirmar que si bien cumplí con los objetivos que me propuse al plantearme esta investigación, en realidad ésta constituye una puerta de entrada a un proyecto de mayor envergadura que, como se ha visto, requiere de mucho más tiempo y trabajo investigativo para cubrirse totalmente. Y esta investigación constituye solo un paso inicial.

Bibliografía

Álbumes:

De Ceriola, Juan Bautista, *Guayaquil a la vista*, Viuda de Tasso, 1910.

De Ceriola, Juan Bautista, Barcelona, *Guayaquil a la vista*, Viuda de Tasso, 1920.

Donoso Pedro, *El álbum de Cartagena de Indias 1533-1933*, París, 1927.

La vía de Cartagena/ The Cartagena route, Estados Unidos, Londres John Pamy printers, 1916.

Montoya Márquez J., *Cartagena, su pasado, su presente y su porvenir*, Cartagena, Talleres J. V. Mogollon, 1927.

Valiente Carlos y Valiente Tinoco Francisco, *Cartagena Ilustrada*, 1920.

Textos de apoyo:

Auge Marc, *Los "no lugares", espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1996.

Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.

Bajtín Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid. Alianza Editorial. 1995.

Bambula Julianne. *Lo estético en la dinámica de las culturas*, Cali, Universidad del Valle. 1995.

Barbero, Jesús-Martín, *Oficio de Cartógrafo, Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2002

Barthes Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, Ibérica, 1992.

Barthes Roland, *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

Bock Marie, *Guayaquil, Arquitectura, espacio y sociedad*, IFEA, Lima, 1992.

Baudrillard Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo editores, 1999

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Grupo Santillana, 1981.

Bourdieu Pierre, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Cardona Sindy y Rivera Karen, *Cuentachistes y predicadores en el parque Centenario: Usos y Sentidos del espacio público*, Cartagena, Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, 2007, Tesis de grado.

Casas Orrego, Álvaro. “Expansión y modernidad en Cartagena 1885-1930”, en *Historia y cultura. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*, No.3, Cartagena, Universidad de Cartagena, 1994. pp. 39-68.

Cunin Elizabeth, *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena*, Bogotá, Arfo, 2003.

Chiriboga Lucía, *El retrato Iluminado, Fotografía y república en el siglo XIX*, Quito, Museo de la ciudad, 2005.

Compte Guerrero Florencio, “La ciudad de los soportales”, en Karen Sthrthert, y otros. *Guayaquil al vaivén de la ría*. Quito: Libri Mundi-Enrique Grosse Luemern, EDIC. 2003, pp. 74-127.

Delgado. Manuel, *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Du Gay. Paul, y otros, *Doing cultural studies. The story of the Sony Walkman*, Great Britain, The Open University, 1997.

Echeverría, Bolívar. “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”, en *Ilusiones de la modernidad*, Unam. El Equilibrista. 1995.

Estrada Ycaza Julio, *Guía Histórica de Guayaquil: Tomo 3*, Guayaquil, imprenta poligráfica, 2000.

Gauthier, Guy, *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1996.

Hall, Stuart, *Representations: Cultural representations and signifying practices*, Great Britain, The Open University, 1997.

Hidalgo, Ángel Emilio, “En nombre del Progreso. Fotografía y modernidad en Guayaquil (1890-1925)”, en *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*. Quito, Banco Central del Ecuador. pp. 71-77

Hidalgo Ángel Emilio, “Vida pública y mundos privados”, 1590-1950, en Sthorthert Karen, y otros, *Guayaquil al vaivén de la ría*, Quito, Libri Mundi-Enrique Grosse Luemern, EDIC, 2003, pp.128-163.

Hidalgo Ángel Emilio y Bedoya María Helena “Guayaquil y Quito: La imagen deseada (1910-1930)”, en Boletín de la Biblioteca Municipal, pp.169-179.

Joly, Martine. *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*, Barcelona, Paidós, 2003.

Lander, Edgardo, Pensamiento crítico latinoamericano. La impugnación del Eurocentrismo. Revista de sociología. Santiago. Vía Internet. <http://www.tni.org/archives/lander/pensamientocritico.pdf>?. 21P.

Lemaitre, Eduardo, *Historia general de Cartagena*, Bogotá, Banco de la república, Tomo IV, 1983.

Lindón Alicia, Aguilar Miguel Ángel e Hiernaux Daniel (Coord.), *Lugares e imaginarios de la metrópolis*, México, UAM-Iztapalapa, División Ciencias Sociales y humanidades, 2006.

Meisel Rocca Alfonso. ¿Por qué perdió la costa caribe el siglo XX?, en *Documentos de trabajo sobre economía regional*, No. 7, Enero de 1999, Cartagena, Banco de la Republica. <http://www.banrep.gov.co/economia/home4.htm>

Montoya Jairo, “Entre un desorden de lo real y un nuevo orden de lo imaginario: La ciudad un conflicto de memorias”, en *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo, 1996, pp. 69-79.

Múnera, Alfonso. *El fracaso de la Nación. Región, clase y raza en el Caribe Colombiano (1717-1810)*. Bogotá: Banco de la República. El Áncora. 1998.

Muratorio Blanca (Ed.), *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Quito, FLACSO, 1994.

Novoa Viñan, Patricio, “La matriz colonial, los movimientos sociales y los silencios de la modernidad”, en Catherine Walsh (Editora), *Pensamiento crítico y matriz colonial. Reflexiones latinoamericanas*, UASB, Editorial Abbya-Yala, Quito, 2005.

Orozco Padilla, Jorge y Ortiz Martínez, Juan Manuel. *Dudosa Ortografía. Cuerpos y espacios insalubres. El problema de la prostitución en Cartagena (18880-1920)*, Tesis de grado, Universidad de Cartagena, 2007.

Ortiz Cassiani Javier, “Modernización y desorden en Cartagena, 1911-1930: Amalgama de ritmos”, en Buenahora, Giobanna, y otros, *Desorden en la plaza. Modernización y memoria Urbana en Cartagena*, Cartagena, IDC, 2001, pp.83-117.

Ortiz Cassiani Javier,. “Distinción y mecanismos de ascenso social en Cartagena de Indias a finales del siglo XIX. El manual El buen tono”, en Hugues Sánchez Mejía y Leovedis Martínez Durán. *Historia, identidad y cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*. Valledupar. UNICESAR. 2004. pp.203-209

Puello Sarabia, Cielo. *La construcción de una imagen: Análisis del discurso fotográfico como estrategia de auto-representación de la élite cartagenera 1900-1930*, Cartagena, Universidad de Cartagena, Facultad de Ciencias Humanas, 2005.

Román Raúl. “Memoria y Contramemoria. “El uso público de la historia en Cartagena”, en Buenahora, Giobanna y otros. *Desorden en la plaza. Modernización y Memoria Urbana en Cartagena*. Cartagena. IDC. 2001, pp. 7-30

Samudio Trallero Alberto, “La vida urbana de Cartagena de Indias en el siglo XIX”, en *Cartagena de Indias en el Siglo XIX, Cartagena*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Banco de la república, 2001, pp. 146-147.

Silva Armando, *Álbum de familia: La Historia de Nosotros Mismos*, Bogotá, Norma, 1998.

Solano de las Aguas Sergio. “Trabajo y ocio en el Caribe Colombiano (1880-1930)”, en *Historia y Cultura. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas*, No.4, Cartagena, Universidad de Cartagena, 1996.

Solano de las Aguas Sergio, *Puertos, sociedad y conflictos en el Caribe colombiano, 1850-1930*, Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano-ministerio de Cultura-Universidad de Cartagena, 2003.

Sontag Susan, *Sobre la fotografía*. Bogotá, Alfaguara, 2005.

Poole Deborah, *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima. SUR, Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

Troncoso Ovalle, Luis, “Crisis y renovación del conservatismo cartagenero”, en *El taller de la historia*, No.1, Cartagena, Universidad de Cartagena, Facultad de ciencias humanas, 1996, pp.123-147.

Trucco Lemaitre, Jaime (coordinador Editorial), *Club Cartagena 1891-19991. 100 Años de Historia*. Cartagena, 1991.