

Angie Rico Agudelo

Las travesías del cine y los espectáculos públicos

Colombia en la transición
del siglo diecinueve al veinte



CINEMATECA
distrital



CINEMATECA
distrital

Angie Rico Agudelo estudió historia en la Universidad Industrial de Santander, donde inició su inquietud por la cinematografía en Colombia. Durante este periodo hizo su primera aproximación investigativa con la ponencia “Del teatro al cine, un acercamiento a la vida cultural de Bucaramanga”, publicada en 2010 en la revista digital *Cambios y Permanencias*. Más adelante desarrolló ampliamente el tema en el texto *Bucaramanga en la penumbra, exhibición cinematográfica 1897-1950*, libro de la colección Temas y Autores Regionales publicado, en 2013, por la Editorial UIS. En el 2014 escribió el texto “Teatro Santander: vida cotidiana y renovación urbana en Bucaramanga”, con el que fue ganadora del premio de ensayo del Programa Departamental de Estímulos a la Creación y Producción Artística, concedido por la Gobernación de Santander. Sus intereses en la investigación histórica se ampliaron al campo de los espectáculos públicos y la cultura popular, temas que actualmente desarrolla.

Las travesías del cine y los espectáculos públicos

Colombia en la transición
del siglo diecinueve al veinte

Angie Rico Agudelo



CINEMATECA
distrital

COLECCIÓN
becas

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Enrique Peñalosa Londoño

Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

María Claudia López

Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Juan Angel

Director general

Bertha Quintero Medina

Subdirectora de las Artes

Ingrid Liliana Delgado Bohórquez

Subdirectora de Equipamientos Culturales

Olga Virginia Alzate

Subdirectora Administrativa y Financiera

LAS TRAVESÍAS DEL CINE Y LOS

ESPECTÁCULOS PÚBLICOS

COLOMBIA EN LA TRANSICIÓN

DEL SIGLO DIECINUEVE AL VEINTE

Jenny Alexandra Rodríguez Peña

Julián David Correa Restrepo

Coordinación editorial

Sofía Parra Gómez

Corrección de estilo

Álvaro Rodríguez

Diagramación interior y cubierta

Neftalí Vanegas

y **Juan Sebastián Moyano**

Diseño de la colección

Imágenes de la cubierta

Ilustraciones de Daniel Gómez Henao con técnica rostoscópica a partir de fotografías de comienzos del siglo xx. Cubierta: Salón Olympia. Contracubierta: Teatro Municipal de Bogotá.

Imágenes del interior:

Archivo, derechos y/o fuente como aparece en cada pie de imagen

Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impresión

ISBN IMPRESO: 978-958-8898-64-3

ISBN DIGITAL: 978-958-8898-65-0

© Angie Rico Agudelo

© Beca de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia
Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.
Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)
Cinemateca Distrital
Convocatoria de Artes Audiovisuales 2014
Programa Distrital de Estímulos

Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte / Angie Rico Agudelo Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016

132 p. : il., fot. byn.; 24 cm. -- (Colección becas)

Incluye bibliografía y filmografía.

ISBN 978-958-8898-65-0

1. Cine Colombiano – Historia - Siglos XIX – XX
2. Proyección Cinematográfica – Historia – Colombia – 1890-1912
3. Espectáculos Populares – Historia – Colombia - Siglos XIX – XX
4. Colombia – Vida social y costumbres – Historia - Siglos XIX – XX

CDD 791.4309861 ed. 21

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Catalina Rodríguez Ariza

Gerente de Artes Audiovisuales (E)

Clara Nydia Pardo Murillo

Asesora administrativa

Giovanna Segovia Mercado

Asesora misional

Jenny Alexandra Rodríguez Peña

Asesora de programación y publicaciones

David Zapata Arias

Asesor de formación y convocatorias

María Paula Lorgia Garnica

Asesora de nuevos medios

Cesar Almanza Vargas

Xiomara Rojas Prieto

Diego Saldarriaga Cuesta

Asesores de localidades

Juan Carlos González Navarrete

Coordinador BECMA

Angélica Reyes Hernández

Asistente BECMA

Ricardo Cantor Bossa

Asesor Comisión Fílmica de Bogotá

Reina Tinjacá Jiménez, Milena

Pimentel Vásquez, Alejandra Losada

Peña, Yesith Pineda Cortés, Diana

Cifuentes Gómez, Nicolás Cuadrado

Ávila y María del Pilar Acosta

Equipo Comisión Fílmica de Bogotá

Luisa Montero Montero Trigos

Enlace prensa-Oficina Asesora de Comunicaciones

Andrea Acevedo Caicedo

Asistente administrativa

Cristian Camilo Reyes David

Apoyo logístico

Camilo Parra Martínez

Jaiver Sánchez Leal

Proyeccionistas

INSTITUTO DISTRITAL DE

LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 n.º 8-52

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750

Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA DE ARTES

AUDIOVISUALES DEL IDARTES

Carrera 7 n.º 22-79

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750,

ext. 3400 - 3406

Síguenos: infocinemateca@idartes.gov.co

www.cinematecadistrital.gov.co

Facebook: Cinemateca Distrital

Twitter: @cinematecadb

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva de la autora y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: infocinemateca@idartes.gov.co.



**Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital
de las Artes IDARTES
Cinemateca Distrital
Convocatoria de artes
audiovisuales 2014
Programa distrital de
estímulos
Beca de investigación
sobre la imagen en
movimiento en Colombia**



**BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS**



A Andrés que apacigua mi camino



Contenido

Presentación

- 9** PÚBLICOS EN MOVIMIENTO
JUAN ANGEL
- 13** EL CINE EXISTE EN SU PÚBLICO
JULIÁN DAVID CORREA RESTREPO
- 17** **Las rutas de los espectáculos públicos**
- 20** El primer ferrocarril de la Nueva Granada
- 25** Por los caminos del Magdalena
- 33** La difusión de la imagen
- 37** El tiempo de los ferrocarriles
- 45** **Los espacios de socialización**
- 48** Los primeros escenarios del cine
- 64** Nuevos lugares de encuentro
- 72** Actividades populares de esparcimiento
- 79** **El cine en la vida cotidiana**
- 81** El cine y otros espectáculos
- 89** Salones de cine y variedades
- 101** La labor de la censura
- 107** **Cronología de las temporadas de cine 1897-1912**



119 Bibliografía

129 Filmografía

131 Agradecimientos





Públicos en movimiento

Juan Angel

Director general

IDARTES

LOS ORÍGENES DE LOS ESPECTÁCULOS públicos; de la vida cultural y sus escenarios; de la manera como la gente comenzó a hacer parte de ellos y los inicios de los espacios de socialización, todo ello configura una historia marcada por las costumbres de los pueblos y las ciudades. Esto nos invita a pensar en el origen de las iniciativas ciudadanas para la creación y el disfrute de la cultura, la posibilidad y necesidad de las instituciones culturales, y la paulatina demanda de políticas públicas.

Por eso nos complace presentar la publicación *Las travesías del cine y los espectáculos públicos. Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte* de Angie Rico, ganadora con este trabajo del concurso distrital de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia, beca de la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales, que hace parte del Programa Distrital de Estímulos del IDARTES.

En *Las travesías del cine y los espectáculos públicos* encontramos las primeras rutas de los espectáculos públicos, como el primer ferrocarril de la Nueva Granada o los caminos del río Magdalena; aborda los espacios de socialización que configuraron los primeros escenarios del cine, los lugares de encuentro y las actividades populares de esparcimiento en el cambio de siglo del XIX al XX, exponiendo así la vida cotidiana de la época y la manera como el cine la habitaba.



Carrousel en el Parque del Centenario
(1910). Colección Urna Centenaria.

De este modo, el presente libro es una valiosa investigación que con rigurosidad académica, pero también con un lenguaje fresco y a veces poético, nos introduce en un eje de trabajo relevante para la historia cultural de Colombia, de generaciones que forjaron las maneras, costumbres y transformaciones de nuestro ser social y del ejercicio de nuestra ciudadanía cultural frente a los espectáculos públicos y los modos de empezar a ver el cine.

Con investigaciones como esta, esperamos continuar enriqueciendo la historia sobre la imagen en movimiento en Colombia, y seguir recogiendo el pensamiento y el desarrollo académico de temas que nos acerquen al cine que hacemos, que vemos y que nos transforma. Para ello es fundamental promover la investigación, la reflexión y la crítica; las becas y nuestras publicaciones son una manera de consolidar esa necesidad de hacer memoria y hacerla tangible permitiendo su circulación en físico y en digital. Solo así, las voces que investigan y que escriben el producto de esa genialidad vital para la historiografía de nuestra cultura, en este caso de nuestra cultura audiovisual, estarán al alcance de todos.

Para terminar, encontrarse con un libro como *Las travesías del cine y los espectáculos públicos*, que nos entrega estos saberes sobre los entornos de la vida cotidiana, los contenidos que circulaban y la manera como se han transformado en el tiempo, nos invita también a reconocer la vitalidad y necesidad de una institución como el IDARTES que, entre sus muchas otras acciones, promueve el desarrollo de políticas públicas, fomenta los más representativos espectáculos públicos y es un motor para el desarrollo de un sector que aporta y enriquece la vida cotidiana de los habitantes de Bogotá. La Cinemateca Distrital viene siendo, desde 1971, un escenario para las imágenes en movimiento, un lugar de encuentro y hoy es mucho más que una sala de cine. Continuaremos trabajando de manera articulada con quienes hacen esto posible: los actores del sector que completan ese pasado y construyen este presente continuo de estas travesías del cine.



El cine existe en su público

Julián David Correa Restrepo

Director Cinemateca Distrital

Gerente de Artes Audiovisuales

IDARTES

[marzo 2012-mayo 2016]

LA HISTORIA DEL CINE NO es solo la historia de los directores y los actores, o de los guionistas y productores que crean los relatos y las empresas gracias a las cuales es posible la labor de aquellos. La historia del cine también es la historia de sus públicos y de la manera como estos han descubierto el espectáculo cinematográfico. Las imágenes en movimiento existen en su público, y en los canales y dispositivos de exhibición. Esos dispositivos son esenciales en la construcción del cine tal como lo conocemos, y esa importancia queda clara en un ejemplo pionero: en la competencia entre el visionado individual del kinetoscopio de Edison y la experiencia grupal del cinematógrafo de los Lumière. Fueron estos últimos los que triunfaron y con ello definieron una forma específica de explotación para la naciente industria, a la vez que una relación del público con el cine y del cine como hecho social.

Son muchas las áreas de la cinematografía nacional que han carecido de suficiente atención y la exhibición es una de ellas. Sobre este tema hay unos pocos libros emblemáticos: el de Jorge Nieto y Diego Rojas, *Los tiempos del Olympia*, y *La aventura del cine en Medellín*, de Edda Pilar Duque, son dos de esos escasos títulos, ambos publicados en 1992. Precisamente, para atender la necesidad que existe de construir una memoria del cine nacional, se creó la beca de investigaciones de la Cinemateca Distrital a comienzos de este siglo XXI.



Orquesta de la Academia Nacional de
Música (1907, enero) tomado de *Revista
Bogotá Ilustrado* n.º 3. Biblioteca
Nacional de Colombia.



Apartándose de los motivos que son típicos en las cinematografías del mundo, esta beca ha permitido indagar sobre todo tipo de fenómenos de nuestras imágenes en movimiento: las relaciones entre el cine y la televisión, los audiovisuales alternativos de los barrios, el cine indígena, el film *noir* y ahora la exhibición de cine en la transición del siglo XIX al XX. Nos regocija encontrar temas como estos dentro de nuestras becas: de esa manera se está construyendo una historia de nuestro cine tan diversa como diversas son nuestras imágenes en movimiento.


Una intervención en la exhibición y las relaciones del público con sus imágenes en movimiento es urgente: por fin Colombia está produciendo cine con profusión y amplitud de perspectivas, pero son pocos los colombianos que están viendo el cine que los representa. La Ley de cine del 2003 y su Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) han centrado mucho de su labor en una creación audiovisual que antes era deficitaria. Afortunadamente, ese déficit se está contrarrestando y ahora lo que se hace imprescindible es trabajar sobre la formación de públicos y el fortalecimiento de canales de exhibición: festivales, espacios en Internet y salas alternativas, entre otros. Para construir esas estrategias, una reflexión sobre nuestros sistemas de exhibición es importante, así como lo es continuar fortaleciendo la red de salas asociadas de la Cinemateca, sus programas de formación de públicos y la construcción de su nueva sede. Iniciativas como estas se deben desarrollar de manera coordinada con empresas públicas y privadas de todo tipo, para transformar las miradas de los colombianos y su relación con las imágenes en movimiento.

No es un tema menor el de la exhibición: el cine existe en su público, como existe el libro en sus lectores.

Con estos primeros párrafos queremos presentar la investigación *Las travesías del cine y los espectáculos públicos*, beca de investigación de la Cinemateca Distrital, y con estas palabras queremos felicitar a Angie Rico, su autora. Con este libro, como con todas las labores que desarrollamos desde la Cinemateca, confiamos en transformar miradas y en construir un país de ciudadanos activos, críticos y creativos.



Las rutas de los espectáculos públicos



DESDE ARRIBA, EL RÍO MAGDALENA se veía como una cinta plateada que se perdía entre la cadena de montañas. No era poco el esfuerzo que se necesitaba para llegar hasta allí. Adelante, seguían los caminos empinados que remontaban las inmensas alturas de los Andes colombianos. Llegar hasta Bogotá a mitad del siglo diecinueve implicaba una larga travesía desde las ardientes costas hasta la helada sabana. Aunque eran varios los caminos para llegar desde el extranjero a la capital de la Nueva Granada¹, el más concurrido iniciaba en los puertos del Caribe, donde se abordaban las embarcaciones a vapor para subir por el río Magdalena.

La ruta natural del río serpenteaba entre los puertos fluviales, conectados mediante caminos de herradura con las poblaciones principales del país. Primero se pasaba por Barranquilla, ubicada en la ribera del Magdalena, luego el camino conducía a Calamar, el puerto que conectaba con la población de Cartagena. Después de varios días de navegación, dejando atrás otros puertos, se llegaba a la zona de Guamal, que permitía tomar el desvío del río Lebrija para seguir hasta Bucaramanga, o más al sur se encontraba el puerto de Nare que permitía tomar


¹ En el año de 1830, tras la muerte del presidente Simón Bolívar, el nombre de la República de Colombia cambió por el de República de la Nueva Granada, denominación que conservó hasta 1858.

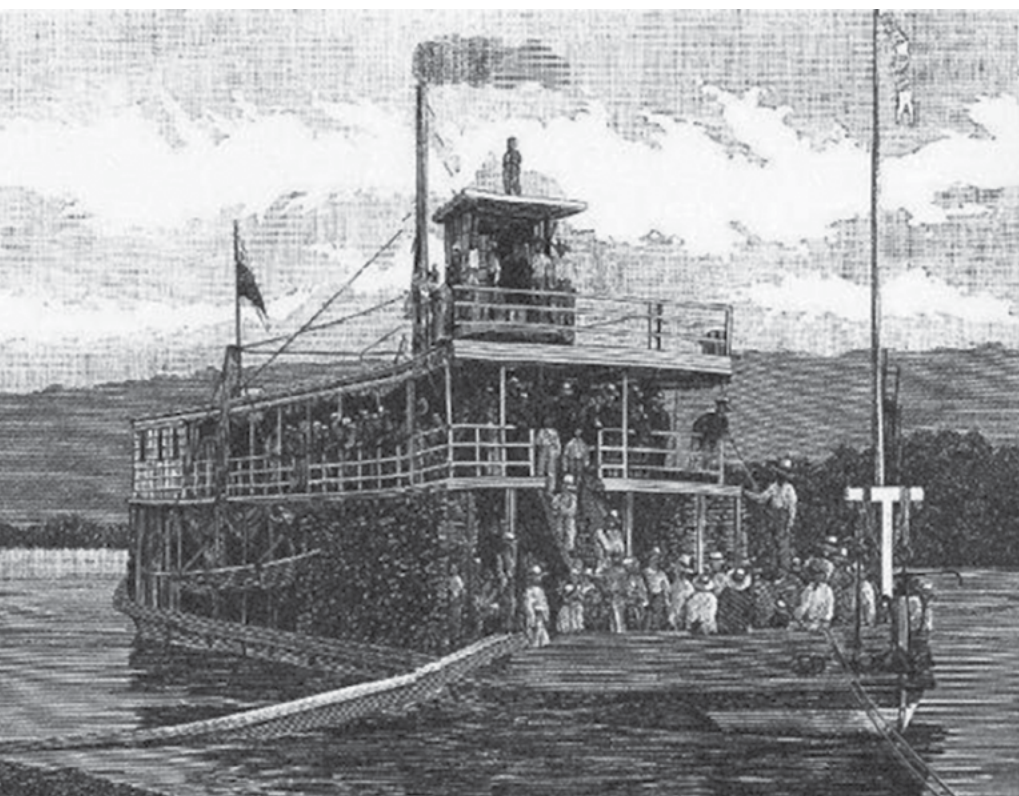


el río del mismo nombre, para seguir hasta Medellín. Llegar a Bogotá exigía unas jornadas más hasta el puerto de Honda, donde los viajeros podían descansar de la larga travesía para empezar luego el duro ascenso de la cordillera oriental.

Las cinco poblaciones, Barranquilla, Cartagena, Bucaramanga, Medellín y Bogotá, formaron un circuito comercial que dependía del Magdalena, cuya navegación se organizó a mitad de siglo diecinueve con la creación de cuatro compañías que dispusieron once barcos a vapor². En una de estas embarcaciones, el Manzanares, viajó en 1853 el diplomático brasilero José María Lisboa, quien dedicó los dieciocho días de viaje entre la costa y el puerto de Honda a contar el día a día de la vida a bordo. Describió las poblaciones ribereñas, su temperatura, distancia y aspecto, y realizó un detallado mapa de los puertos fluviales. A pesar de la lentitud con que le parecía avanzar, su viaje puede considerarse breve porque la otra alternativa era navegar en pequeños champanes que tardaban entre sesenta y noventa días en llegar hasta Honda.

- 2 Compañía de Vapores de Santa Marta (1847-1852); Compañía de Vapores de Cartagena (1851-1852); Compañía Americana de Vapores (1852-1857); Compañía Unida de Navegación por Vapor en el Río Magdalena (1856-1881). Joaquín Viloria de la Hoz, "Vapores del progreso: aproximación a las empresas de navegación a vapor por el río Magdalena, 1823-1914", *Revista Credencial Historia* 290 (febrero 2014), p. 4.

Vapor "Emilia Durán", grabado de Moros, a partir de fotografía de Racines, tomado del *Papel Periódico Ilustrado* 67 (3) (25 de mayo de 1884, Bogotá).
Biblioteca Luis Ángel Arango. 



Después de su travesía por el río, Lisboa siguió el viaje por tierra hasta Bogotá. Sobre este tramo, que le tomó cinco días a lomo de mula, escribió en la relación de sus viajes:

Comencé a subir la Cordillera Oriental de los Andes [...], por un camino empinado que me parecía interminable, llegué a un sitio llamado Chimbe, donde hay una buena posada y donde desayuné cómodamente. De Chimbe para arriba no hay un solo trecho del camino que no sea de subida, algunas veces extraordinariamente empinado y frecuentemente lleno de atolladeros pavorosos. [...] cuando llegábamos a la cumbre de un espigón que nos había parecido ser el último, aparecía otro y otro. [...] Así fuimos luchando y entrado sensiblemente en la región fría; [...] y finalmente, por un estrecho, por el cual silbaba furioso el congelado viento del este, aparecimos en la extensa y nivelada planicie donde está Bogotá³.

- 3 José María Lisboa, *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1984), p. 197.

Carguero de la montaña de Sonsón (Estado de Antioquia). Dibujo de Ramón Torres Méndez. Junta Nacional del Primer Centenario de la Proclamación de la Independencia de la República de Colombia.

🌿 Colección Uma Centenaria. Archivo de Bogotá.



El relato de este diplomático demuestra que, si bien la navegación a vapor redujo las jornadas de viaje y facilitó el movimiento comercial, los caminos de herradura seguían siendo los mismos del periodo Colonial. Difíciles trochas rocosas y abismos infinitos cercaban el camino montañoso hacia las poblaciones que dependían del Magdalena. Con sorpresa los viajeros vieron que por estas rutas se transportaban a lomo de mula y a “lomo de hombres” los enseres y bienes suntuosos importados entre los que se encontraban pianos de cola, muebles voluminosos, botellas de licor e incluso los “carricoches” para el tranvía de Bogotá. En esta caravana de productos extranjeros llegaron al país los primeros aparatos de la modernidad, como cámaras fotográficas, fonógrafos, gramófonos, teléfonos y proyectores de cine.

El primer ferrocarril de la Nueva Granada

La República centralista, conformada por el actual territorio colombiano y Panamá, estaba dividida en regiones de difícil acceso. Para sobrepasar las dificultades de la abrupta geografía, atravesada por tres cordilleras, el Gobierno emprendió la construcción de los ferrocarriles, comenzando con la vía férrea de Panamá. En 1850 se fundó el puerto de Colón como terminal atlántica del ferrocarril y apenas cinco años después, cuando entró en funcionamiento, los ochenta kilómetros que separan a Colón de Ciudad de Panamá se convirtieron en el camino más corto del mundo entre los océanos Atlántico y Pacífico. El movimiento portuario estimuló el rápido crecimiento de la región y la conectó de manera efectiva con el comercio de las Antillas, Europa, Asia y los Estados Unidos.

Con la construcción del ferrocarril interoceánico, Panamá experimentó un proceso acelerado de modernización social. Debido a la bonanza económica llegaron migrantes en busca de oportunidades de progreso, causando que la población llegara a más del doble entre 1850 y 1886⁴. Entre los extranjeros llegaron también las compañías teatrales, los circos y los espectáculos de variedades que hacían sus correrías desde el centro hasta la América austral.

Un circuito de la cultura itinerante partía desde el sur. Desde Buenos Aires seguía la ruta por Córdoba, Salta, Jujuy, La Paz, Cuzco y Lima, con una variante de Buenos Aires a Santiago de Chile⁵. Una vez en Lima, algunas compañías

4 Según los censos de población, el istmo pasó de 128 897 habitantes en 1850 a 311 054 en 1886. Tomás Sosa, “Breve reseña de la evolución demográfica de la ciudad de Panamá”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 7 (1981), p. 121.

5 Violeta Núñez Gorriti, *El Cine en Lima 1897-1929* (Lima: Concejo Nacional de Cinematografía, 2010), p. 49.

Rutas de los espectáculos públicos en Colombia durante el siglo XIX. Mapa del territorio colombiano actual.

Rutas identificadas con los datos de la presente investigación. Ilustración de

Javier Arias Jaimes.



seguían hacia el norte por Guayaquil y entraban a Colombia pasando por Cartago, Buga, Palmira y Cali, desde donde se emprendía un viaje por tierra que duraba cerca de un mes hasta Bogotá⁶. Desde Cali podía seguirse también hacia Panamá saliendo por el puerto de Buenaventura, completando así el recorrido de la ruta del Pacífico⁷. Otro circuito de los espectáculos públicos abarcaba a Centro América y la región caribeña, desde donde se tenían dos rutas para llegar hasta el interior de Colombia. La primera, remontando el río Magdalena desde

6 Las rutas que conducían de Cali a Bogotá fueron recorridas entre 1894 y 1895 por el viajero suizo Ernst Röthlisberger, quien dejó testimonio de dos caminos posibles. El más común era Cali, Buga, Tuluá, Cartago, Filandia, Salento, Quindío, Ibagué, Guataquí, La Mesa, Bogotá. El segundo camino iniciaba igual, pero después de Cartago seguía la ruta Pereira, Manzales, Páramo del Ruiz, Soledad, Fresno, Mariquita, Honda y Bogotá. Ernst Röthlisberger, *El Dorado: estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana* (Bogotá: Biblioteca V Centenario Colcultura. Viajeros por Colombia, 1993), pp. 383-430.

7 La ruta del Pacífico conectaba los puertos de Panamá, Buenaventura, Tumaco, Esmeraldas y Guayaquil. Wilma Granda, “Los biógrafos transeúntes en el Ecuador. La imagen a lomo de mula. 1901-1908”. Ponencia inédita. Segundo coloquio internacional de cine. Las rutas del cine en América 1895-1910 (México: UNAM e Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011), p. 15.

Barranquilla hasta la capital, y la segunda, ingresando por el lago de Maracaibo, en Venezuela, luego cruzando la frontera para seguir la ruta Cúcuta, Pamplona, Bucaramanga y Bogotá.

Las compañías teatrales procedentes de España, Italia y Francia llegaron principalmente a las ciudades portuarias porque estas les garantizaban escenarios y públicos para sus temporadas. Sus viajes por el continente resultaban ser una tarea difícil. Además de transportar entre veinte y sesenta miembros de la compañía, cargaban con el equipaje que contenía vestuario, utilería y decorados⁸. Su llegada era bien recibida en las poblaciones numerosas que carecían de actividades de diversión, sobre todo entre las clases adineradas que podían pagar las funciones de las óperas y zarzuelas a las que consideraban modelo de arte dramático. Aún cien años después de sus travesías, las revistas de teatro elogiaban el vasto esfuerzo de estos viajeros:

Las compañías de comedia o de ópera tenían agallas para treparse hasta estos picos andinos, haciendo frente a los ardientes calores del Magdalena, sin que los mosquitos o los agrios repechos de las cordilleras los atajaran en el largo y penoso trayecto. A lomo de mula, prácticamente con los bártulos a espaldas, arremetían con caminos y vados, venciénolo todo. Casi como en los días de la Conquista⁹.

En los dos siglos anteriores, cuando las compañías teatrales no se aventuraban a viajar por América Latina, los espectáculos públicos constaban básicamente de procesiones religiosas y políticas, fiestas patronales, desfiles militares e incluso ejecuciones públicas. Con la inclusión de Panamá al circuito comercial se incentivó la llegada de agrupaciones dramáticas y otros espectáculos de variedades que incluían ilusionismo, bailes, números cómicos, prestidigitación y también el novedoso invento del cine que, a lo largo de sus costas, tocó por primera vez el territorio colombiano en 1897¹⁰. Ese año dos apoderados de los nuevos proyectores llegaron al puerto de Colón: el suizo John Miller “Balábrega” y el francés Gabriel Veyre. Ambos viajeros se movían por las rutas que las compañías itinerantes seguían a lo largo del continente. Balábrega dirigía la Compañía Universal de Variedades, con la que viajó a Barranquilla y Bogotá

8 Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico* (Bogotá: Luna Libros, 2010), p. 249.

9 Juan Peñalosa Rueda, “El Teatro en Bogotá”, *Revista del Teatro Colón de Bogotá* 6 (1) (1951), p. 1.

10 En el año 1886, bajo la segunda presidencia de Rafael Núñez (1825-1894), el país cambia el régimen federalista de los Estados Unidos de Colombia (1863-1886), por el centralista con la denominación de República de Colombia. Panamá hizo parte del territorio nacional hasta noviembre de 1903.

en 1894¹¹, además pasó por México, Cuba, Puerto Rico, Trinidad, Costa Rica, Venezuela, Uruguay, Argentina y Brasil¹². Por su parte, Veyre había estado anteriormente en México, Cuba y Venezuela con sus temporadas cinematográficas.

Las presentaciones de la Compañía Universal de Variedades, realizadas en Colón el 14 de abril y en Ciudad de Panamá el 19 del mismo mes, incluyeron números de música, danza, prestidigitación y adivinación. Sin embargo, la novedad fue el vitascopio, un proyector de películas patentado por la compañía del norteamericano Thomas Edison. Desde su primera visita, este aparato fue apreciado como un avance científico que permitía ver en tamaño real las fotografías animadas con un *efecto sumamente realista*. Aunque no se tiene noticia del repertorio de las películas presentadas en Panamá, se sabe que el vitascopio

¹¹ *Periódico El Anotador* (4 de diciembre de 1894, Barranquilla), citado en Leila El'Gazi, "Cien años de la llegada del cine a Colombia: abril 13 de 1897", *Revista Credencial Historia* 88 (abril 1997), p.5.

¹² Álvaro Concha Henao, *Historia Social del cine en Colombia. Tomo 1 1897-1829* (Bogotá: Escuela de Cine Black María, 2014), p.18.

Fotograma de **El canguro boxeador** (*Das boxende Känguruh*, Max Skladanowsky,

1895). Recuperado de canal de Youtube: Iconauta.



usaba las cintas distribuidas anteriormente con el kinetoscopio, el proyector individual que la misma compañía comercializó unos años antes.

El cine era una novedad de feria que permitía ver por primera vez imágenes reales en movimiento. Su lenguaje, en pleno nacimiento, apeló sobre todo al uso de imágenes llamativas para captar la atención del público. Se le denominó “cinematografía de atracción”¹³ a estas películas que, filmadas en un solo plano con secuencias de pocos minutos, mostraban bailes femeninos, corridas de toros, peladas de boxeo, demostraciones de fuerza, exhibiciones de animales, paisajes exóticos y escenas cómicas.

Aunque el desarrollo de los géneros no se da en los primeros años del cine, sí se puede hablar de la existencia de argumentos cortos que apelan a secuencias atractivas para comunicar un mensaje a los nuevos espectadores:

Las películas del género cómico suman un buen porcentaje en el conjunto de la producción cinematográfica de los orígenes. Esa circunstancia resulta fácilmente explicable en razón del que iba a ser su público más genuino, correspondiente a un modelo de espectador sencillo, cuyo interés en acudir a las proyecciones derivaba de la capacidad de éstas para sorprenderlo y divertirlo a partes iguales¹⁴.

Películas de estas características fueron filmadas por el francés Gabriel Veyre durante su estadía en México, entre agosto de 1896 y enero de 1897. Con un cinematógrafo patentado por los hermanos Lumière, filmó peleas de gallos, corridas de toros, escenas de la vida de los indios y hechos polémicos, como la ejecución de un soldado¹⁵. Es posible que estas hayan sido las cintas que presentó en Colón y Ciudad de Panamá entre el 13 de junio y el 1 de julio de 1897. Pero no existen registros que permitan ampliar la información sobre su paso por Panamá.

Pese a su temprana llegada, ni Balábrega ni Veyre realizaron presentaciones de cine en otros territorios del país. La compañía de Balábrega siguió hacia Costa

13 El término “cinematografía de atracción” fue utilizado en 1930 por Jean Giraud y retomado por Gaudreault en los años setenta. Las películas de este tipo no mantienen un hilo narrativo, sino que se construyen alrededor de momento de atracción. Después de 1910, cuando se realizan las primeras cintas con trama argumental, los cuadros de atracción pierden importancia dentro del relato. André Gaudreault, “Del ‘cine primitivo’ a la ‘cinematografía de atracción’”, *Secuencias: revista de historia del cine* 26 (2007), p. 21.

14 Antonia del Rey Reguillo, “Sobre *remakes* ejemplares y charlotadas *avant la lettre* en el cine primitivo español”, *Secuencias: revista de historia del cine* 29 (2009), p. 32.

15 César del Vasto, “Balabrega y Veyre, precursores del cine en Panamá”. Ponencia inédita. Segundo coloquio internacional de cine. Las rutas del cine en América 1895-1910 (México: UNAM e Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011), p. 2.

Rica y Veyre renunció a sus intentos de llegar hasta Bogotá, pues lo que imaginaba sería “un viaje precioso por el río Magdalena” se convirtió en “una inmensa tortura” que lo hizo desistir del proyecto y volver a Francia¹⁶.

Por los caminos del Magdalena

Antes del cine, numerosas compañías de variedades remontaron el río y siguieron hacia el oriente para alcanzar la región de Santander, hacia el occidente para llegar a Antioquia o hacia el sur para subir hasta la capital. Algunos estímulos para estos viajeros fueron la exención de impuestos, el apoyo económico de los Gobiernos locales y la reducción de tarifas en los vapores del río Magdalena, ventajas que compensaban en parte el arduo trabajo de moverse por los caminos de herradura hasta las poblaciones principales. El trabajo del cronista José María Cordovez Moure, quien relató la vida cotidiana y cultural de Bogotá durante el siglo diecinueve, ha sido una vía excepcional de acercamiento al pasado, tanto por la precisión de sus historias como por la calidad de su narración¹⁷. Sobre los recursos usados por estas compañías para la puesta en escena escribió:

El mar se representaba por telas azules movidas por cuerdas, como péndulo de reloj; el viento, con bramaderas o *zumbadores*; los truenos y cañonazos son golpes de tambora; los rayos, con *buscaniguas* (cohetes sin truenos), y la luna, con un farol opaco suspendido de una cuerda horizontal, que se le hacía recorrer. [...] En cuanto al vestuario, se echaba mano de los restos que aún quedaban de los vestidos que usaron los oidores o alguaciles de la colonia, y de los uniformes de los militares de la independencia¹⁸.

Los lugares que sirvieron de escenario a estas compañías fueron casonas coloniales o coliseos que eran básicamente “edificaciones sólidas, de fachadas e interiores modestos”¹⁹. Un buen número de estos escenarios se construyeron en América Latina en los últimos años del periodo colonial, luego fueron refaccionados y habilitados con el nombre de “teatros”. En Colombia, el primer coliseo

¹⁶ Leila El’Gazí y Jorge Nieto, “Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia”, *Revista Credencial Historia* 88 (abril 1997), p. 13-14.

¹⁷ Escribió las *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* entre 1891 y 1918.

¹⁸ José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura General, 2006), p. 5.

¹⁹ Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina*, ob. cit., p. 135.

del que se tiene noticia se construyó en 1775 en la población de Cartagena y era denominado “Casa de Comedias”²⁰. Como en otros escenarios con estilo de corral, en el coliseo no había demarcaciones claras entre la platea, el patio o la lunera, ni silletería fija para los asistentes. Algunas de las agrupaciones que actuaron en el coliseo de Cartagena muestran la tendencia de las compañías que pasaron por el país. La agrupación del español Eduardo Torres hizo su temporada en 1838, la Compañía Lírica de Ópera Italiana, del empresario Luis Bazzini, entre diciembre de 1857 y febrero de 1858, y la Compañía Lírica y Dramática Blen en 1867. Sobre el aspecto de este escenario el cartagenero Jeneroso Jaspe escribió:

El frente tenía el aspecto ruinoso de cualquiera de las casas bajas de la ciudad, excepción hecha de un enorme portalón que permanecía cerrado desde antes de comenzar la función hasta terminada esta, en cuyo momento sus hojas abríanse de par en par hacia fuera, como puerta de cochera, para dar libre paso al “respetable” que salía en despedida [...] Entrábase al teatro por una exigua puertecilla a la izquierda, dotada de un estrecho zaguán [...] Torciendo a la derecha de este que llamaremos vestíbulo, se hallaba un patio abierto circundado de cuartuchos bajos y cerrados [...] En el piso alto situado sobre los referidos cuartos de la izquierda, había un gran salón que servía de cantina o restaurante. Inmediatamente después del patio descrito estaba, como en la actualidad, el acceso a la platea y escenario teniendo a cada lado de la estrecha entrada un pequeño palco con piso más elevado que aquella [...] después el patio en descenso, amplio y libre [...] era aquello una especie de gallera en la que el respetable se repartía a su gusto, ya sedente o de pie²¹.

Según la historiadora del teatro Marina Lamus Obregón, en América Latina la construcción de estos coliseos causó enfrentamientos entre distintas autoridades y llevó al emprendimiento de cruzadas morales²². En Colombia, la iglesia católica se opuso a la apertura de algunos escenarios y frenó parte de las iniciativas de modernización cultural. Tal fue el caso del Coliseo de Santafé, primer escenario fijo de Bogotá, inaugurado en 1793 con la oposición del arzobispo. La lucha contra el clero por la construcción del escenario se prolongó durante

²⁰ Raúl Porto del Portillo y Raúl Porto Cabrales, *Plazas y calles de Cartagena de Indias* (Barranquilla: Nobel Impresores, 2011), p. 118.

²¹ Jeneroso Jaspe, “El antiguo coliseo y el moderno Teatro Municipal”, *Boletín Historial* 4 (I) (agosto 1915), pp. 110-111.

²² Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina*, ob. cit., p. 136.

décadas, soportando la censura y las amenazas de excomunión a las mujeres que participaban como actrices²³.

Durante los primeros años del siglo diecinueve se usaron también como escenarios los patios de los grandes colegios, así como las plazas públicas y los solares particulares, pero fue el coliseo el lugar principal de representación. En el Coliseo de Santafé se presentaron las compañías que visitaron la capital, incluyendo la dirigida por el español Francisco Villalba, primera compañía profesional que llegó al país. Su ruta venía desde el sur, pasando por Chile y Perú antes de llegar a Bogotá, en 1835, donde permaneció hasta 1837, para continuar luego hacia Venezuela²⁴.

El Coliseo de Santafé, conocido también con el nombre de Coliseo Ramírez por haber sido construido por José Tomás Ramírez, fue adquirido en 1840 por los hermanos Bruno y Domingo Maldonado quienes lo refaccionaron y le dieron el nombre de Coliseo Maldonado²⁵. Hacia la década de 1870 modificaron también la fachada, dándole un aspecto más imponente, aunque de estilo sencillo, lo que le permitió ser considerado el primer teatro de la población. Sobre el aspecto interior del Teatro Maldonado el cronista Cordovez Moure escribió en sus *Reminiscencias*:

Tenía tres órdenes de palcos [...]. A la fila primera o *de abajo* concurría la clase media y, de cuando en cuando, algunas *traviatas*; a la fila segunda o *del medio*, la aristocracia, y a la fila tercera o *gallinero*, lo que su nombre indica, personas de ambos sexos de la clase baja. [...] Alrededor de los palcos de primera fila, en la planta baja, había un poyo de material para que las criadas presenciaran la función, mediante el pago de un real por cabeza²⁶.

Tanto el coliseo de Cartagena como el de Bogotá fueron construidos a finales del siglo dieciocho en función de los espectáculos públicos, pero no todas las poblaciones contaron con este tipo de escenarios. Medellín habilitó en 1831 un escenario para teatro en el Colegio San Ignacio; sin embargo, sus condiciones eran rústicas y “el decorado de la escena era primitivo: una sábana colorada de


23 Diana María Muñoz Montoya, *Arquitectura teatral: patrimonio y sentir de una sociedad* (Bogotá: Universidad de la Salle, Facultad de Arquitectura, 1999), p. 54.

24 Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras* (Medellín: Tragaluz Editores, 2010), p. 201.

25 Carlos José Reyes Posada, “Cien años de teatro en Colombia”, en *Nueva Historia de Colombia* t. VI, ed. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), p. 213.

26 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ob. cit., p. 49.



Antigo Teatro Maldonado de Bogotá. Grabado anónimo, tomado de la *Revista del Teatro Colón* 6 (1) (julio de 1952), p. 3. Biblioteca Luis Ángel Arango. 

telón, y sábanas blancas con más o menos manchas que figuraban ‘sala,’ ‘jardín’ y ‘cárcel’²⁷. Tan precarias fueron las condiciones de representación en este periodo que “la pobreza, el desaliño y la miseria de los decorados alcanzaron simpáticas narraciones [...] y desesperados comentarios sobre la falta de desarrollo del país”²⁸. En 1836 el escenario del colegio fue reemplazado por el Coliseo o Teatro Principal, que se erigió como el único edificio disponible para el resto del siglo. Este nuevo escenario tenía las características de un coliseo más que las de un teatro, era un salón amplio con un patio central en forma de gallera.

Aunque no tuvieron las condiciones técnicas necesarias, las poblaciones lograron edificar espacios para la representación de los espectáculos itinerantes. Los primeros escenarios de Panamá y Bucaramanga fueron habilitados por compañías dramáticas españolas, quienes conocían de primera mano las condiciones de otros escenarios del continente. El edificio de teatro de Panamá se construyó en 1850, bajo la dirección de la Compañía de Mateo Fournier, que había realizado sus giras anteriores en La Habana, Caracas, Cartagena, Bogotá

²⁷ Eladio Gónima Chorem, *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y vejeces* (Medellín: Tipografía de San Antonio, 1909), p. 5.

²⁸ Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*, ob. cit., p. 63.

y Medellín²⁹. Aunque no se conocen los detalles de este escenario, es posible que siguiera el modelo de los coliseos construidos en el interior de la República. El escenario de Bucaramanga fue habilitado por la Compañía de Eduardo Torres, quien, con el apoyo de los vecinos más adinerados de la población, adaptó la casa de Jacob D'Costa Gómez para abrir el Teatro Torres, que permaneció activo entre 1860 y 1880³⁰. Antes de la adaptación de este escenario, las funciones itinerantes se presentaban en casonas privadas como la casa cural, donde se presentó en 1838 la compañía dramática del español Tomás Berenguer y en 1842 la compañía de acróbatas de Agustín Tirado, según lo describió José Joaquín García en sus *Crónicas de Bucaramanga*³¹.

Los coliseos y casonas estuvieron vacíos durante las largas temporadas en que las compañías de variedades no atravesaban los caminos del Magdalena. Fue especialmente difícil el tránsito durante las siete guerras civiles de la segunda mitad del siglo diecinueve³², en cuyos periodos los caminos quedaban bloqueados, deteniendo así correos, suministros, mercancías y viajeros. La vida cotidiana se alteraba sobre todo para aquellos que mantenían relaciones con el extranjero, viendo afectadas las exportaciones y truncadas las comunicaciones.

Los espectáculos de teatro, clasificados como entretenimiento artístico con estructura narrativa convencional³³, tenían un público muy específico, pues los argumentos generalmente requerían conocimientos previos y sus abonos sobrepasaban la capacidad económica de la mayor parte de la población. Una confirmación de esta situación se encuentra en las crónicas de Cordovez, quien refiriéndose a las últimas décadas del siglo diecinueve, anotó:

Actualmente van al teatro únicamente los privilegiados de la fortuna o los que aparentan serlo, sabe Dios cómo; pero las familias no acomodadas y los artesanos no pueden hacer el sacrificio de lo que ganan en varios días de trabajo, para procurarse el ameno e instructivo placer de asistir, siquiera una vez al mes, a esta clase de diversiones, por el alto precio de las localidades³⁴.

²⁹ *Ibidem*, p. 219.

³⁰ José Joaquín García, *Crónicas de Bucaramanga* (Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1944), p. 176.

³¹ Las crónicas fueron publicadas originalmente en 1896 por la Librería de Medardo Rivas en Bogotá.

³² Durante la segunda mitad del siglo diecinueve sobrevinieron en Colombia siete grandes guerras civiles: 1851; 1854; 1859-1862; 1876-1877; 1884-1885; 1895; 1899-1902, conocida esta última como Guerra de los Mil Días. Álvaro Tirado Mejía, "El Estado y la política en el siglo XIX", en *Nueva Historia de Colombia* T. II, ob. cit., p. 155.

³³ Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013), p. 71.

³⁴ José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ob. cit., pp. 47-48.

TEATRO.

FUNCIÓN DRAMÁTICA

PARA EL DOMINGO 17 DE JUNIO DE 1866.

Después de varias piezas escogidas i tocadas por el *señor*, abrirá la escena con el drama histórico—original, en un acto i en prosa, de *grande espectáculo*, escrito por el señor Manuel Castell, i dedicado al señor Honorato Barriga, el cual lleva por epígrafe:

LA FUNDACION DE BOGOTÁ.

Dice un refrán andaluz, que a fuerza de golpes, alguno ha de dar en el clavo. El señor Castell cree haber tenido esta suerte en la presente composición, que si bien la ha escrito en 3 días, le ha costado meses para meditarla, i sobre todo, si se tiene en cuenta el teatro en que por primera vez va a ponerla en escena. Si se ha equivocado en su idea, sírvale de disculpa su mucho deseo i firme voluntad de agradar en cuanto sus fuerzas alcancen, al inteligente público de Bogotá, que con tanta honra i provecho ha sabido premiarle sus escasos i defectuosos trabajos.

Este drama será exornado con cuanto su argumento requiere, i para ello el señor Tomas Colombo Sánchez está pintando una desconocida i sorprendente decoración.

REPARTO:

Catalina, LA QUINTANILLA.....	Señora Enriqueta G. de Castell.
Bogotá.....	Señor Manuel Castell.
Guatavita.....	Señor Heliodoro Santacoloma.
Gonzalo Jiménez de Quesada.....	Señor Francisco de P. Santander.
Hernando de Venégas.....	Señor Epifanio Navarro.
Sebastian de Benalcázar.....	Señor Daniel Obando.
Nicolas Frederman.....	Señor Honorato Barriga.
Francisco Gómez de la Cruz.....	Señor Meliton Heredia.
Andrés Vásquez de Molina.....	Señor Domingo Tórres.
Gonzalo García Zorro.....	Señor Abelardo Concha.
El padre Juan.....	Señor Juan Aguilar.
Un indio.....	Señor Tomas Zapata.
Un soldado.....	Señor José Barros.
Soldados e indios.	

La acción pasa en Santafé de Bogotá, la noche del 14 de agosto de 1539.

Concluido el drama se volverá a poner en escena, pedida su repetición por el público i los periódicos de la capital, la producción en 3 actos i en verso, del género andaluz, original tambien del señor Manuel Castell, nominada:

JOSE MARIA,

O LA MASCARA DEL CRIMEN.

PRECIOS I HORA, LOS DE COSTUMBRE.— Si la función se suspendiere por mal tiempo, tendrá lugar el día siguiente. IMPRENTA CONSTITUCIONAL.

Volante publicitario de la función dramática para el domingo 17 de junio de 1866, en Bogotá.

Biblioteca Nacional de Colombia.

El selecto público que concurría a los espectáculos de teatro seguía las *buenas maneras* de las sociedades civilizadas. La asimilación de estas normas fue estudiada por el sociólogo Norbert Elias, quien explica que el concepto de “civilización” surge ligado a la transformación del comportamiento: “la actitud corporal, los ademanes, la vestimenta, la expresión del gesto, todo ello es el comportamiento ‘externo’ [...] expresión de la interioridad o de la totalidad del ser humano”³⁵. Por medio de una serie de tratados, como los manuales de urbanidad y buenas costumbres, se buscó modificar las expresiones y el comportamiento espontáneo para dirigirlos hacia una actitud que se consideraba civilizada. Textos de este tipo, normalmente escritos por personajes de alto prestigio social, como catedráticos y políticos, fueron publicados y reeditados en Colombia. Dos ejemplos de este periodo son *Buenas nociones de urbanidad*, publicado en 1833 por Rufino Cuervo, abogado, periodista y presidente encargado de la Nueva Granada; y *Principios de urbanidad* de Pío del Castillo, publicado en 1851 y con vigencia en países latinoamericanos como México y Venezuela.

Uno de los textos centrales fue sin duda la traducción libre que el político santandereano Florentino González hizo del libro *Manuel du savoir-vivre* de Alfred Meilheurat, publicado en Colombia en 1858 con el título *Código del buen tono*. De acuerdo con sus recomendaciones, el teatro debía ser concebido como una “escuela de buenas costumbres” donde los asistentes aprendían el mundo antes de conocerlo. El hombre joven aprendía a ser “valiente como el Cid, jeneroso como Augusto, relijioso como Lusignan”, mientras “la joven señorita aprende allí los deberes de una esposa con Gabriel, de Emilio Augier”. En palabras precisas del autor: “el público es según lo forméis; representad piezas decentes, i tendréis un público apropiado”³⁶.

Otra publicación de este periodo, vigente en la actualidad, fue el *Manual de urbanidad y buenas maneras* escrito por el venezolano Manuel Antonio Carreño. Para 1857 el texto se distribuía ya en las librerías colombianas y sus máximas sobre los espectáculos públicos decían:

Son también actos inciviles y groseros el conversar o hacer cualquier otro ruido en medio del espectáculo, llamar la atención de las personas inmediatas para pedirles o hacerles explicaciones relativas al acto que presenciaban, reír a carcajadas en los pasajes chistosos de una pieza dramática, prorumpir en exclamaciones bulliciosas en medio del silencio general, y

35 Norbert Elias, *El proceso de la civilización* (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), p. 101.

36 Alfred Meilheurat, *Código del buen tono*, trad. Florentino González (Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858), pp. 61-62.

romper en aplausos inoportunos, o prolongar los que sean oportunos hasta llegar a molestar a los concurrentes³⁷.

Por su parte, los sectores medios y populares estaban menos restringidos por las normas de comportamiento y trato social. Sus rutinas llevaban a hombres y mujeres a convivir normalmente en espacios públicos, como plazas de mercado, actos públicos, fondas y hasta tabernas. También sus formas de diversión eran distintas. Para estos sectores se ofrecieron espectáculos públicos de entretenimiento no narrativo, como circos, corridas de toros, payasos, saltimbanquis, prestidigitadores y magos³⁸. Espectáculos que se movían también en las rutas de las compañías itinerantes de América Latina o que sencillamente se organizaban de manera espontánea en las poblaciones.

Según registraron los cronistas del siglo diecinueve, algunos de los espectáculos que pasaron por Medellín, Bogotá y Bucaramanga fueron el Gran Pájaro, un acróbata venezolano que saltaba sobre las bayonetas afiladas de los soldados; las funciones de equitación del norteamericano Alejandro Johnson, que incluían tres caballos y un trineo jalado por gatos; las de prestidigitación del francés Mr. Robert, cuyo número central consistía en hacer desaparecer las alhajas de los asistentes; las de funambulismo del peruano Florentino Izáziga, que se deslizaba con gran estrépito desde la torre más alta de la Catedral Primada, arrasando a su paso con las precarias medidas de seguridad; las “mimoplásticas” del polaco Keller, que fueron censuradas por la autoridad eclesíástica; las exhibiciones de un elefante y un camello que fueron traídos al trópico por “ingleses” anónimos; y la ascensión aerostática del argentino José Antonio Flórez, cuyo globo de fajas blancas y rojas cayó en llamas sobre el hospital de Bogotá. También pasaron los circos ambulantes que presentaban espectáculos de zancos, piezas jocosas, marionetas, danza, música y otros. Estos espectáculos atraían al grueso de la población, como bien lo señaló el investigador Franco Díez:

El registro de los espectáculos produce la impresión de que el circo, los toros y los prestidigitadores fueran más concurridos que el teatro clásico, la ópera y la zarzuela, especialmente por las referencias críticas a la ausencia del público a las obras *cultas* mientras los espectáculos populares contaban siempre con lleno total³⁹.

37 Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras...* (Bogotá: Editorial Voluntad, 1960), p. 129.

38 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, ob. cit., p. 71.

39 *Ibidem*, p. 86.

La difusión de la imagen

Entre las diversiones y nuevos inventos destinados a las élites llegaron al país aparatos que facilitaron la presencia de nuevas imágenes. Además de las linternas mágicas, se difundieron atracciones como el diorama y el cosmorama, comunes en París, Londres y Nueva York. Estos espectáculos consistían en pinturas de gran tamaño que con movimientos y cambios en la iluminación, producían la ilusión de ser animadas. Comúnmente estas pinturas representaban paisajes majestuosos, íconos arquitectónicos, imágenes del universo y escenas históricas. Según los registros de la prensa, fueron presentados en Cartagena, Medellín y Bogotá entre 1846 y 1851⁴⁰.

Por esta época aparecieron otras novedades de las que se tiene escasa referencia, pero que pudieron tener un mecanismo similar: el silforama, que fue presentado en Colombia en la década de 1870⁴¹, y el optorama. La ruta seguida por este último permite reforzar el mapa de la cultura itinerante que atravesaba el continente. En 1868 el fotógrafo norteamericano Camilo Farrand presentó el optorama en Mérida, Venezuela, población ubicada en cercanías del Lago de Maracaíbo. Es posible que Farrand haya seguido su ruta hacia la costa Caribe y remontado el río Magdalena o que haya tomado el camino a la frontera pasando por Cúcuta, pues un año después de su presentación en Mérida estuvo en Medellín y Bogotá. En 1873 había alcanzado ya el occidente del país, presentando su espectáculo en la población de Cali, donde la prensa especificó que “en el referido optorama se exhiben vistas de lo más notable del mundo” por lo que el asistente “adquiere conocimiento de lo que no ha visto o conocido”⁴². Estas *vistas* pudieron ser lienzos similares a los del cosmorama, pero es más probable que fueran fotografías tomadas por el mismo Farrand en sus viajes. Con su espectáculo, este viajero siguió después hacia Ecuador y Perú.

El carácter itinerante de estos espectáculos atrajo la atención de la prensa, pero los comentarios no son suficientes para describir con precisión la dinámica de sus funciones o la impresión que causaron en los asistentes. Sin embargo, se puede decir que estas atracciones, identificadas como diversiones de la sociedad

⁴⁰ *Semanario de la Provincia de Cartagena* (26 de julio de 1846) y periódico *La República* (5 de enero de 1851, Cartagena), citados en Raúl Porto Cabrales, “Génesis y evolución del cine en Cartagena 1897-1960” (Academia de la Historia de Cartagena de Indias), p. 3.

⁴¹ El silforama fue presentado por Julio Bosco, quien anduvo “desde el año 1869 por Valparaíso, Santiago, Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro y llegó hasta Mazatlán en el noroeste mexicano”. Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia*, ob.cit., p. 3.

⁴² Periódico *La Cruz* 3, “Una buena obra” (16 de enero de 1873, Cali), p. 1.

moderna, permitieron un contacto novedoso con las imágenes, cuya circulación era realmente escasa en este periodo. Puede decirse que la difusión de imágenes se limitaba a las pinturas de carácter religioso y político que se conservaban en edificios de gobierno y templos, así como a las estampas y postales extranjeras que eran coleccionadas en álbumes familiares. Otros medios de reproducción fueron los grabados: la litografía, la xilografía y el aguafuerte, que empezaron a aparecer con regularidad en publicaciones masivas, revistas y periódicos solo hasta comienzos del siglo veinte. Una extraordinaria excepción fue el *Papel Periódico Ilustrado* que circuló en Bogotá entre 1881 y 1888.

En sus páginas se publicaron por primera vez, y de forma sistemática, reproducciones gráficas que provenían de grabados en madera o xilografías. El periódico contó entonces con imágenes de alta calidad artística, pues hasta ese momento aún se hacía uso de la litografía o el grabado en piedra. El uso de esta técnica en forma masiva y las temáticas y la rigurosidad de los grabados hicieron del *Papel Periódico Ilustrado* el mejor documento gráfico del siglo XIX⁴³.

A inicios del siglo veinte, el cine sería el medio de difusión de imágenes de más fácil acceso, pero para la segunda mitad del siglo diecinueve quizá fue la fotografía el principal medio de reproducción. Sin embargo, esta, como las anteriores, estuvo al alcance de un reducido sector de la sociedad. Las clases adineradas del país no podían preservar su imagen por medio de la pintura como lo hacía la aristocracia europea, por lo que acudieron a los estudios fotográficos para obtener retratos que reflejaran el carácter y la posición social que ocupaban. Acompañados de objetos que representaban su rol social, los hombres y mujeres de la clase alta fueron retratados por los fotógrafos que establecieron sus estudios en el país. Según el investigador Edward Goyeneche, las primeras fotografías eran consideradas artísticas “no por la calidad misma de las imágenes que les daba ese carácter artístico, sino porque retrataban a cierta fracción de la sociedad que tenía un rol dominante en la estructura del espacio social”⁴⁴. Cuando este medio empezó a hacerse más accesible se multiplicó la cantidad de retratos, pero solo unos pocos tenían el reconocimiento social para publicar su imagen en la prensa.

Aunque los primeros estudios fotográficos del país se establecieron en Bogotá y Medellín, en 1848, cincuenta años después la presencia de las cámaras

43 Wilson Ferney Jiménez Hernández, “El *Papel Periódico Ilustrado* y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)”, *Revista Historia Crítica* 47 (mayo-agosto 2012), p. 122.

44 Edward Goyeneche Gómez, *Fotografía y sociedad* (Medellín: La Carreta Editores, 2009), p. 27.

y el acceso a un retrato causaban gran agitación en los sectores populares. Así lo deja ver la prensa de la capital cuando registró, en 1899:

Enorme aglomeración de gente invade en estos días la parte sur del Parque de Santander y se agrupa alrededor de un aparato, [...] el asunto de que allí se trata no es otra cosa que de un autómeta fotográfico anunciado por sus dueños como invención maravillosa y novísima. Dos circunstancias contribuyen al inusitado éxito de esta fotografía al aire libre: el reducido precio y la rapidez del procedimiento. Llega una persona, logra colocarse en el punto preciso, conserva su seriedad en medio del vocerío por un segundo, espera tres minutos completos, paga sesenta centavos y recibe en cambio su retrato enmarcado más o menos bueno⁴⁵.

La exclusividad de los retratos se debió también a que los fotógrafos de este periodo tenían origen extranjero o recibían su formación en países europeos, lo que les permitió mejorar las técnicas y copiar el estilo y la composición de las fotografías extranjeras. El gabinete del Pastor Restrepo, fundado en 1858 en Medellín, fue conocido porque sus fotografías imitaban a la perfección el decorado francés⁴⁶. Parte de su conocimiento lo obtuvo en París, donde aprendió

⁴⁵ Periódico *La Crónica* 487, "Enorme" (24 de febrero de 1899, Bogotá), p. 4.

⁴⁶ Santiago Londoño Vélez, "Pioneros de la fotografía en Antioquia", *Revista Credencial Historia* 75 (marzo 1996), p. 6.

Quintilio Gavassa Mibelli (1861-1922), fotógrafo italiano establecido en Bucaramanga a finales del siglo diecinueve. Tomada de *Fotografía italiana de Quintilio Gavassa: 1878-1958*.

 (Bucaramanga: Papelería América Editorial, 1982), p. 5.



técnicas sobre esmaltado y retoque⁴⁷. Otro caso es el de Julio Racines, quien “muy joven había viajado a Alemania, donde estudió fotografía, y de regreso trajo los elementos necesarios para montar su estudio, que se convirtió en uno de los mejores de Bogotá”⁴⁸. Entre los extranjeros que ejercieron el oficio en Colombia se cuentan los italianos Vicente Pazinni y Quintilio Gavassa establecidos a finales del siglo en Cúcuta y Bucaramanga.

El desempeño de nuevos oficios, como el de fotógrafo, asignó un estatus diferente a los hombres que los ejercían:

Los fotógrafos de esa época, vivieran o no en una sociedad moderna, eran hombres modernos. Casi todos tenían una *buena educación* y actuaban, frecuentemente, como hombres de *arte y ciencia*. Tenían la capacidad de leer instrucciones, manuales y libros, la mayoría escritos en otros idiomas, y la habilidad para manejar aparatos complejos y extraños, tareas que para otros miembros de la sociedad, como los campesinos, resultaban imposibles⁴⁹.

A pesar de los cambios que se habían manifestado con la creación de los primeros coliseos, la llegada de los espectáculos de variedades y la aparición de estudios fotográficos, el ambiente cultural era tradicional. Hacia 1860, cuando Victoriano de Diego Paredes intentó renovar los métodos educativos ofreciendo instrucción formal sobre los procedimientos químicos para la obtención de daguerrotipos y fotografías, fue acusado por el obispo de Pamplona de “adueñarse de la juventud con el fin de pervertirla bajo el pretexto de ilustrarla”⁵⁰. La sociedad estaba lejos de alcanzar la secularización necesaria para lograr la modernización cultural. La institución católica no estaba dispuesta a ceder el terreno que le disputaba el Gobierno liberal de este periodo. Aunque no tenía la autoridad oficial de la educación, sí ostentaba un amplio poder moral sobre la sociedad. Muy ilustrativa resulta la apreciación del escritor argentino Miguel Cane, quien sobre su visita a Bogotá en 1881 escribió: “Las señoras, aunque pertenezcan a familias radicales acérrimas, son de una devoción ejemplar”⁵¹.

47 *Ibíd.*, pp. 6-7.

48 Pilar Moreno de Ángel, “Urdaneta, Paredes y Racines”, *Revista Credencial Historia* 75 (marzo 1996), p. 10.

49 Edward Goyeneche Gómez, *Fotografía y sociedad*, ob. cit., pp. 69-70.

50 Marina González de Cala, *Fotografía en el Gran Santander, desde sus orígenes hasta 1990* (Bucaramanga: Banco de la República, 1990), p. 23.

51 Armando Romero Lozano y Mario Carvajal, *Viajeros extranjeros en Colombia: siglo XIX* (Cali: Carvajal & Cía., 1970), p. 249.

El tiempo de los ferrocarriles

Al finalizar el siglo el país estaba económicamente afectado por las guerras civiles y seguía fragmentado por la falta de transportes modernos. Serios problemas de comunicación afectaban incluso a la capital, que llegaba a estar incomunicada por semanas enteras cuando los barcos del Magdalena se retrasaban. Como solución al aislamiento de las poblaciones se emprendió la instalación de la red telegráfica, logrando hacia 1880 la conexión de las poblaciones del valle del río Magdalena, las costas y las fronteras⁵². Esta red de comunicación estaba sujeta al mantenimiento de los cables que eran cortados con frecuencia en tiempos de guerra.

El telégrafo, elogiado como símbolo de progreso, fue apenas una de las medidas de modernización impulsadas por el presidente liberal Manuel Murillo Toro⁵³. En 1872, durante su segundo gobierno, promovió la construcción de un ferrocarril interoceánico que atravesara el interior del país. La ruta debía “partir desde la bahía de Buenaventura en el Océano Pacífico, atravesar la parte más poblada de los Estados del Cauca, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander, y terminar en un puerto del río Magdalena, de fácil comunicación con el Atlántico”⁵⁴. Aunque este proyecto no se concretó, los Estados enfocaron sus esfuerzos hacia la construcción de los ferrocarriles.

El desarrollo de la red ferroviaria era vital para la dinamización de la vida económica y cultural de las poblaciones del interior. Si con el ferrocarril de Panamá se logró la vinculación al comercio mundial y a las rutas itinerantes continentales, con la construcción de ferrocarriles en el interior se facilitó el ingreso de aquellas compañías que en tiempos anteriores preferían permanecer en los puertos marítimos. La existencia del río Magdalena permitió penetrar en la difícil geografía del país, por esta razón los proyectos ferroviarios buscaron la conexión de sus puertos fluviales con las poblaciones principales y con los centros de producción agrícola y minera. Durante este periodo se construyeron apenas los tramos más urgentes de la red y no se logró la conexión directa de Bogotá, Medellín, ni Bucaramanga con el río Magdalena, pero se facilitó la movilidad de

52 Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000), p. 127.

53 Durante el periodo 1863-1886 el país adoptó el nombre de Estados Unidos de Colombia y Manuel Murillo Toro ejerció la presidencia en dos ocasiones: 1864-1866 y 1872-1874.

54 Armando Romero Lozano y Mario Carvajal, *Viajeros extranjeros en Colombia: siglo XIX*, ob. cit., p. 235.

viajeros y mercancías. Esta incipiente red se expandió gracias al mejoramiento de los caminos de herradura que estaban cimentados en la red colonial.

El primer tramo ferroviario en el interior del país se terminó en 1880 entre Puerto Berrio y el camino de herradura que conducía a Medellín⁵⁵. Esta vía redujo el tiempo de viaje entre el río Magdalena y la capital de Antioquia, lo que mejoró las relaciones comerciales y aumentó el flujo de viajeros. A lo largo del siglo diecinueve, antes de la construcción del tren, se registraron en Medellín cerca de seis compañías dramáticas extranjeras, la mayoría españolas, que provenían de las rutas del sur. Tras su construcción las presentaciones aumentaron notablemente, llegando a cerca de quince temporadas teatrales con variados repertorios de zarzuela y ópera⁵⁶.

Después de 1886, cuando inició el gobierno conservador de Rafael Núñez conocido como la Regeneración, se hizo evidente el avance del proyecto ferroviario⁵⁷. La bonanza económica que hizo posible el desarrollo de los tramos provenía del auge de las exportaciones de materias primas, especialmente del café que ocupó el primer renglón de la producción nacional. En 1889 se puso en funcionamiento el ferrocarril de la Sabana, que conectó a Bogotá con la vecina población de Facatativá. Para ese momento, gracias a los transportes modernos, el ferrocarril y la navegación a vapor, el tiempo para trasladarse de Bogotá a la costa Caribe se redujo a poco más de una semana, generando así gran expectativa sobre el porvenir de la población. El ambiente cultural tomó un nuevo aire con la visita de algunos espectáculos itinerantes, pues para aquellos que vieron el cambio era evidente que el aislamiento histórico de la capital cedía ante la modernidad:

No mucho puede contarse sobre la vida cotidiana en Bogotá antes de la Regeneración. Nuestra capital era una aldea perdida en el altiplano andino, apacible y aburrida. Muy de cuando en cuando venía una compañía de teatro, que se animaba a efectuar el viaje extenuante de Cartagena, Magdalena arriba, que demoraba diez días. La Regeneración, como lo dice [José Asunción] Silva, transforma la aldea en una ciudad moderna⁵⁸.

55 Juan Santiago Correa R., “De Puerto Berrío a La Quiebra: el ferrocarril de Antioquia y los empresarios nacionales y extranjeros”, ponencia en el Segundo Encuentro Nacional de Investigación de Administración de Empresas, organizado por el Consejo Profesional de Administración de Empresas-Ascolfa (Bogotá: noviembre del 2009), p. 17.

56 La información detallada de estas y las siguientes compañías se encuentra en Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*, ob. cit.

57 En este mismo año se publicó una nueva Constitución Política según la cual el país adoptó el régimen centralista bajo el nombre de República de Colombia.

58 Enrique Santos Molano, “Economía, política y vida cotidiana en la época de José Asunción Silva”, *Gaceta* 32-33 (abril 1996), p. 25.

En la costa Caribe sí se logró la conexión de los puertos marítimos y fluviales, lo que generó un impulso económico que contribuyó al crecimiento de las poblaciones. La primera comunicación se estableció entre 1889 y 1893 entre Barranquilla y Puerto Colombia, ubicando a estas poblaciones en la cabeza del comercio nacional. Esta conexión ferroviaria le valió a Puerto Colombia el nombre de “puerta de la modernidad”, con el que fue conocido en el siglo veinte. Buena parte de la producción que salió de la capital, Antioquia y Santander pasó por la ruta de Barranquilla y por allí mismo entraron las novedades extranjeras que se diseminaron lentamente por las venas del país. Igual que en Medellín, la construcción del tren atrajo un mayor flujo de compañías de variedades, llegando entre estas la de Ricardo Sendra, Alba Luque, Amato, Rapunick, Zenardo-Azzali, Azuaga y Alejandrina Caro.

Por su parte, Cartagena logró establecer la conexión con el puerto fluvial de Calamar en 1894. En este ferrocarril, además de la Compañía de Zarzuela de Madrid y Sociedad Artística Siglo xx, viajó el francés Gabriel Veyre cuando intentó llegar con su cinematógrafo hasta la capital de la República. El 10 de septiembre de 1897 escribió: “apenas llegué a Cartagena hube de tomar el tren para Calamar y ahí el barco para Bogotá: hace tres días que subimos el río pero no vamos aprisa, a cuatro kilómetros por ahora. Todavía tenemos 7 u 8 días de barco y después 2 o 3 días en mula”⁵⁹.

El caso de Bucaramanga fue diferente. El Gobierno local inició un proyecto ferroviario que buscaba conectarla con Puerto Wilches, pero quedó estancado hasta bien entrado el siglo veinte; a cambio de esto invirtió en la ampliación

59 Rito Alberto Torres, “Trayectoria del río Magdalena en la cinematografía colombiana”, en página web *Patrimonio Fílmico*, sección Boletines, Noticias. En línea.

Fotografía del tren que partía de Cartagena a Calamar, a su paso por la Torre del Reloj.

🌿 Archivo de la Fototeca Histórica de Cartagena, Universidad Tecnológica de Bolívar.



de los caminos de herradura hacia los puertos de los ríos Lebrija y Sogamoso, dos afluentes del gran Magdalena. En 1882 el suizo Ernst Röthlisberger navegó desde Barranquilla hasta la capital, y a su paso por Puerto Wilches observó:

Partiendo de aquí se construyó un trayecto de vía férrea que debía llegar hasta el interior de Santander. Según los cálculos de los políticos que des-pilfarraron millones de francos o los emplearon en beneficio propio, ese ferrocarril debía estar terminado hace ya mucho tiempo. Ahora, los pocos kilómetros de vía construidos están en el más completo y lamentable abandono. ¡Triste cuadro el de un ferrocarril político!⁶⁰

El tren más cercano para esta región fue el ferrocarril de Cúcuta que, ubicado hacia el nororiente del país, le brindó una salida hacia el mar Caribe por la frontera con Venezuela, es decir, por la misma ruta que seguían las compañías itinerantes desde décadas atrás. Desde la frontera, en el punto de Puerto Villamizar, se conectaba con el ferrocarril de Táchira que conducía hacia el puerto del río Catatumbo, navegable hasta el lago de Maracaibo⁶¹. Pese al fracaso ferroviario, durante este periodo se establecieron las primeras fábricas de la población, lo que atrajo a una numerosa migración rural y dio como resultado la transformación de Bucaramanga. Además de las variedades de la cultura itinerante, llegaron a esta y otras poblaciones aparatos modernos provenientes sobre todo del comercio directo con Inglaterra, Francia y los Estados Unidos.

La paulatina transformación económica del fin de siglo no conllevó a una transformación en la mentalidad tradicional. Una de las características de los procesos de modernización de este periodo fue el desplazamiento del pensamiento religioso para adoptar el pensamiento científico, pero en Colombia se vivió el proceso contrario. El partido conservador, a cargo en ese entonces del Gobierno nacional, dio vía libre a la Iglesia Católica y en el artículo 41 de la nueva Constitución estableció: “La educación pública será organizada y dirigida en concordancia con la religión católica”. Este proceso de modernización material, sin el desarrollo de un pensamiento moderno, es lo que los historiadores han denominado “modernización tradicionalista”. Jorge Orlando Melo afirmó que durante el periodo de la Regeneración “mientras se apoyaba el crecimiento económico y en particular el comercio internacional, [...] se rechazaban

60 Ernst Röthlisberger, *El Dorado: estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana*, ob. cit., p. 56.

61 Olga Lucía Pradilla Landazabal, *El ferrocarril de Cúcuta 1876- 1960: expresión de unos cambios regionales*, tesis de grado (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, 2012), p. 69.

Ruta del ferrocarril de Cúcuta. Muestra la conexión con el ferrocarril de Táchira y el río Catatumbo. Ilustración de Javier Arias Jaimes.



elementos centrales del pensamiento científico y se trataba de mantener el país aislado de las formas de pensamiento laico o liberal”⁶².

Como resultado del mantenimiento de un pensamiento tradicional, los proyectos de modernización cultural fracasaron y las estructuras de control social se fortalecieron. Por ejemplo, los nuevos aparatos importados fueron reglamentados desde la óptica de la moral cristiana. Los gramófonos eran ofrecidos con lemas como “Divierte, educa, instruye y moraliza”⁶³, y el uso de los teléfonos llegó incluso a estar reglamentado en los manuales de urbanidad. La tecnología no sirvió para adoptar una nueva forma de producción de conocimiento, sino una nueva forma de consumo. Gramófonos, teléfonos, cámaras fotográficas y cinematógrafos se adoptaron como parte de la nueva era de la vida urbana:

La sociedad de esa época estaba pendiente de nuevos inventos relacionados con la electricidad, que ayudaran a cambiar o mejorar la vida de la gente pero sin cambiar las costumbres; es decir, se esperaba de los inventos y

62 Jorge Orlando Melo, “Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’”, en *Análisis político* 10 (mayo-agosto 1990), p. 33.

63 Patricia Londoño y Santiago Londoño, “Vida diaria en las ciudades colombianas”, en *Nueva Historia de Colombia* t. IV, ob. cit., p. 363.

las máquinas que ayudaran a traer novedad a la vida, pero al mismo tiempo esta sociedad era muy resistente al cambio y a modificar sus valores⁶⁴.

En definitiva, para finales del siglo diecinueve los transportes modernos habían cambiado los ritmos de vida del país. Las transformaciones materiales empezaban a evidenciarse en el aumento comercial, permitiendo que las importaciones llegaran con mayor rapidez y que los viajeros se movieran por el país con nueva fluidez. La presencia de espectáculos públicos y el consumo de nuevos aparatos se convirtieron entonces en sinónimo de la naciente vida urbana. Este cambio bien lo resumió Gabriel García Márquez cuando escribió en *Cien años de soledad*: “Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse”⁶⁵.

64 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, ob. cit., p. 69.

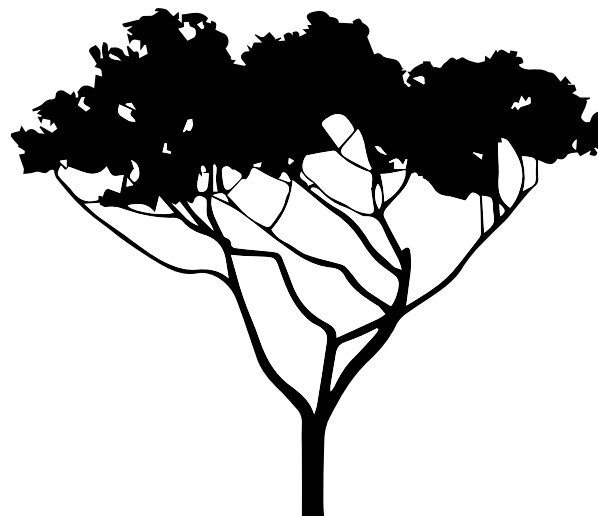
65 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Bogotá: Casa Editorial el Tiempo, 2001), p. 176.

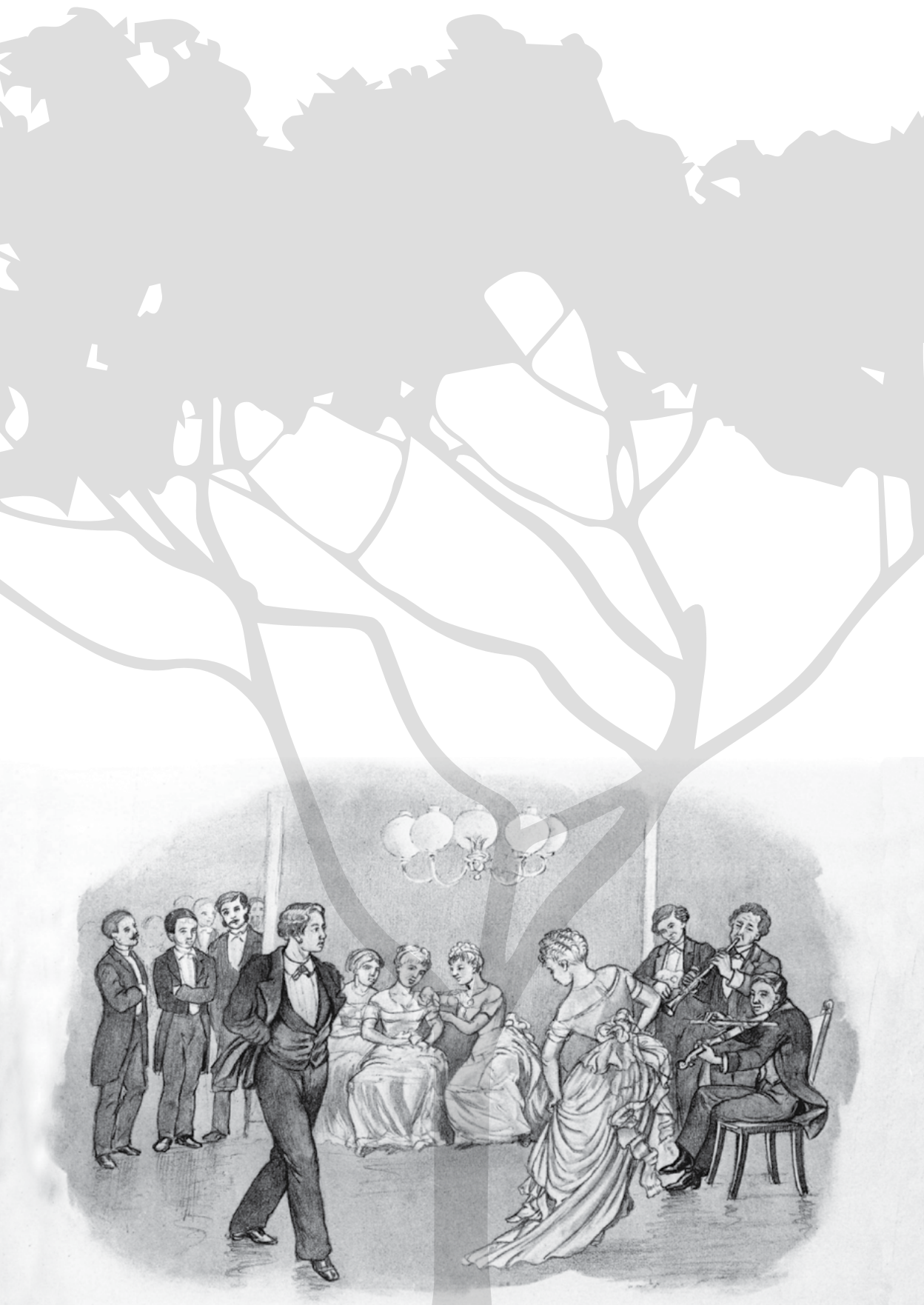
CASA DE ELECTRICIDAD
ABRAHAM MONTALVO
BOGOTA.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

GRAN VARIEDAD DE APARATOS ELECTRICOS
TIMBRES Y ACCESORIOS DE LOS MEJORES SISTEMAS. INSTALACIONES
Y REPARACIONES. TODO GARANTIZADO
ALMACEN DE LOS NIÑOS - T. 146-119

Publicidad de aparatos eléctricos para uso comercial y doméstico, tomado del periódico *El Debate* 16 (21 de junio de 1896, Bogotá), s.p. Biblioteca Nacional de Colombia.





Los espacios de socialización

A comienzos de 1895, la Compañía Azzali Malenchini se disponía a presentar por primera vez funciones de ópera en el recién inaugurado Teatro Colón de Bogotá, pero el estallido de la guerra civil le impidió la entrada al país, obligándola a desviar su gira hacia Guatemala¹. Unos meses después, tras el fin de la guerra, la compañía reorganizó su viaje y llegó a Bogotá en octubre del mismo año, precedida por la gran expectativa de la prensa.

No era la primera vez que una compañía de italianos llegaba hasta la capital. En 1858, después de pasar por el Coliseo de Cartagena, la Compañía Lírica de Ópera Bazzini hizo las primeras presentaciones en el antiguo coliseo de la capital. Desde ese momento, se presentaron anualmente funciones de ópera o zarzuela en este escenario, hasta 1884 cuando fue expropiado por el Gobierno para construir el aristocrático Teatro Nacional, que posteriormente se denominó Teatro Cristóbal Colón². Este escenario fue uno de los grandes teatros nacionales construidos en América Latina con un estilo arquitectónico sofisticado, caracterizado por una estructura de palcos en forma de herradura de estilo

- ¹ Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras* (Medellín: Tragaluz Editores, 2010), p. 460.
- ² El teatro ya estaba en servicio en 1894 y tenía capacidad para unas 2 500 personas. Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000), pp. 211-212.

italiano. Por el refinamiento de su construcción fue destinado a los “públicos cultos” que preferían la ópera, la zarzuela y la alta comedia, y se convirtió en sinónimo de prestigio y distinción, imagen que buscaban el Gobierno y las elites que lo construyeron.

Las compañías viajeras encontraron en este refinado escenario las condiciones técnicas indispensables para la ejecución de sus presentaciones. Por primera vez Bogotá tuvo un teatro con la distribución de la sala en función de la escena, con la acústica perfecta y con el espacio necesario para instalar los decorados que buscaban imitar la profundidad de los ambientes reales. El nuevo teatro era el reflejo de una nueva época que vivía la ciudad: su sofisticado diseño daba cuenta de las renovaciones arquitectónicas que se levantaban en la zona del centro; la capacidad de su aforo era el doble del escenario anterior, correspondiendo con la dinámica de crecimiento de la población; y su sistema de iluminación dejaba ver la evolución que en este aspecto había logrado Bogotá: mientras el Coliseo Ramírez era alumbrado por faroles con grasa de cebo y el Teatro Maldonado tenía iluminación de aceite y gas, el Teatro Colón contaba con un sistema de luz eléctrica.

Durante los últimos años del siglo diecinueve no solo Bogotá, sino también Barranquilla, Cartagena, Bucaramanga y Medellín invirtieron en la renovación de sus escenarios teatrales. Estas transformaciones fueron apenas una parte del proyecto de ampliación urbana que se repetía a lo largo de América Latina, levantando edificaciones modernas en medio de entornos coloniales. El cambio urbano se convirtió en una necesidad imperante cuando el número de habitantes de las ciudades sobrepasó la capacidad de sus viviendas y calles.

Aunque en Colombia el crecimiento demográfico entre 1870 y 1905 fue el más bajo de la historia³, las ciudades principales crecieron por la migración de campesinos atraídos por las posibilidades de progreso. Bogotá aumentó su población en un 95%⁴, siendo la ciudad más poblada del país, seguida de Medellín, Barranquilla y Bucaramanga. Pese al aumento demográfico, la capital colombiana tenía menos de ochenta mil habitantes; siendo de pequeña escala comparada con puertos como Buenos Aires, que para aquella época sobrepasaba los seiscientos mil habitantes o la capital mexicana que llegaba casi a los cuatrocientos mil⁵.

Las poblaciones colombianas se transformaron lentamente con la llegada de los inmigrantes, quienes conformaron nuevos sectores sociales, con espacios,

3 José Rueda Plata, “Historia de la población de Colombia: 1880 -2000”, en *Nueva Historia de Colombia* t. v, ed. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), p. 357.

4 La población de Bogotá pasó de 40 883 habitantes, en 1870, a 78 000, en 1898. *Ibidem*, pp. 361-362.

5 José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (México: Siglo XXI, 2001), p. 251.

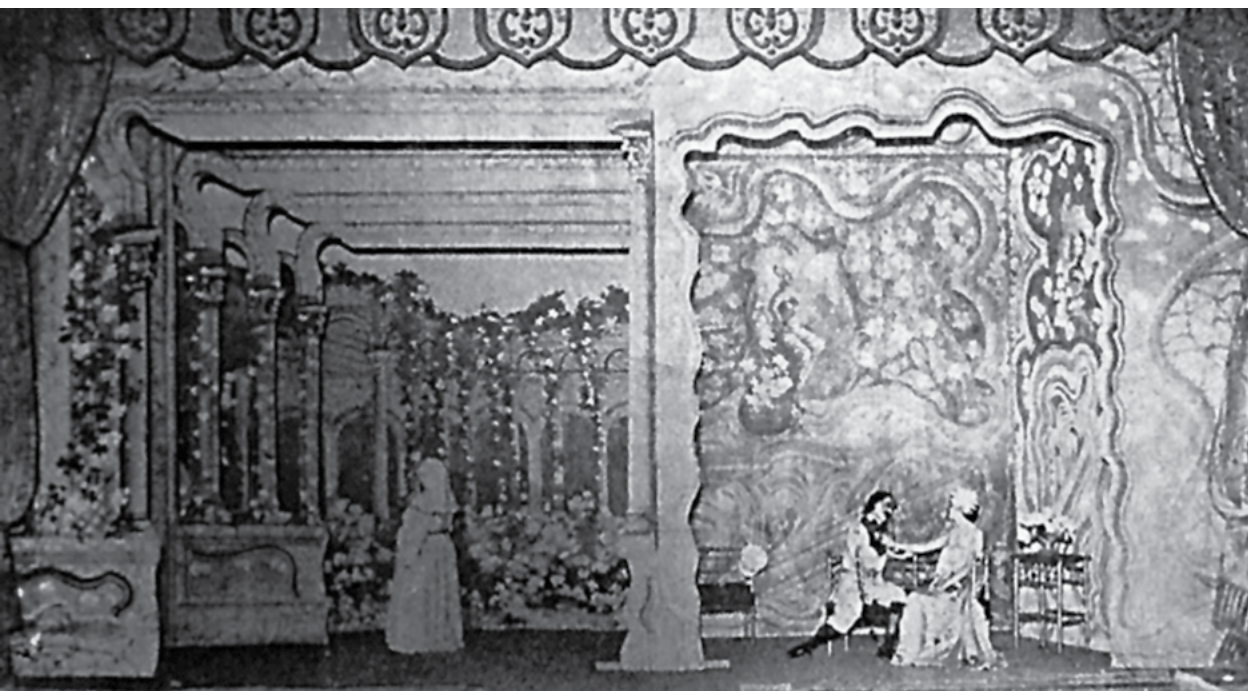
identidades y costumbres diferenciadas. La estructura de la sociedad colonial fue gradualmente remplazada por una con mayor flexibilidad para el ascenso social. Los sectores populares fueron conformados por campesinos de origen indígena y mestizo que se ocuparon de proveer los mercados agrícolas, así como de variadas labores domésticas, oficios artesanales y trabajos de mano de obra en las primeras fábricas nacionales. La clase media fue conformada sobre todo por aquellos que se emplearon en puestos de la milicia y la policía, maestros, administradores, funcionarios públicos, artesanos prósperos, comerciantes y empleados en general. Finalmente, estaba el sector conformado por las familias tradicionales y por las nuevas familias adineradas que surgieron con la riqueza proveniente de la bonanza del café, el tabaco, la quina y los metales preciosos. Esta burguesía buscó legitimar su posición social especialmente mediante la adquisición de bienes de lujo y la ostentación de su riqueza en los escenarios públicos: “Una de ellas era la compra del mejor palco para la temporada de ópera”⁶. Esta clase privilegiada fue también un grupo en transformación:

A las antiguas familias, que se sentían consustanciadas con las tradiciones de la ciudad, se agregaron grupos heterogéneos que aquellas juzgaron advenedizos; y el contacto trajo a la larga una renovación de las costumbres

6 Luis Vitale, “El contexto latinoamericano de la historia moderna de Colombia (1886-1930)”, en *Nueva Historia de Colombia* T. III, ob. cit., p. 123.

Puesta en escena de la Compañía Evangelina Adams, en el Teatro Colón. Fotografía tomada de la revista *El Gráfico* 65 (18 de noviembre de 1911, Bogotá), s.p.

🌿 Biblioteca Luis Ángel Arango.



cotidianas, en las que se notó una creciente tendencia a imitar las formas de vida que prevalecían en las grandes ciudades europeas⁷.

De los países europeos se tomaron también influencias arquitectónicas y se copiaron espacios como los cafés de estilo francés y los clubes ingleses. Nuevos lugares de socialización a los que se sumaron los teatros, parques y paseos que sirvieron para dinamizar la vida social. Para adaptarse a las condiciones de la nueva sociedad, las ciudades emprendieron también transformaciones como la planeación de acueductos y alcantarillados, la creación de edificios públicos para mercados y centros de gobierno y la instalación de luz eléctrica⁸. En síntesis, puede decirse que las poblaciones empezaron su alejamiento de la estructura colonial para adoptar la imagen de ciudad moderna o, como lo denominó el historiador José Luis Romero, se inició la transición de “gran aldea” a “ciudad burguesa”.

Los primeros escenarios del cine

Los modestos coliseos de mediados del siglo diecinueve no estaban acordes con el estilo novedoso que se quería dar a los centros urbanos. Su aforo era insuficiente y su estructura demasiado rústica, por lo que fueron demolidos y reemplazados por nuevos escenarios, generalmente valorados como templos de la civilización por servir para representaciones de ópera, conciertos, veladas literarias y otros. Las ciudades con mejor infraestructura construyeron un teatro de talla nacional, como el Teatro Colón, y otros escenarios intermedios y pequeños, brindando así mayor acogida a espectáculos diversos y ampliando la oferta para todos los públicos. Por su parte, las poblaciones con menor movimiento urbano erigieron escenarios convencionales que se adaptaban a todo tipo de espectáculos⁹.

Los nuevos espacios para espectáculos públicos fueron regidos por las viejas normas de comportamiento, difundidas principalmente por medio de la educación escolar, pues en el periodo conservador los manuales de urbanidad se convirtieron en textos obligatorios para la enseñanza. Según la historiadora Patricia Londoño, los más populares fueron el *Código del buen tono* reeditado en 1883, así como las nuevas publicaciones: *Lecciones de urbanidad acomodadas a*

7 José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, ob. cit., p. 249.

8 La instalación de energía eléctrica en Colombia se dio así: Bogotá 1890; Bucaramanga 1891; Barranquilla 1892; Cartagena 1893 y Medellín 1898.

9 Esta tipología de teatros nacionales, municipales, teatrillos y salones fue establecida por la historiadora Marina Lamus, quien estudió los casos latinoamericanos. Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico* (Bogotá: Luna Libros, 2010), pp. 251-256.

las costumbres colombianas, José Manuel Marroquín, 1886; *Código de máximas y preceptos de moral, virtud y urbanidad para instrucción, uso y provecho de mis adoradas hijas*, Manuel María Zaldúa, 1891; *Elementos de educación o sea moral, higiene, urbanidad y economía doméstica*, Lucio Milcíades Chaves, 1899; y *Protocolo hispanoamericano de urbanidad y buen tono*, Tulio Ospina Vásquez, 1910.

Los teatros de primera categoría tuvieron siempre un selecto repertorio en el que no admitieron la presentación de espectáculos populares. Los circos, las corridas, el boxeo y otros dieron sus funciones en las carpas establecidas en los lotes baldíos o en los teatros municipales que, impulsados por empresarios privados, fueron construidos con un modelo de arquitectura sencilla. Este fue el caso de los espacios donde se realizaron las primeras exhibiciones de cine del país. Las funciones de Balábrega en Panamá se realizaron en una carpa destinada a la presentación de espectáculos esporádicos, mientras las primeras funciones de Barranquilla, Bucaramanga, Cartagena, Bogotá y Medellín se realizaron en los teatros municipales.

Los agentes vinculados a las primeras funciones de cine habían trabajado anteriormente con compañías teatrales, por lo que conocían la dinámica de los espectáculos públicos. Aunque los historiadores de cine han hecho minuciosas cronologías de las primeras proyecciones, es necesario ver estos datos en el contexto cultural de su época, lo que permite ampliar el panorama para ver al cine como parte de los circuitos de la cultura itinerante que se movía a lo largo del continente. Con las compañías de variedades el cine compartió rutas, escenarios y agentes. En pocas palabras, se sumó a una red establecida que le facilitó la entrada a las diversas poblaciones del continente, hasta que se independizó y logró establecerse en salones de proyección permanente.

Ernesto Vieco Morote, el primer empresario que presentó proyecciones de cine en el actual territorio colombiano, es un ejemplo de la vinculación entre las funciones de teatro y cine. Antes de su incursión en la exhibición de películas fue representante de la compañía de zarzuela de Lloret Pastor que se presentó en Barranquilla en 1895 y en Cartagena a comienzos de 1897¹⁰. En marzo de este último año, Vieco representó también a la Compañía Lírica Lambardi, que lo llevó a involucrarse en el negocio del cine. Aunque Vieco afirmó que su proyector era un “cinematógrafo”, las referencias documentales no dan suficiente claridad para afirmar si se trataba de un cinematógrafo de origen francés o de un vitascopio norteamericano. En 1898 entabló contra Lambardi un juicio por

10 Periódico *El Correo de Bolívar* 77, “Teatro” (23 de enero de 1897, Cartagena), p. 3.

deudas atrasadas, en el cual dejó testimonio de las tareas que desempeñó como agente para garantizar la realización de las temporadas teatrales:

[...] A mediados de marzo de 1897, me trasladé a Cartagena como representante del señor Mario Lombardi, empresario de ópera italiano; [...] de allí me trasladé a San José de Costa Rica, conseguí subvención, imprenta gratis i tren para la compañía de entrada y salida en la República con sus equipajes gratis y libres derechos en el muelle; [...] estando en la capital para exhibición del cinematógrafo, el ministro Ulloa, cometiendo un atropello ordenó prisión para Lombardi. [...] salidos de aquel puerto arribamos a Colón, había que seguir por tren del medio día a Panamá y la Empresa Lombardi no tenía fondos con qué hacerlo; que yo Ernesto Vieco conseguí con el señor Carlos Cucalón, mi amigo, que me prestara setenta pesos oro americano con lo que se pagó el hotel y tren y pudimos llegar a Panamá¹¹.

Según su narración, hacia el 24 de julio de 1897 Vieco se encontraba en Colón donde estableció un contrato con el alemán Arturo Müller para ofrecer exhibiciones de cine en Colombia, cuyas ganancias estarían destinadas a financiar las posteriores giras de la compañía de ópera¹². Los datos proporcionados por Vieco no dan testimonio de que hubiese realizado funciones de cine en Panamá. En su texto *Génesis y evolución del cine en Cartagena*, Raúl Porto afirma que Müller compró el vitascopio de John Miller Balábrega en el puerto de Colón; sin embargo, no presenta ningún soporte documental que permita verificar esta información. Es probable que no se tratara del mismo proyector porque antes de su llegada a Colón, Vieco se encontraba ya involucrado con la proyección de cine. Siendo o no cierto este dato, el empresario presentó la primera exhibición en la población de Barranquilla a finales del mes julio.

Igual que el vitascopio de Balábrega en Panamá, el proyector de Vieco era parte del programa de una compañía de variedades. Su última presentación en Barranquilla se dio el 29 de julio de 1897¹³ y, aunque no se consignó el repertorio de sus presentaciones, se sabe que en otras poblaciones del país las funciones de esta compañía incluían canarios amaestrados y el baile de la extranjera Paulina

¹¹ Escritura n.º 188 (14 de marzo de 1898), Notaria 2ª de Barranquilla, publicada en José Antonio Nieto Ibáñez, *Barranquilla en blanco y negro* (Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005), pp. 165-166.

¹² *Ibidem*, p. 164.

¹³ Periódico *Diario Comercial* 30 (29 de julio de 1897, Barranquilla), citado en *ibidem*, p. 158.



Principales artistas de la Compañía de Ópera Lambardi, anuncio tomado del periódico *El Pueblo* 10 (7 de julio de 1910, Bogotá), s.p. Biblioteca Nacional de Colombia.

Brisset¹⁴. Es posible que la prensa de Barranquilla haya omitido la reseña del repertorio completo por tratarse de un espectáculo común. La presentación se realizó en el Teatro Municipal, conocido también como Teatro Emiliano. Antes de su edificación los únicos escenarios disponibles en Barranquilla eran el salón Ateneo y el Fraternidad, frecuentados hasta que se inauguró el Municipal en junio de 1895¹⁵. Este nuevo escenario, “cuya arquitectura está adaptada al estilo morisco”, fue estrenado por la Compañía Hispanoamericana de Zarzuela dirigida por el italiano José Ughetti, que venía siguiendo la ruta de espectáculos del sur, pasando por Chile, Perú, Ecuador y Colombia.

A diferencia de los teatros de talla nacional, el Teatro Emiliano no se reservó para temporadas de ópera y zarzuela. Por décadas fue utilizado sin concluir su construcción y sirvió para espectáculos que convocaban a públicos de distintos sectores sociales. Prueba de esto es que se dispuso como escenario para las funciones de cine, consideradas una curiosidad más cercana a las atracciones de

14 Periódico *El Norte* (7 de enero de 1898, Bucaramanga), citado en Carlos Álvarez, “Los orígenes del cine en Colombia”, en *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*, ed. Pedro Adrián Zuluaga (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008), p. 53.

15 José Antonio Nieto Ibáñez, *Barranquilla en blanco y negro*, ob. cit., p. 129.



Teatro Municipal de Barranquilla.
Fotografía tomada del libro de José Nieto, *Barranquilla en blanco y negro* (Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005).

feria que a las funciones cultas de teatro. En 1897, además de las funciones de variedades de Vieco, se dieron allí las temporadas de al menos tres agrupaciones: la ya nombrada compañía de Pastor Lloret, la Compañía Sinisterra que realizó giras por el norte, centro y sur del país, y la Compañía Navarro que siguió su ruta hacia el suroccidente donde se unió a la Compañía de Zarzuela Bello que venía desde el Ecuador¹⁶.

Después de la temporada en Barranquilla, Vieco continuó su ruta hacia Cartagena, donde realizó por primera vez exhibiciones de cine el día 22 de agosto de 1897. Aunque en la declaración de Barranquilla este empresario hizo referencia a un “cinematógrafo”, las notas de la prensa cartagenera señalan que se trataba de un proyector de origen norteamericano: “Hoy se verificará en nuestro Teatro la primera exhibición de este prodigioso invento de Edison”¹⁷. La prensa no identificó directamente a Ernesto Vieco como el representante de esta función, pero el investigador José Nieto ha establecido que se trataba de él por la coincidencia en las fechas y el conocimiento que este tenía del negocio en Cartagena. Es probable que esta función se haya dado a su vez como parte del programa de la misma compañía de variedades que se había presentado anteriormente en Barranquilla, porque en ella los asistentes pudieron ver también curiosidades como “los prodigios del rayo équis”¹⁸.

Las cintas presentadas en las primeras funciones no fueron registradas en los periódicos locales, pero por medio de algunas menciones de cronistas y repor-

¹⁶ Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*, ob. cit., pp. 389-391.

¹⁷ Periódico *El Porvenir* 1255, “El Cinematógrafo” (22 de agosto de 1897, Cartagena), p. 3.

¹⁸ Ídem.

teros se puede ver que estas películas correspondían a la cinematografía de atracción antes descrita. El 29 de agosto, el periódico cartagenero *El Derecho* afirmó que pasó por “el paño blanco, la excitante escena de una plaza de toros desarrollándose con tanta animación y naturalidad como si efectivamente se verificara en pleno circo¹⁹. Este tipo de temas fueron comunes sobre todo en las producciones de origen francés, por lo que se refuerza la duda sobre si el proyector de Vieco era norteamericano o europeo:

En realidad, la atracción por los temas taurinos fue consustancial al quehacer cinematográfico primitivo, porque desde los orígenes del celuloide los camarógrafos los habían tenido en su punto de mira. Los franceses en concreto [...] descubrieron pronto el atractivo visual que emanaba de los lances de la tauromaquia celebrados en los ruedos españoles y se aprestaron a filmar numerosas corridas en Madrid y otras ciudades que engrosaban una nutrida sección de los catálogos Lumière²⁰.

Las exhibiciones de Cartagena se realizaron en el Teatro Mainero, un escenario municipal edificado sobre el antiguo Coliseo. Aunque de aspecto sencillo fue bien recibido por los habitantes de esta población: “Es menos espacioso que el anterior y carece también ornamentación, pero con todo, qué diferencia! El aspecto es más alegre y brinda a los espectadores, sino todas las comodidades de los teatros de otros países, si algunas que eran totalmente desconocidas”²¹. También conocido como Teatro de Variedades, el Mainero fue obra del inmigrante italiano Juan Bautista Mainero, quien lo inauguró el 6 de septiembre de 1874 con la Compañía de Ópera Rossi-D’Achiardi²², agrupación italiana que había trabajado los últimos meses en el Teatro Maldonado de Bogotá. Según las crónicas de la época, a los espectáculos del Teatro Mainero cada familia iba con tantos implementos como si iniciara un viaje al campo. Los espectadores debían acarrear sillas, candelabros, bebidas y alimentos, pues cada función podía durar hasta cinco horas por los largos intermedios. Una nítida imagen de estas

¹⁹ Periódico *El Derecho* 9, “Teatro” (29 de agosto de 1897, Cartagena), p. 3.

²⁰ Antonia del Rey Reguillo, “Sobre *remakes* ejemplares y charlotadas *avant la lettre* en el cine primitivo español”, *Secuencias: revista de historia del cine* 29 (2009), p. 39.

²¹ Urueta y Gutiérrez (1912), citado en Moisés Álvarez Marín, *El teatro Heredia de Cartagena de Indias. Itinerario y cronología* (Bogotá: Programa de Becas Colcultura, 1993), pp. 3-4.

²² Luis Fernando Molina Londoño, “‘El viejo Mainero’: actividad empresarial de Juan Bautista Mainero y Trucco en Bolívar, Chocó, Antioquia y Cundinamarca 1860-1918”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 17 (xxv) (1988), p. 27.

largas jornadas de teatro la precisó Jeneroso Jaspe: “cuando salimos del Coliseo sonaban a la misa del alba las campanas de la Catedral”²³.

Aparentemente Ernesto Vieco fue un activo empresario de espectáculos públicos. En 1897 presentó en el Teatro Mainero las compañías de Lloret Pastor y de Emilio Lambardi, además de la compañía de variedades con la que dio la primera función de cine. Unos meses después, llegaron a Cartagena otros espectáculos itinerantes, como la Compañía Sinisterra y la temporada del ilusionista Enireb, en cuyo repertorio habían “tres actos de ilusión que causan maravilla a cuantos asisten a este espectáculo: La sonámbula en el aire, La cremación y La decapitación”²⁴. Estos espectáculos son una muestra general de la cultura itinerante de aquella época: zarzuela, ópera, opereta, variedades como bailes, magia, cine y funciones de ilusionismo. Está claro que sus visitas eran esporádicas porque estaban sujetas a las condiciones económicas, las guerras y las dificultades del transporte, pero aun así ofrecían diversidad en el ámbito cultural, por lo menos para aquellos que podían acceder a los teatros.

En diciembre de 1897 llegó también a Cartagena Salvador Negra y Pages, un “empresario de espectáculos, ventajosamente conocido en esta ciudad, quien presentó en el mismo escenario el verdadero cinematógrafo Lumiere, porque lo que hasta hoy hemos visto como cinematógrafo es el imperfecto vitascopio de Edison”²⁵. Las películas proyectadas desde el 16 de diciembre comprueban

23 Jeneroso Jaspe, “El antiguo coliseo y el moderno Teatro Municipal”, *Boletín Historial* 4 (I) (agosto 1915), p. 115.

24 Periódico *El Porvenir* 1283, “El brujo Enireb” (28 de noviembre de 1897, Cartagena), p. 3.

25 Periódico *El Porvenir* 1286, “Cinematógrafo” (9 de diciembre de 1897, Cartagena), p. 3.



Plaza de la
Independencia,
Cartagena, 1900.
Fotografía de Jaspe.
Archivo del Banco
de la República. 

que se trataba realmente de un proyector francés: “**Los exámenes de dibujo y el alumno insolente, El derrumbe de una pared, Los vaporcitos de pasajeros en el Sena, El patinador, La salida de los obreros de los talleres Lumière, Los lazadores de toros de México y El sombrero cómico**”²⁶. Por la coincidencia en las fechas y por la referencia a la película rodada en México, la investigadora Leila El’Gazi planteó que el agente debió conseguir el proyector de manos de Gabriel Veyre antes de su regreso a Europa. Esto indicaría que, aunque Balábrega y Veyre no se presentaron en otras ciudades de Colombia, sus proyectores, en manos de otros agentes, pudieron ser los instrumentos pioneros en el país.

Aunque varios investigadores del cine han concluido que el proyector de Ernesto Vieco era un vitascopio, las notas de prensa de la época no dan claridad en este aspecto. Por ejemplo, el repertorio de su siguiente función, presentada en Bogotá el 1 de septiembre de 1897, incluyó películas que aparentemente pertenecen a la popular producción de los hermanos Lumière: “la del mar, que según los afortunados que lo conocen, dicen ser una representación perfecta de él; **La escena del pugilato**, la de **Las malas hierbas**, la de **El hombre y la rata**, la de **Los baños de mar** y por encima de todas, la que presenta la **Llegada de un tren**”²⁷. Otros comentarios de la prensa hacen referencia a las películas de producción francesa presentadas en esta primera función de la capital:

Una plaza o *boulevard* de París, con su aturdidor movimiento de coches, ómnibus, bicicletas, pistones, y decimos aturdidor porque la imagen es tan viva que nos parece *oír con los ojos* la inmensa algarabía de aquella multitud, [...] y el ruido atronador de la locomotora que parece venírse nos encima con su enorme cadena de carros²⁸.

²⁶ Posiblemente se trata de las cintas **El derrumbe de una pared** (*Démolition d'un mur*, Louis Lumière, 1896), **Los vaporcitos de pasajeros en el Sena** (*Bateaux-mouches sur la Seine*, Georges Méliès, 1896), **El patinador** (*Patineur grotesque*, Marius Sestier, 1896), **La salida de los obreros de los talleres Lumière** (*La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895), **Los lazadores de toros de México** (*Lassage d'un boeuf sauvage*, Gabriel Veyre, 1896), **El sombrero cómico** (*Chapeaux à transformation*, Louis Lumière, 1896). Los nombres en español fueron tomados de un periódico sin identificar (19 de diciembre 1897) citado por Rito Alberto Torres y Jorge Alberto Moreno, “Cronología de la llegada del cine a Colombia (1897-1899)”, en página web *Patrimonio Fílmico*, sección Boletines, Noticias. En línea.

²⁷ Posiblemente se trata de las cintas **La escena del pugilato** (*Boxeurs*, producción Lumière, 1896), **Las malas hierbas** (*Mauvaises herbes*, Auguste Lumière, 1896), **Los baños de mar** (*Baignade en mer*, Louis Lumière, 1895) y **Llegada de un tren**, que no puede identificarse con certeza ya que existen al menos siete producciones de los hermanos Lumière con este mismo título, filmadas entre 1896 y 1897. Los nombres en español fueron tomados de *El Eco* (septiembre 23 de 1897, Cali), reproduciendo una nota de *El Imparcial* de Bogotá, citado en Carlos Álvarez, “Los orígenes del cine en Colombia”, ob. cit., p. 49.

²⁸ Periódico *Rayo X* (4 de septiembre de 1897, Bogotá), citado por Rito Alberto Torres y Jorge Alberto Moreno, “Cronología de la llegada del cine a Colombia (1897-1899)”, en página web *Patrimonio Fílmico*, sección Boletines, Noticias. En línea.

La función de Vieco en Bogotá tuvo lugar en el Teatro Municipal, inaugurado en 1890. Por su arquitectura modesta y su público popular, este teatro fue considerado un escenario de baja categoría en el que, según la prensa bogotana, “circula un ambiente que convida al irrespeto y a la mala educación”²⁹. El dinero para su construcción fue aportado por el Gobierno local y por Francisco Zenardo, quien fue un empresario íntimamente ligado a las compañías itinerantes. En 1888 representó en Bogotá a la compañía de zarzuela Capdevila, que hizo su temporada en una carpa de circo, pues la ciudad no tenía ningún escenario habilitado. En febrero de 1890, para la inauguración del Teatro Municipal, dio una temporada de ópera con la Compañía Zenardo y, en los años siguientes, organizó dos compañías de ópera: la Zenardo-Lambardi y la Zenardo-Azzali, con las que realizó presentaciones en Barranquilla, Bogotá y Medellín³⁰.

29 Periódico *El Comercio* 128, “En el Teatro Municipal” (23 de septiembre de 1903, Bogotá), p. 4.

30 Marina Lamus Obregón, *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*, ob. cit., pp. 449-454.



Teatro Municipal de Bogotá.
Foto: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. 🌿

Además de la primera proyección de cine en el Teatro Municipal, se dieron en la misma fecha las funciones de la Compañía Chaves Sainz y la Compañía de Ópera Azzali en el Teatro Colón, situación excepcional en la vida cultural de la época: “Acabamos de tener un cúmulo de espectáculos públicos como nunca habíamos visto, y como deseamos se repitan siempre, porque ello sería síntoma de un progreso que aún está lejano para Bogotá”³¹. La presencia de los espectáculos no solo servía como alternativa de distracción para los bogotanos, sino que les transmitía la idea de estar vinculados a la cultura mundial. La mayor parte de los intérpretes eran extranjeros que tenían poco reconocimiento en sus países de origen, pero que traían a América repertorios europeos con espectáculos desconocidos para los espectadores.

A comienzos de 1898 llegó al Teatro Municipal la compañía del ilusionista Enireb, procedente de Cartagena. Sus funciones incluyeron la presentación de un “cinematógrafo”, pero no se tiene claridad sobre el tipo de aparato ni sobre el repertorio de películas exhibidas. Es posible que haya presentado este proyector también en la temporada de Cartagena, pero los comentarios de prensa no hacen ninguna mención. Entre 1897 y 1899, además de las funciones de cine de Vieco y Enireb, se presentaron en Bogotá funciones de la Compañía de Zarzuela Colón, la Compañía Serrador Mari, la Sociedad Artística Siglo xx, el espectáculo del ilusionista Hermann y dos compañías acrobáticas. Además del Teatro Colón y el Teatro Municipal, Bogotá contaba en esta época con la Plaza de Toros que le servía de escenario a los circos itinerantes.

La Sociedad Artística Siglo xx llegó a Bogotá por la ruta del nororiente. Según los registros de Marina Lamus, se presentó en Cúcuta en 1896 y en Bucaramanga en 1897. Estas dos poblaciones contaban con escenarios municipales; la primera tenía el Teatro Guzmán, construido en 1875 por Domingo Guzmán; y la segunda el Teatro Peralta, inaugurado hacia 1893 por Anselmo Peralta. El vínculo entre Cúcuta y Bucaramanga se fortaleció a comienzos de esta última década cuando se construyeron las líneas del ferrocarril que conducía hasta la frontera con Venezuela. Las agrupaciones itinerantes que pasaron por esta ruta iban desde Bogotá hasta el mar Caribe, saliendo por el lago de Maracaibo, y otras hacían el recorrido contrario. Algunas de las registradas en esta ruta fueron la Compañía Dramática Toral, la Compañía Hispanoamericana de Zarzuela y la Compañía Juliá Capa que se presentó en las dos poblaciones en 1897.

31 Plácido, “Algo de teatros”, periódico *Bogotá* 55 (9 de septiembre de 1897), p. 4.



Teatro Guzmán de Cúcuta. Fotografía anónima tomada de la *Revista de Colombia* 3 (mayo de 1910). Biblioteca Luis Ángel Arango.

Proveniente de esta misma ruta llegó también el primer vitascopio presentado en Bucaramanga. El 21 de agosto de 1897, el venezolano Manuel Trujillo Durán presentó en el Teatro Peralta las cintas de la compañía Edison: “**El baile de las palomitas, El martirio de Juana de Arco y La serpentina**”.³² Antes de su arribo a la capital de Santander, Trujillo Durán realizó las primeras exhibiciones de cine en las ciudades venezolanas de Maracaibo y Caracas. La ruta que tomó fue estudiada por el investigador Álvaro Concha, quien en su libro *Historia social del cine en Colombia* plantea que la primera función de cine pudo tener lugar en la ciudad limítrofe de Cúcuta, pero no existe forma de comprobarlo. Las notas de prensa señalan que en diciembre de 1896 Trujillo Durán tenía clara su ruta “para Cúcuta y otras poblaciones”³³, pero el único registro encontrado hasta el momento es el de agosto de 1897 en Bucaramanga.

32 Posiblemente se trata de las cintas **El martirio de Juana de Arco** (*The Burning Joan of Arc*, Alfred Clark, 1895) y **La serpentina** (*Serpentine Dance*, William Heise, 1895). Los nombres en español fueron tomados del periódico *El Norte* 25, “Vitascope” (27 de agosto de 1897, Bucaramanga), p. 3.

33 Álvaro Concha Henao, *Historia social del cine en Colombia. Tomo 1 1897-1829* (Bogotá: Escuela de Cine Black María, 2014), p. 26.

La investigadora Yolanda Sueiro señala que el vitascopio de este viajero fue “el primero en llegar a América del Sur”:

El equipo en cuestión había sido adquirido entre mayo y junio de 1896 en la agencia Raff & Gammon de Nueva York por el comerciante zuliano Luis Manuel Méndez, bajo un contrato exclusivo de explotación para Venezuela, el área del Caribe y las Antillas. Entre el 11 y el 19 de julio, el vitascopio es estrenado en el Teatro Baralt de Maracaibo, ocasión en la que —muy probablemente— Méndez designa a Manuel Trujillo como representante, proyeccionista y apoderado de la muestra.

Así las cosas, el 28 de julio, Trujillo Durán parte con el fin de iniciar una gira itinerante: Caracas, La Guaira, Puerto Cabello, Valencia, Barquisimeto [...] El 1º de agosto de 1896, desembarca en La Guaira y de inmediato continúa hacia la capital. Dos días después, la prensa caraqueña refiere su estancia en la ciudad, donde el empresario informa que el vitascopio en sus manos es el primero que llega a América del Sur³⁴.

34 Yolanda Sueiro Villanueva, *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905)* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2007), p. 47.

Interior del Teatro Peralta, fotografía anónima tomada del periódico *Vanguardia Liberal* (21 de agosto de 1997, Bucaramanga), p. 3a.
Centro de Documentación Histórico Regional, Bucaramanga. 



Meses después de las funciones del vitascopio, fueron presentadas en Bucaramanga dos proyecciones de cine. La primera, el 25 de noviembre del mismo año con un aparato europeo de propiedad de los empresarios Arturo y Pablo Valenzuela³⁵. La segunda, el 6 de enero de 1898 con la compañía de variedades de Ernesto Vieco. Bucaramanga fue la única población que tuvo exhibiciones de cine antes de la llegada de este empresario. Las presentaciones de su compañía mostraron además a “la bailarina, Srta. Paulina Brisset que con su ‘baile fantástico’ casi transportó a los espectadores a los sitios de las mil y una noches”³⁶. Es probable que las películas de su repertorio hayan sido las mismas de estilo francés que presentó en la capital.

Después de su recorrido por Barranquilla, Cartagena, Bogotá y Bucaramanga, Ernesto Vieco volvió a Cartagena en febrero de 1898. Aunque esta función no le ha sido atribuida al empresario, la nota de prensa que anuncia la llegada de la compañía dice: “El martes tendremos exhibición de vistas cinematográficas muy escogidas y presentación de la célebre serpentina Miss Paulina Briset”³⁷. Otros indicios de que el empresario fue Ernesto Vieco se encuentran en la declaración de acusación contra Mario Lambardi, en la que consignó: “el dos de febrero [de 1898] seguí instrucciones, me encontraba en Cartagena de donde escribí con fecha seis a Lombardi”³⁸. Ese mismo día señalado por Vieco la prensa cartagenera anunció la próxima llegada de la Compañía Lírica de Lombardi. El martes 8 de febrero de 1898 se presentó en el Teatro Mainero la proyección de películas³⁹. Para esta fecha el cinematógrafo recibía ya buena aceptación como instrumento de educación y mucho se especulaba sobre sus alcances:

Después de habernos maravillado por medio de sus proyecciones representando la circulación de las calles, el movimiento y la caída regular de las olas sobre la playa, el aspecto del paisaje que se desarrolla ante una locomotora lanzada a la velocidad de cien kilómetros por hora, la vida en sus más variadas manifestaciones y mil otras escenas imposibles de enumerar, el cinematógrafo dará muy pronto al público una ilusión que sobrepujará en mucho a todas las otras: la del movimiento de rotación de la tierra y de los demás cuerpos de nuestro sistema planetario.

35 Carlos Álvarez, “Los orígenes del cine en Colombia”, ob. cit., p. 53.

36 Periódico *El Norte* (7 de enero de 1898, Bucaramanga), citado en ídem.

37 Periódico *El Porvenir* 1302, “Teatro” (6 de febrero de 1898, Cartagena), p. 3

38 Escritura n.º 188 (14 de marzo de 1898), Notaría 2ª de Barranquilla, publicada en José Antonio Nieto Ibáñez, *Barranquilla en blanco y negro*, ob. cit., p. 166.

39 Periódico *El Porvenir* 1302, ob. cit., p. 3.

[...] Es lo cierto que en este fin de siglo no debe uno asombrarse de nada; y con un poco de imaginación, podemos fácilmente figurarnos a nuestros nietos asistiendo al fin del siglo próximo a algunas sesiones cinematográficas representando algunas escenas de la vida de Marte⁴⁰.

En Cartagena terminó la ruta de Ernesto Vieco. Al parecer, la única población principal del eje del Magdalena en donde no hizo escala fue Medellín. Las proyecciones registradas en esta población fueron ofrecidas por empresas que no dejaron rastro en las rutas colombianas. La primera función se dio en el antiguo Teatro Principal el primero de noviembre de 1898. Este escenario, refaccionado en 1880 y dotado con sistema de luz eléctrica, fue escogido por la empresa Wilson y Gaylord & Co. para exhibir películas con un proyectoscopio y fotografías estereoscópicas de distintas partes del mundo⁴¹. Los pocos datos que se tienen de su ruta llevan hasta la ciudad de Lima, donde un empresario del mismo apellido presentó un proyectoscopio en el Teatro Callao meses antes de la función en Medellín⁴². El aparato, conocido también como kinetoscopio de proyección, fue fabricado por Edison Manufacturing Company para mejorar la calidad del vitascopio.

El cine, antes que un entretenimiento, fue un representante de aquella época de progreso inusitado. No solo permitió a los espectadores conocer mediante imágenes, sino que además permitió conservar la memoria viva de hechos pasados. Por estas características el cine fue comúnmente calificado como medio de instrucción y civilización. Las notas de prensa de Medellín señalaron la potencialidad que en este sentido tenían las cintas exhibidas: “Tanto Edison como Lumière tienen en todo el mundo fotógrafos hábiles tomando vistas para sus máquinas y muchas de ellas, a no dudarlo, serán de gran valor histórico para mostrar a las generaciones futuras lo que tuvo lugar en el pasado”⁴³.

En 1898, además de las funciones de Wilson y Gaylord, se presentaron en Medellín la compañía de zarzuela Soler Maymó y la compañía dramática Alba Luque, que llevaba casi una década haciendo recorridos por las rutas colombianas. Su estadía quedó registrada desde occidente hasta el oriente y desde la costa hasta la capital, incluyendo como actor en varias de sus temporadas a

⁴⁰ Periódico *El Porvenir* 1303, “Cinematografía del cielo” (10 de febrero de 1898, Cartagena), p. 3.

⁴¹ Periódico *El Espectador* (29 de octubre de 1898, Medellín), citado por Rito Alberto Torres y Jorge Alberto Moreno, “Cronología de la llegada del cine a Colombia (1897-1899)”, en página web *Património Fílmico*, sección Boletines, Noticias. En línea.

⁴² Edda Pilar Duque Isaza, *La aventura del cine en Medellín* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores, 1992), p. 16.

⁴³ Periódico *El Espectador*, citado en ídem.

Ernesto Vieco. En el año siguiente llegó a esta población la compañía de Enireb que había pasado anteriormente por Bogotá y Cartagena. Según lo identificó el investigador Cenedith Herrera, su temporada se realizó entre abril y mayo de 1899, donde presentó los números habituales de su repertorio como *La sonámbula en el aire*, pero no se hizo mención a la presentación de un cinematógrafo, como sí ocurrió en Bogotá⁴⁴.

La última exhibición de cine registrada en el siglo diecinueve se dio también en Medellín. Entre agosto y octubre de 1899 los empresarios Crovelly y Martínez, de quienes tampoco se tienen claros registros, presentaron sus funciones con un cinematógrafo francés. El repertorio de las primeras funciones, programadas para el 24 y 27 de agosto, fue publicado en la prensa, situación excepcional que permite tener los títulos exactos de las cintas cómicas, excéntricas y de novedades⁴⁵. Además de varias secuencias de los carnavales de Niza en Francia y corridas de toros, se presentaron varias cintas cómicas y secuencias de otros espectáculos. Este mismo tipo de cine, que incluía fragmentos de la vida en Francia, España, Italia, Suiza y Alemania, fue presentado en otras poblaciones colombianas.

Algunos ejemplos de la *cinematografía de atracción* que se proyectó en el siglo diecinueve en Colombia son: **Ejercicios de bayoneta** (*Exercice à la baïonnette*, Gabriel Veyre, 1896), **Desfiles de Diana en Milán** (*Bains de Diane à Milan*, Giuseppe Filippi, 1896), **Los vaporcitos de pasajeros en el Sena** (*Bateaux-mouches sur la Seine*, Georges Méliès, 1896), **La salida de los obreros de los talleres Lumière** (*La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895), **Feria en una aldea** (*Fête au village*, Alexandre Promio, 1896), **Llegada de un tren de pasajeros a la estación** (*Arrivée d'un train à La Ciotat*, Louis Lumière, circa 1896), **Hyde Park en Londres** (*Hyde Park in London*, Robert W. Paul, 1896), que eran probablemente películas de actualidades. **Los dragones alemanes brincando obstáculos en Stuttgart** (*Stuttgart: 26e dragons. Sauts d'obstacles*, Michelle Aubert, 1896), **Bailarina de la Gran Ópera de Park, Señoritas acróbatas, El prestidigitador** (*Le prestidigitateur*, producción Lumière, 1897), **Danza de señoritas Ashantis, Baile de niñas** (*Danseuses au Jardin de Paris*, Georges Méliès, 1897), **Ejercicios acrobáticos por un clown** (*Chapeaux et équilibres*, producción Lumière, 1897), **El baile de la serpentina** (*Danse serpen-*

44 Periódico *El Cascabel* 48 (15 de abril de 1899, Medellín), citado en Cenedith Herrera Atehortúa, "De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910", *Revista Historia y Sociedad* 24 (2013), p. 168.

45 Periódico *El Cascabel* (24 de agosto de 1897, Medellín), citado en Rito Alberto Torres y Jorge Alberto Moreno, "Cronología de la llegada del cine a Colombia (1897-1899)", ob. cit.

tine, producción Lumière, 1897), donde se apreciaban espectáculos públicos y curiosidades. **El anarquista Ravachol en casa del dentista** (*Dentiste*, Alexandre Promio, 1897), **El gendarme y el ladrón** (*Le gendarme et le voleur*, producción Lumière, 1897), **El regador regado** (*Arroseur et arrosé*, Louis Lumière, 1895), y **El patinador grotesco** (*Patineur grotesque*, Marius Sestier, 1896), que eran posiblemente secuencias cómicas.

El canal de información abierto con el cine desapareció al finalizar el siglo. Las disputas políticas entre liberales y conservadores desembocaron en la Guerra de los Mil Días que inició en Santander en octubre de 1899, bloqueando desde el comienzo el río Magdalena y su flujo mercantil. La Compañía Colombiana de Transporte, hasta entonces la más importante del país, fue liquidada por la ruina económica, con lo que las rutas comerciales, que eran al mismo tiempo las rutas culturales, se vieron gravemente afectadas. Las líneas del telégrafo resultaron averiadas, las vías férreas fueron bloqueadas o destruidas y las embarcaciones que no se hundieron pasaron a manos de las fuerzas oficiales.

Unos meses antes de su inicio las tensiones políticas anunciaban ya el advenimiento de la lucha civil, lo que causó una notable disminución en los espectáculos públicos que se aventuraban a pasar por el interior del país. En el año que precedió a la guerra se registraron apenas tres empresas de cine y seis compañías extranjeras de teatro en el territorio colombiano. Sin alternativas de esparcimiento las ciudades adoptaron una vida aislada y monótona.

¡El fastidio nos consume! ¡La monotonía nos devora! ¡Cartagena parece una necrópolis! Sus calles, en las primeras horas de la noche, están desiertas, están tristes, están tenebrosas [...] no prestando aliciente ni distracción a esta juventud, que desde que nace es neurótica, raro es que no haya un suicidio todos los días; que el alcoholismo no haya penetrado hondamente en la masa social [...]

Así como el *hombre material* necesita trabajo para no desequilibrar el organismo, así también el *hombre intelectual* o *moral* necesita distracción, lugares de expansión y de aprendizaje, esto quiere decir en donde haya civilización: teatro, paseos, bailes, reuniones, conciertos, etc.⁴⁶.

46 Periódico *El Pelele* 16, "Teatro" (29 de junio de 1899, Cartagena), p. 1.

Nuevos lugares de encuentro

Cafés, clubes y salones de recreo fueron los espacios modernos para el encuentro social. Antes de su creación las actividades de socialización se circunscribieron al ámbito familiar, donde el espacio privado de la casa sirvió para las visitas, las tertulias y los bailes. En la cercanía de las relaciones de parentesco el contacto social estaba estrictamente vigilado, siguiendo las normas que establecían claramente los manuales de urbanidad. El trato espontáneo podía darse entre las clases populares, pero los sectores medios y adinerados seguían un protocolo que les garantizaba el reconocimiento y respeto social.

Las visitas eran una actividad cotidiana que debía seguir reglas precisas en el vestuario, horario, duración, comportamiento, e incluso en los temas de conversación. En sus *Lecciones de urbanidad acomodadas a las costumbres colombianas* José Manuel Marroquín escribió en 1886 recomendaciones como estas: “Debemos, en primer lugar, evitar todo lo que se oponga a la religión y a las buenas costumbres”, “No hay conversaciones más peligrosas que las que versan sobre la política del país en que se vive”⁴⁷. La compostura fue mandato central de los manuales, buscando reprimir las acciones espontáneas para remplazarlas por un comportamiento medido. Se consideró una contravención a la buena educación rascarse cualquier parte del cuerpo, hacer gestos, desperezarse, toser, estornudar, sonarse, bostezar, reírse con frecuencia o silbar. Las estrictas normas de las visitas establecían incluso la distancia que debían conservar hombres y mujeres, y las palabras correctas para presentar a los desconocidos. Esta inflexible estructura era como un escenario de teatro en el que cada asistente debía asumir un papel. En septiembre de 1853, la escritora colombiana Soledad Acosta escribió en su diario íntimo:

Estuvimos hoy donde el Dr. Cardoso que vino de Tocaima ya bueno, se habló de la casa de Guaduas y se repitieron las mismas cosas que se dicen mil veces en visitas, los mismos cumplimientos, las mismas contestaciones. ¡Cuántas veces escondidos debajo de sonrisas y alegres conversaciones el corazón está desgarrado de tristeza y mil aprehensiones!, ¡cuántas veces, si se pudiera levantar el velo que cubre nuestros verdaderos sentimientos,

47 José Manuel Marroquín, *Lecciones de urbanidad adaptadas a las costumbres colombianas* (Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1911), pp. 40 y 44.

se asustarían al conocer las ideas que se encuentran al fondo de nuestra mente! Cuántas sonrisas forzadas [...]»⁴⁸.

Pese a su reglamentación, las visitas se consideraban actividades informales, mientras las tertulias y los bailes requerían una preparación mayor. Los encuentros tenían lugar en las salas principales que contaban invariablemente con un piano y estaban adornadas con porcelanas y tapicería extranjera, por lo que el traje de los asistentes debía estar a la altura del entorno. El centro de la tertulia eran la música y la conversación, en la que se seguía también normas específicas de comportamiento. El desarrollo de la reunión era vigilado de cerca por los anfitriones quienes escogían cuidadosamente a los invitados, evitando incluir a personas enemistadas o a aquellos conocidos por sus “impertinencias o chistes licenciosos”. Además de esta prevención, “no había ingredientes como el exceso de alcohol, el contacto físico entre mujeres y hombres, ni trajes sugestivos en las tertulias de hogar”⁴⁹. Sobre el vestuario el *Manual de Urbanidad* de Carreño establecía:

Para los bailes de gala y recepciones oficiales de noche llevan las damas vestido escotado, con los brazos y espaldas desnudos, y luciendo abundantes joyas. [...] Los caballeros, frac con chaleco y guantes blancos, zapatos de charol, sombrero de claqué de seda y mancuernas de perlas. No es muy correcto el traje de smoking en estas ocasiones⁵⁰.

Espacios informales de reunión, frecuentados exclusivamente por los hombres de la clase media y alta, fueron las tertulias de carácter intelectual que se realizaban comúnmente en las boticas, sastrerías y librerías. En Medellín fueron famosas las boticas de Restrepo, Peña y la de Isaza. Estas reuniones fueron el centro de encuentros de personajes destacados de la vida política y literaria del país. Por ejemplo, a las tertulias de la sastrería de los Sanín, en Medellín, asistieron personajes como Fidel Cano y Rafael Uribe Uribe⁵¹.

Además de las actividades ya descritas, existían espacios abiertos de socialización. Puede decirse que la misma calle era un espacio de encuentro, pero

48 Soledad Acosta (14 de septiembre de 1853), citado en Carolina Alzate, “Configuración de un sujeto autobiográfico femenino en la Bogotá de los 1850”, *De Memoria* 3 (marzo-mayo 2013), p. 27.

49 Grace Burbano Arias, “La tertulia en Bogotá, 1885-1910”, *Memoria y sociedad* 9 (5) (enero 2001), p. 97.

50 Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras...* (Vitanet Biblioteca Virtual, 2005). p. 252. En línea.

51 Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, Premios Nacionales Colcultura, 1996), pp. 88-89.

Teatro Peralta

Viernes 11 de Diciembre

Primera de la temporada

Debut de la afamada Compañía de Opera, Opereta, y Zarzuela **CONSUELO BAILLO**, con las siguientes piezas de conocido éxito:

«La Generala» y «Salón Modernista»

Está abierto en el almacén de *Jorge Mutis e hijos* el primer abono para 5 funciones a los siguientes precios:

Palco con 6 asientos \$ 2.000

Luneta \$ 300

Al Teatro!! Al Teatro!!



Función en el Teatro Colón. Periódico Bogotá 149. (12 de agosto de 1898, Bogotá) Biblioteca Nacional de Colombia. p.1.

a principios del siglo veinte, cuando los automóviles y los tranvías empezaron a circular “la calle, como espacio social que permitía el encuentro y el esparcimiento, empezó a perder importancia”⁵². Otros espacios al aire libre eran los parques y paseos que empezaban a inaugurarse en las ciudades colombianas. En 1881 el escritor argentino Miguel Cane se refirió a otro popular lugar de encuentro en Bogotá:

Pero, me diréis ¿los bogotanos no pasean, no tienen un punto de reunión, un club, una calle predilecta, [...]? Sí, pero todo en uno: tienen el Altozano. Altozano es una palabra bogotana para designar simplemente el atrio de la catedral, que ocupa todo un lado de la plaza Bolívar, [...] un círculo literario

⁵² Ibídem, p. 25.

[...] un salón de solterones, una *coulisse* de teatro, un *fórum*, toda la actividad de Bogotá en un centenar de metros cuadrados: tal es el Altozano⁵³.

Estos espacios tradicionales de socialización convivieron con los espacios modernos creados al finalizar el siglo diecinueve. Según lo señaló la historiadora Patricia Londoño en su artículo "Vida diaria en las ciudades colombianas": "Los cafés desplazan a las boticas, barberías, sastrerías, librerías y atrios de las iglesias como sitio de tertulia masculina. Allí se hacen negocios, se intercambian ideas e información"⁵⁴. Estos escenarios de socialización ofrecieron un espacio ameno para las tertulias, acompañándolas con números de variedades, juegos de mesa y conciertos, un buen atractivo para aquella época en que no existían aparatos de reproducción musical.

El público que frecuentaba los cafés era netamente masculino; allí se reunían periodistas, literatos, abogados, comerciantes, políticos y estudiantes. Podríamos decir que con el tiempo y la constancia de algunos clientes, estos nuevos espacios se convirtieron en centro de reunión de grupos par-

53 Armando Romero Lozano y Mario Carvajal, *Viajeros extranjeros en Colombia: siglo XIX* (Cali: Carvajal & Cia., 1970), pp. 251-252.

54 Patricia Londoño y Santiago Londoño, "Vida diaria en las ciudades colombianas", en *Nueva Historia de Colombia* t. IV, ob. cit., p. 352.

Apertura del Café Cantante. Anuncio tomado del periódico
Los Hechos 20 (10 de febrero de 1894, Bogotá), s.p.

✦ Biblioteca Nacional de Colombia.

CAFE CANTANTE

LA FLORIDA

Esta noche se estrenará el salón, construido especialmente para
CONCIERTOS.

SERVICIO ESMERADO DE COMEDORES Y CANTINA

A las siete de la noche se abrirá.

MUSICA VARIADA

EL VENTRILOCUO QUE SILBA — CANTO & C.

MAÑANA DOMINGO

Habrà las mismas distracciones permanentemente.

Bogotá, Febrero 10 de 1894.

ticulares, ya fuera por profesión, ocupación, tendencia política o generaciones literarias⁵⁵.

Con servicios de cantina, billares o comedores, los cafés de variedades se convirtieron en los espacios más frecuentados por los hombres de la clase media. Para estos lugares se establecieron también normas de comportamiento, por ejemplo, según el *Código del buen tono*, debía prestarse atento cuidado a la postura del cuerpo, a la forma correcta de ubicar los objetos y al tono de las conversaciones. Está claro que la asimilación de las normas de urbanidad se dio solo en algunos sectores de la población, específicamente aquellos que recibían alfabetización suficiente para tratar con manuales y periódicos. Para las generaciones que crecieron bajo su estricta reglamentación, el comportamiento se convirtió en sinónimo de civilización. En pocos años fueron los mismos ciudadanos los encargados de cuidar el cumplimiento de las normas en todos los espacios públicos. Un ejemplo de cómo el control del comportamiento no solo se ejercía desde el púlpito o la escuela, se encuentra en las crónicas de Cordovez Moure quien, refiriéndose a los conciertos de la Sociedad Filarmónica, señaló:

No se vendían boletas para entrar a los conciertos, sino que se repartían a los socios, y estos debían ser individuos de una conducta *intachable*. El hecho de asistir a los conciertos el gran arzobispo Mosquera da la prueba de la merecida respetabilidad que alcanzó la sociedad. En una sola ocasión se presentó una señora casada que, de soltera, había dado lugar a ciertas habladurías más o menos merecidas, y en el momento, sin escándalo, le advirtió el presidente que el concierto no empezaría hasta que ella saliera del salón, como en efecto lo hizo. ¡Felices tiempos!⁵⁶.

Los sectores emergentes que pretendían hacer explícito su nuevo poder económico y las familias tradicionales que ya lo ostentaban crearon espacios exclusivos de socialización: los clubes sociales. “Allí, en ambientes íntimos la burguesía era conocida no solo por el personal del club, que le dispensaba un trato deferente y respetuoso, sino que en sus salones también podían encontrarse con sus iguales, sin necesidad de mezclarse con otras gentes”⁵⁷. Las primeras sedes de estos nuevos espacios fueron casonas ubicadas en el centro de las ciudades, dotadas con salones para juegos, reuniones y banquetes, así

55 Gina María Zanella Adarme e Isabel López Macías, *Bogotá, nuevos lugares de encuentro 1894-1930* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría General Archivo de Bogotá, 2008), p. 32.

56 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura General, 2006), p. 18.

57 Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*, ob. cit., p. 38.

como salas destinadas a la lectura y la conversación. Estos espacios cerrados de encuentro social eran exclusivos para socios masculinos, mientras la entrada de mujeres se permitía solo en ocasiones especiales como fiestas y banquetes. Algunos de los clubes sociales creados a finales del siglo diecinueve fueron el Gun Club y el Jockey Club de Bogotá; el Club Unión de Medellín; el Club del Comercio de Bucaramanga; y los clubes Barranquilla y Cartagena. La vida social desarrollada al interior de estos espacios influyó también en otras esferas culturales de las sociedades:

El Club Brelan [en Medellín] impulsó una exposición de Francisco Antonio Cano con el fin de recoger fondos para que este pintor continuara sus estudios en Europa. El mismo club, inspirado en una película sobre los carnavales de Niza, organizó los primeros carnavales de la ciudad en 1899 y garantizó que el carnaval tuviera también participación popular, subvencionando los grupos de danza del pueblo. El primer carnaval lo celebró la élite en medio de la elegancia y el lujo. Durante cinco días se realizaron fastuosos bailes de disfraces. Estos primeros carnavales terminaron al comenzar la Guerra de los Mil Días⁵⁸.

Los espacios modernos de socialización prestaron sus servicios incluso durante los años de la guerra, dando así un desahogo a la situación social del momento. Aunque la circulación de mercancías estaba restringida, el encuentro social se había apropiado ya de los espacios, al alejarse de los entornos familiares y crear nuevas formas de reunión alrededor del diálogo. Además de espacios

58 *Ibidem*, pp. 280-281.



Polo Club de Bogotá, fundado durante la Guerra de los Mil Días. Fotografía anónima tomada de la revista *El Gráfico* 34 (1 de abril de 1911, Bogotá), s.p. Biblioteca Luis Ángel Arango.

cerrados como los cafés y los clubes sociales, se inauguraron espacios abiertos donde tuvieron cabida todos los sectores de la sociedad.

Los parques ofrecieron nuevas actividades de esparcimiento a la sociedad colombiana y ayudaron a la ampliación del paisaje urbano. Muchos de estos lugares se inauguraron en los límites de las ciudades, cuya movilidad se había facilitado por la construcción de calles y la instalación de tranvías. En Barranquilla, este servicio se inauguró en 1890 impulsado por energía de vapor, mientras Medellín y Bogotá tuvieron en el mismo periodo tranvía de tracción animal. Particularmente, los parques fueron un signo de modernidad urbanística, pues estos eran la transformación de las plazas coloniales. A diferencia de estas, los parques no eran sitios para reuniones masivas, sino espacios para el encuentro social, proveídos de bancas y adornados con jardines y fuentes.

Para celebrar el centenario del nacimiento de Simón Bolívar se inauguró en 1884 el Parque Centenario de Bogotá, “que puede considerarse el primer ejemplo de parque urbano en el país”⁵⁹. En 1892 se inauguró el Parque Bolívar de Medellín, primer parque *al estilo europeo* que se construyó en la ciudad. Aunque estos espacios públicos fueron compartidos por diferentes sectores sociales, se mantuvieron claras distancias entre ellos e, incluso, fueron diferenciados los horarios para su uso. Los sectores populares los visitaban en grupos familiares que disfrutaban las horas de esparcimiento con comida y juegos, mientras la clase alta prefería los paseos matinales en grupos pequeños. Este comportamiento estaba reglamentado también en los manuales de urbanidad, que establecían: “debe procurarse que las reuniones que se formen para pasearse no lleguen nunca a exceder de tres personas”⁶⁰.

La creación posterior de los parques estuvo ligada a los festejos del primer centenario de la gesta independentista. Las juntas encargadas de preparar las fiestas nacionales establecieron que los municipios debían construir obras públicas para conmemorar la fecha. Bajo este acuerdo se inauguraron el Parque Centenario de Cartagena y el de Bucaramanga, el Parque de la Independencia de Bogotá y el Bosque de la Independencia en Medellín. Sobre la vida social en este último la investigadora Catalina Reyes explica:

Contaba con un kiosco, un lago y juegos infantiles. Los domingos por la mañana era visitado por los sectores altos y medios de la ciudad. Antes de la una de la tarde el Bosque era abandonado por estos visitantes, para dar paso

59 Alberto Saldarriaga y Lorenzo Fonseca, “Un siglo de arquitectura colombiana”, en *Nueva Historia de Colombia* t. VI, ob. cit., p. 184.

60 Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras*, ob. cit., p. 304.

a bulliciosos y alegres grupos de empleadas domésticas, obreros y obreras, policías y gente del pueblo, que se dedicaban al baile y al descanso⁶¹.

En estos espacios fueron comunes las retretas matinales y vespertinas, ejecutadas por las bandas militares locales. El repertorio de las bandas estaba compuesto por himnos y óperas, cuyas piezas se ejecutaban frecuentemente en homenaje a personajes locales. Por ejemplo, en febrero de 1898 se interpretó la “Sinfonía Brillante “Cartagena” dedicada al señor D. Juan B. Mainero y Trucco”⁶², reconocido empresario italiano y propietario del único teatro de la ciudad. Estas actividades eran bien apreciadas por los ciudadanos que tenían pocas opciones de compartir en espacios abiertos ambientados por música, sobre todo en compañía de mujeres. En julio de 1893 en el periódico *El Espectador* se publicó:

Siguen siendo la única distracción que hay hoy en Medellín, dos veces por semana: son dos horas semanales en que las asonancias melódicas hacen olvidar las ciento sesenta y tantas horas restantes de la semana ocupadas por las disonancias regeneradoras. Con esto queda dicho que las retretas tienen mucha importancia [...]⁶³.

Otros espacios de socialización al aire libre fueron los terrenos adaptados como hipódromos y plazas de madera que acogieron continuas temporadas taurinas, compañías de variedades, funciones de cinematógrafo y circos itinerantes. Este tipo de escenarios eran destechados y se adaptaban a espectáculos para públicos masivos, entre los que primaban los crecientes sectores populares. Las normas de contacto social eran flexibles en estos espacios, donde no se censuraba el bullicio ni otras expresiones espontáneas del público. Lugares con estas características se construyeron en los años de transición del siglo diecinueve al veinte en Bogotá, Bucaramanga, Cartagena y Medellín. Por ejemplo, en la década de 1890 entraron en funcionamiento la plaza de toros de Cartagena, en el sector de la Serrezuela, y la de Bogotá, en el sector de San Diego. Por su parte, las actividades hípcas fueron menos frecuentes, pero tuvieron lugar durante este mismo periodo en el Circo de la Magdalena o el Hipódromo de la Gran Sabana, en Bogotá, y en el frontón Jai Alai de la calle San Juan, en Medellín.

61 Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*, ob. cit., pp. 19-20.

62 Juan de Sanctis, “Retreta”, periódico *El Porvenir* 1306 (20 de febrero de 1898, Cartagena), p. 3.

63 Periódico *El Espectador* 280, “Retretas” (29 de julio de 1893, Medellín), p. 3.



Invitación a la temporada del Circo de la Magdalena. Anuncio tomado del periódico *Bogotá* 131 (8 de junio de 1898), p. 1. Biblioteca Nacional de Colombia.

Actividades populares de esparcimiento

Las galerías de los teatros, también conocidas como paraísos o gallineros, ofrecían precios bajos para los sectores populares, quienes ocasionalmente asistían a las funciones de variedades pero no a las temporadas de ópera o zarzuela. Sus lugares predilectos de reunión eran tabernas, burdeles, fiestas callejeras, casas de juego, galleras y ruedos de toros. Buena parte de estas prácticas colectivas eran heredadas de la sociedad rural y estaban invariablemente articuladas alrededor del consumo de alcohol. El político liberal Rafael Uribe Uribe, quien intentó impulsar numerosas medidas de modernización social, comentó: “en Colombia no hay feria, ni romería, ni fiesta alguna pública o particular que no se celebre sin apurar grandes copas de licor”⁶⁴. Para esta época el consumo era extendido, pues no solo las diversiones, sino incluso las jornadas de trabajo y las contiendas civiles, se acompañaban con alcohol.

A diferencia de las clases medias y altas que se reunían en los cafés y clubes para beber cerveza y otros licores importados, en los sectores populares lo común era consumir guarapo, aguardiente y especialmente chicha, una bebida fermentada a base de maíz, de la cual se derivó el nombre de “chichería”. Al finalizar el siglo diecinueve había cerca de trescientas chicherías en Bogotá y cuatrocientas

64 Citado en Mauricio Archila, “El uso del tiempo libre de los obreros 1910-1945”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 18-19 (1990-1991), p. 163.

en Medellín⁶⁵. Tanto hombres como mujeres frecuentaban estos lugares donde no existían normas fijas de comportamiento y podían reunirse alrededor de música, bailes y juegos de azar. Según Catalina Reyes, estos espacios ayudaron a revivir los antiguos lazos del ambiente rural porque “reproducían formas cálidas de sociabilidad [...] que la fría ciudad no proporcionaba al obrero, al artesano o al empleado inmigrante”⁶⁶.

Estos trabajadores que provenían de las zonas rurales estaban forjando las bases de las nuevas ciudades. Sobre ellos recaía el peso del progreso que favorecía sobre todo a las élites económicas; sin embargo, sus esfuerzos fueron mal remunerados y las duras condiciones de vida a las que se sometieron los condenaron a ser marginados. A medida que la economía prosperaba se crearon nuevas fábricas nacionales y con ellas llegaron nuevos inmigrantes. Los obreros no tenían la disciplina que el trabajo fabril requería, por esto se implementaron medidas para su instrucción y control; una de las principales medidas se orientó hacia el manejo del tiempo libre:

La importancia que el uso del tiempo libre iba adquiriendo estaba ligada a temores de la élite. Por un lado, se preocupaban por aquellos espacios de diversión, como las chicherías o las plazas de mercado donde se desarrollaban prácticas sociales populares que podían generar desordenes laborales. Por otro lado, existía intranquilidad sobre la utilización del tiempo de ocio de los trabajadores, es decir, el tiempo utilizado en recreación y entretenimiento⁶⁷.

La reglamentación del tiempo libre y del comportamiento en espacios públicos se implementó desde diversos escenarios. Algunos fueron los púlpitos de las iglesias, desde donde se pronunciaron discursos sobre la inmoralidad de prácticas cotidianas como el consumo del alcohol. Se implementaron también ciclos de conferencias culturales, obras de teatro y películas con mensajes moralizantes. Posteriormente, se sumarían las campañas a favor de los deportes de competencia como el fútbol y el béisbol, pues los únicos cercanos a los sectores populares eran el tejo y el boxeo.

65 Patricia Londoño y Santiago Londoño, “Vida diaria en las ciudades colombianas”, ob. cit., p. 355 y Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*, ob. cit., p. 161.

66 Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*, ob. cit., p. 157.

67 María del Pilar López Uribe, *Salarios, vida cotidiana y condiciones de vida en Bogotá durante la primera mitad del siglo xx* (Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia, 2011), p. 18.

Cine “Colombia”

Continúa este aparato cinematográfico dando funciones en la calle Larga, con selectas películas de educación y moralidad. Las últimamente exhibidas son de lo mejor de su repertorio y dignas de mirarse otra vez.

Para mañana anuncian la afamada película, “Víctimas del alcohol”, pedida expresamente por el Gobierno Nacional, y que ha causado tanta sensación en todas partes donde ha sido representada.

Proyección de la película **Víctimas del alcohol** (*Les victimes de l'alcoolisme*, Ferdinand Zecca, 1902)

solicitada por el Gobierno Nacional.

Nota de prensa tomada del periódico

El Autonomista 11 (3 de mayo de

1912, Cartagena), p. 3. Biblioteca

Nacional de Colombia.

Tan habitual era el consumo de chicha entre los sectores pobres que pronto se consideró un vicio de difícil tratamiento. Además de ser criticado como un desperdicio de tiempo, el alcoholismo se vinculó a enfermedades como la sífilis y la tuberculosis, que eran padecidas sobre todo por los sectores obreros. Las campañas de higiene demostraron el predominio del pensamiento religioso sobre el pensamiento científico: “ningún borracho entrará en el reino de los cielos”⁶⁸. Las condiciones de vida de los sectores pobres, como el hacinamiento o la mala alimentación, explicaban la profusión de estas enfermedades, pero en lugar de esto fueron percibidas como “el resultado de un comportamiento que contravenía la ‘moral’ y las ‘buenas costumbres’”⁶⁹. Los discursos difundidos se encargaron de afianzar esta idea, según la cual los alcohólicos eran personas débiles que causaban gran perjuicio a la sociedad: “Los alcoholizados generan una raza histérica, epiléptica y frecuentemente criminal, con tendencia a la locura”⁷⁰.

En general, la pobreza no fue vista como un problema social, sino moral. Para las élites que perseguían la modernización, el lastre era el pueblo analfabeto al que era necesario enseñarle nuevas “costumbres, modos de vestir, de comer, de trabajar, de divertirse y de usar la ciudad”⁷¹. La solución más común para

68 Periódico *El Obrero* 16 (19 de agosto de 1911, Medellín), citado en Jana Catalina Congote y Álvaro Casas, “Alcoholismo: enfermedad social en Medellín (1900-1930)”, en *Salud y salud pública. Aproximaciones históricas y epistemológicas* (Medellín: Universidad de Antioquia, Hombre Nuevo Editores, 2013), p. 133.

69 *Ibidem*, p. 135.

70 José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ob. cit., p. 1400.

71 María del Pilar López Uribe, *Salarios, vida cotidiana y condiciones de vida en Bogotá durante la primera mitad del siglo xx*, ob. cit., p. 42.

combatir el alcoholismo fue prohibir el funcionamiento de las chicherías en las zonas céntricas, confinándolas a los márgenes de las poblaciones donde se encontraban también los prostíbulos. Pese a la censura, estos espacios fueron parte habitual de la diversión popular no solo para los obreros y jornaleros, sino también para “estudiantes, bohemios, artistas e intelectuales”⁷², quienes encontraron allí espacios liberados de los preceptos arraigados en la sociedad de su época.

Además de las chicherías y los burdeles, también fueron proscritas las actividades que incluían apuestas. Los juegos de azar se realizaban comúnmente con barajas y dados que se vendían legalmente, pero su práctica pública estaba penalizada en los códigos de policía⁷³. Estas actividades tenían lugar en las tabernas o en espacios públicos donde se acompañaban de baile y música, y eran consideradas focos de corrupción a los que rápidamente se vinculaban los jóvenes. Los exagerados retratos de la prensa, que se atribuía el deber de moralizar a la sociedad, contribuyeron a crear una atmósfera de criminalidad alrededor de su práctica. Las advertencias de la prensa se dirigían sobre todo a los hombres jóvenes:

Cáncer moral. Todos los sábados y domingos se establece por los lados del Mercado Público un baile de *cumbia*, con su aditamento de *boliche* y otros juegos que dan al traste con el fruto del trabajo de muchos artesanos y trabajadores de todo género, quienes al día siguiente, debilitados por el alcohol y vacíos los bolsillos, no tienen un pan que darle a su familia. [...] Las ruletas y los boliches son un verdadero matadero para las clases pobres⁷⁴.

Aunque en los espacios dedicados a los juegos y en las tabernas no se presentaban espectáculos públicos, sí constituían alternativas para el tiempo libre de los sectores pobres. Estaban también los ocasionales paseos a los ríos y quebradas, así como las salidas al mar en el caso de las ciudades costeras, pero estas eran menos habituales. La difícil situación económica de muchos trabajadores les imposibilitaba comprar prendas adecuadas y mucho menos les dejaba excedentes para invertir en lo que se consideraban diversiones *honestas*.

Además de las dificultades económicas, los tiempos de guerra paralizaban la vida cultural y dejaban a los pobladores sin otras alternativas de esparcimiento. En agosto de 1904, cuando el Circo de Tony Lowande se instaló en la Plaza de la Independencia de Cartagena, la prensa expresó muy claramente que el consumo de licor era prácticamente la única actividad de esparcimiento: “nuestro público

72 Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*, ob. cit., p. 213.

73 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013), p. 81.

74 Periódico *El Porvenir* 2141, “Cáncer moral” (13 de julio de 1904, Cartagena), p. 4.

favorecerá el espectáculo con su presencia; porque, imposible de creer, hace más de seis años que en esta ciudad de Cartagena el pueblo no cuenta con más distracciones que el juego y el aguardiente”⁷⁵.

Las medidas de control del tiempo libre fueron ratificadas con decretos como el n.º 28 de abril de 1906, mediante el cual el presidente de la República prohibió los juegos de azar en todo el territorio colombiano. Para algunos, este decreto debía estar “escrito con letras de oro” porque su cumplimiento “salva al país del abismo del juego que lo estaba devorando moral y materialmente”⁷⁶. Pero lo cierto es que con su expedición se criminalizó una práctica extendida en los sectores populares.

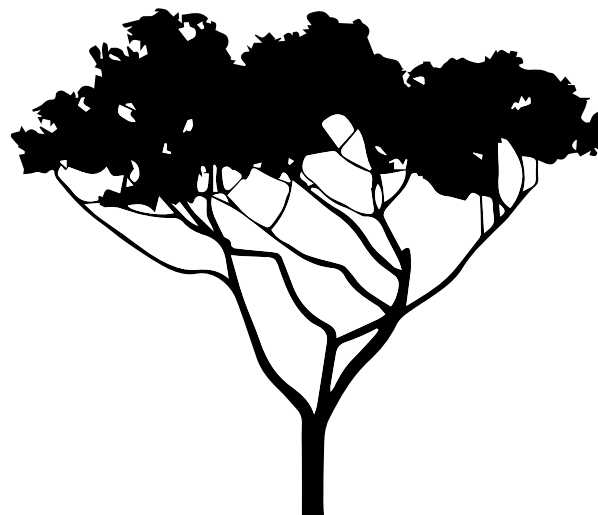
Tal vez los únicos espectáculos constantes fueron las corridas de toros y las peleas de gallos. Ambos requerían una infraestructura sencilla y convocaban con facilidad a públicos masivos. Pero estas actividades fueron censuradas en la prensa a tal punto que, en 1907, se pidió “al Gobierno, se supriman no solo las corridas, sino las galleras que solo producen desmoralización en el pueblo”⁷⁷. El político liberal Rafael Uribe Uribe propuso prohibir estos espectáculos y en su lugar facilitar a todos los pobladores distracciones como “jardines zoológicos, exposiciones, conferencias, fiestas patrias, carreras de caballos, música, teatro y, sobre todo, deportes atléticos y gimnasios públicos”⁷⁸. A diferencia del sector conservador que solo censuró las prácticas, la propuesta de Uribe Uribe encarnaba una visión que contemplaba las necesidades culturales de la creciente población colombiana.

75 Periódico *El Porvenir* 2157, “Gran circo” (19 de agosto de 1904, Cartagena), p. 4.

76 Periódico *El Porvenir* 2469, “Juegos prohibidos” (19 de mayo de 1906, Cartagena), p. 3.


77 Periódico *La Concordia Nacional* 1, “Abajo los toros” (29 de diciembre de 1907, Cartagena), p. 4.

78 Citado en *El pensamiento social de Uribe Uribe*, comp. Otto Morales Benítez (Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1988), p. 164.





El cine en la vida cotidiana



EN MEDIO DE LA CRISIS con la que Colombia entró al nuevo siglo, las banderas de la paz y el progreso fueron enarboladas por una nueva figura del conservadurismo colombiano, en cuyo discurso se leía la llegada de una nueva época. La propuesta política de este personaje reafirmó la necesidad de brindar al país un desarrollo económico, es decir, un progreso material sin hacer mención a la educación y la cultura. En uno de sus discursos el próximo presidente de Colombia, Rafael Reyes, expresó:

En tiempos pasados fue la Cruz y o el Corán, la espada o el libro, los que hicieron las conquistas de la civilización; actualmente es la poderosa locomotora, volando sobre el brillante riel, respirando como un volcán, la que despierta los pueblos al progreso, al bienestar y a la libertad [...] y a los que sean refractarios al progreso los aplasta bajo sus ruedas¹.

Rafael Reyes, mandatario entre 1904 y 1909, encarnó el deseo de desarrollo económico de la burguesía en ascenso, ratificando el proceso de *modernización tradicionalista* impuesto desde arriba. Con el objetivo de impulsar la exportación

¹ Periódico *La Opinión* (10 febrero de 1902), citado en Charles Bergquist, *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La Guerra de los Mil Días, sus antecedentes y consecuencias* (Bogotá: Banco de la República y Áncora Editores, 1999), p. 334.



de materias primas y la creación de fábricas nacionales, el Gobierno se concentró en el desarrollo de la red de transportes. A pesar de las mejoras que proporcionaron los primeros ferrocarriles, el estado de las vías era todavía lamentable. En 1905 un *viajero ilustrado* escribió: “En algunas regiones son tan malos los caminos de herradura, o las trochas primitivas, que hasta los mismos hijos del país se admiran de que un buen número de sus compatriotas pueda transitar”². Para hacer frente a esta situación Reyes creó la dirección de Obras Públicas Nacionales, destinada a emprender la construcción de ferrocarriles, caminos y puentes³, y unificó las compañías de navegación a vapor del río Magdalena⁴.

Con la revitalización de los transportes, empezó a fluir también la vida de las ciudades. Lentamente se dinamizaron las rutas y volvieron las agrupaciones de espectáculos itinerantes que habían estado ausentes por la guerra y la recesión económica. Después de los años de estancamiento se vivió un nuevo ímpetu alrededor de los espectáculos públicos, para los cuales se abrieron amplios salones sencillos que obedecían a la necesidad de albergar a los numerosos públicos que se agolpaban ahora en las crecientes ciudades. Los nuevos espacios de socialización estaban destinados a generar contacto entre los públicos disímiles, que ahora se enfrentaban en las mismas condiciones ante el nuevo lenguaje visual.

El cine fue un espectáculo que transformó la forma en que se venía presentando el entretenimiento de la época. Esta transformación fue sintetizada por el investigador Franco Díez, quien señaló:

El público estaba habituado a formas de comunicación directa, a que alguien se dirigiera a él sin la mediación de una máquina, (el cura en el pulpito, el actor en el teatro, el payaso en el circo o el mago donde fuera). [...] cuando la naturaleza del espectáculo no exigía que alguien se dirigiera al público para captar su atención, esta era atrapada por personajes enfrentados en vivo en el escenario, como sucedía en las peleas de gallos, las corridas de toros o los encuentros de boxeo. El cine es el primer espectáculo

2 Periódico *El Mercurio* 82, “Los caminos en Colombia” (8 de febrero de 1905, Bogotá), p. 3.

3 Un destacado logro en este campo fue la conexión del ferrocarril de La Sabana con el de Girardot, en 1908, logrando por primera vez la comunicación férrea de Bogotá con el río Magdalena. Bernardo Tovar Zambrano, “La economía colombiana (1886-1922)”, en *Nueva Historia de Colombia* t. v, ed. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989), p. 39.

4 Joaquín Vilorio de la Hoz, “Vapores del progreso: aproximación a las empresas de navegación a vapor por el río Magdalena, 1823-1914”, *Revista Credencial Historia* 290 (febrero 2014), pp. 7-8.

masivo que logra captar la atención de los espectadores gracias a la mediación de una máquina⁵.

El cine y otros espectáculos

Al menos durante la primera década del siglo veinte las funciones cinematográficas fueron esporádicas, con temporadas que podían durar un par de semanas o meses, dependiendo del repertorio de las empresas itinerantes. Sus presentaciones tenían notables defectos técnicos que se debían sobre todo al uso y la baja calidad de los proyectores, pero el *cine de los primeros tiempos* no era simplemente un compendio de películas breves sin sonido, sino más bien una innovación que experimentaba con un lenguaje visual que se estaba convirtiendo en un código universal.

Aunque algunos investigadores colombianos consideran que durante estos años el cine no fue “un fuerte canal de comunicación con el mundo o narrador de historias”⁶, las cintas proyectadas demuestran lo contrario. Nuevas películas de estilo documental buscaron mostrar hechos particulares que podían, o no, ser tomados directamente de la realidad: **El desastre de San Francisco** (*Exploded Gas Tanks, U.S. Mint, Emporium and Spreckel's Bldg*, Thomas Edison, 1906), **La catástrofe de Messina** (sobre el terremoto de 1908) y **El hundimiento del Maine** (*Visite de l'épave du Maine*, Georges Méliès, 1898)⁷ son títulos que hacen pensar que se estaba desarrollando ya la posibilidad del cine como medio de información. Secuencias como estas darían origen a los noticieros cinematográficos que difundieron hechos históricos como las guerras mundiales. Su papel como canal de comunicación cobra importancia al considerar que un alto porcentaje de la población colombiana era completamente analfabeta.

A medida que desarrollaron los aparatos y se crearon nuevos elementos de la gramática visual se amplió la capacidad del cine para contar historias. Las cintas argumentales permitieron la popularización de conocimientos que antes eran exclusivos de las élites: **Los Miserables** (*Les misérables*, Albert Capellani, 1912), **Quo Vadis?** (Enrico Guazzoni, 1912), **El barbero de Sevilla** (*Le Barbier*

5 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013), pp. 120-121.

6 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, ob. cit., pp. 110-111.

7 Esta última cinta fue presentada en la ciudad de Lima, Perú, en 1900. Ricardo Bedoya, *El cine silente en el Perú*. (Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2009), p. 47.

de Séville, Georges Méliès, 1904), **Fausto**, **Romeo y Julieta**, **Napoleón Bonaparte**, **Cleopatra**, **Otelo**, **El Mercader de Venecia** y **El Conde de Montecristo**⁸ fueron apenas algunas de las películas proyectadas en este periodo en el país. El lenguaje cinematográfico de la época era todavía limitado, pero las películas tenían ya largos metrajes, y usaban los recursos del teatro y la literatura para narrar.

Otras películas de esta época se enfocaron en explorar la magia en la pantalla; sobreposición, desaparición y levitación fueron algunos de los trucos que sirvieron para remplazar a las cintas decimonónicas que apelaban a segundos de atracción. Algunas de las registradas fueron: **Viaje a la luna** (*Voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902), **La metamorfosis de la mariposa** (*Papillon fantastique*, Georges Méliès, 1909), **Viaje alrededor de una estrella** (*Voyage autour d'une étoile*, Gaston Velle, 1906), **El colchón animado** (*Le matelas épileptique*, Alice Guy, 1906), entre otras. Estaban también las cintas cómicas, los argumentos históricos y algunas secuencias sencillas tomadas de forma espontánea. Este conjunto muestra que se tenía un amplio repertorio disponible para el público colombiano. Además, las películas eran generalmente amenizadas con música en vivo, lo que seguramente contribuyó al enriquecimiento de la cultura musical de los asistentes. Este acompañamiento, así como los efectos sonoros, sirvieron para

⁸ Las últimas películas mencionadas tienen hasta diez versiones distintas entre 1902 y 1913 por lo que no pueden establecerse los directores ni años de producción de las versiones exhibidas en Colombia.

Función de cine de la adaptación de **Romeo y Julieta**. Anuncio tomado del periódico *El Liberal*

81 (24 de enero de 1914, Bucaramanga), s.p.

 Biblioteca Nacional de Colombia.

KINE UNIVERSAL

Tan pronto como vuelva a funcionar el alumbrado eléctrico, se reanudarán, cada vez más interesantes, las exhibiciones del *Salón Universal*, con repertorio brillantísimo que colmará todas las exigencias.

PROYECTAREMOS:

El inmortal drama de Shakespeare,

Romeo y Julieta.

En dos actos y en colores.

hacer más vívida la experiencia de las películas que para esta época eran presentadas como parte de un repertorio de variedades, denominado en su conjunto como “sistema de atracciones mostrativas”⁹.

Gracias a la prensa, las crónicas y las memorias, se pueden ubicar algunas descripciones de estas agrupaciones que incluyeron al cine en sus repertorios variados y, sin proponérselo, ayudaron a popularizarlo como actividad de esparcimiento de la vida urbana. Entre las compañías dedicadas a los números de baile y cinematógrafo destacan las dirigidas por Tomás Soriano y los hermanos del Río¹⁰. La primera hizo una gira por Cartagena y Bogotá entre octubre y diciembre de 1907, con un repertorio que incluía un cinematógrafo Pathé y la presentación de las bailarinas españolas Matilde Gutiérrez y Enriqueta Nigasi. Sus temporadas fueron reseñadas con detalle en la prensa de ambas ciudades, dejando ver la sensación que la presencia de estas mujeres causaba dentro y fuera del escenario. La ejecución empezaba con un acto de baile y se intercalaba con el cinematógrafo en dos ocasiones:

El telón cae y el público aplaude con verdadero calor. Esto no es una ovación, no es una apoteosis, es una locura frenética, exteriorizada en palmas que no acaban nunca. Un nuevo acto de cinematógrafo, que no carece de gracia, pone un poco de penumbra y calma sobre la fogarada de enantes¹¹.

Entre noviembre de 1909 y febrero de 1910 la compañía de Tomás Soriano ofreció nuevas temporadas en Barranquilla y Bogotá, esta vez con un cinematógrafo Gaumont, el ventrílocuo José Perelló y la pareja de bailarinas españolas Rosario Fernández y Margarita Donnay, conocidas como Las Donnays. Esta agrupación siguió su ruta hacia el sur, la cual quedó registrada en el Teatro Olimpo de Lima en julio de 1910¹².

Los hermanos del Río tuvieron una trayectoria más larga por Colombia y su ruta estaba también conectada hacia el sur con Ecuador y Perú. Sus presentaciones empezaron en Cali y posteriormente se dieron en Bogotá, Barranquilla y Cartagena, en donde realizaron temporadas entre 1907 y 1912. La última de sus presentaciones se registró en Bucaramanga, en septiembre de este último año.

9 Tom Gunning, “The Cinema of Attraction[s]: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde”, en *The Cinema of Attraction Reloaded*, ed. Wanda Strauven (Ámsterdam: University of Amsterdam Press, 2006), p. 386.

10 Ver cronología anexa.

11 Periódico *La Prensa* 52, “Espectáculos” (10 de diciembre de 1907, Bogotá), s.p.

12 Violeta Núñez Gorriti, *El Cine en Lima 1897-1929* (Lima: Concejo Nacional de Cinematografía, 2010), p. 47.

Teatro Municipal
 Sábado 25 de Diciembre
DEBUT
 DE LA COMPAÑIA DE VARIEDADES

Composición de la Compañía

GRAN CINEMATOGRAFO GAUMONT
 CRUZ DE MALTA 1909

con repertorio moderno de películas.
 Ultimas producciones

El sin rival ventrilocuo

SEÑOR PERELLO

con sus 12 autómatas, 12 parlantes,
 cantantes y musicales y lujoso decorado

LAS CELEBRES
DONNAY
 ESTRELLAS ESPAÑOLAS

coupletistas, monologuistas,
 Duetistas y bailarinas
ESPAÑOLAS E INTERNACIONALES




Publicidad de la Compañía de Variedades de Tomás Soriano. Anuncio tomado del periódico *La Renovación* 27 (22 de diciembre de 1909, Bogotá), p. 3. Biblioteca Nacional de Colombia.

En 1910 la compañía estaba conformada por “una mujer y sus cuatro hijos, dos varones de 18 y 20 años que se encargan de las proyecciones, y dos hijas gemelas de 12 años que cantan y bailan”¹³. Para 1911 incluía los números “los precoces niños Jumeaux, notables cupletistas y bailarines”¹⁴. La compañía se presentó siempre con el nombre de Cinematógrafo o Biógrafo Excelsior, lo que deja ver

¹³ Jorge Nieto y Diego Rojas, *Tiempos del Olympia* (Bogotá: Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992), p. 38.

¹⁴ Periódico *Comentarios* 168, “Teatro Municipal” (11 de octubre de 1911, Bogotá), s.p.

que el cine empezaba a tomar protagonismo sobre otros números de variedades o por lo menos causaba mayor atracción.

Las presentaciones que los hermanos del Río dieron en Bogotá duraron cerca de cinco meses, en los que realizaron presentaciones en la Plaza de Toros de San Diego, combinando el baile y las películas con corridas de toros. Esta misma modalidad se vio entre mayo y junio de 1911 en la ciudad de Cartagena. Esta vez fue la Empresa Mazzantini la que ofreció estos mismos espectáculos combinados¹⁵. El sistema de atracciones mostrativas resultó efectivo para captar la atención de los espectadores que estaban acostumbrados a diversiones populares y bulliciosas como los toros, y dirigirlos hacia entretenimientos nuevos como lo era el cine mudo.

Una vez que las empresas cinematográficas se instalaban en las ciudades, era común que se aliaran temporalmente con otras que estaban de paso, pero no viajaban con repertorios de variedades constantes. Entre los agentes que se dedicaron exclusivamente a la proyección de películas pueden identificarse a Manuela Porras, Augusto Delamar, Lewis y Baruch, Stern, Enrique Bravo, Ruiseco, Ferrari y Ricardi, Gerald y Theodore Ireland, Carlos Poeti, Julio Herrán, Emilio García, Julius Freund y Luis López Méndez. Todos ellos pasaron por Colombia y países aledaños en la primera década del siglo veinte. Sin excepción, estos empresarios también estuvieron con sus funciones de cine en Venezuela.

Otros espectáculos combinados con las proyecciones de películas fueron la magia y el ilusionismo, entre los que se puede mencionar la compañía del Gran Enireb que se presentó a finales del siglo diecinueve, en Cartagena, Bogotá y Medellín, así como las funciones de Cinematógrafo Pathé de Lamus en mayo de 1907 y las del Cronófono Imperial de Adolfo Concha, en agosto de 1910. Ambas empresas se presentaron con la Compañía Excéntrica de Novedades de Arak en el salón del Bazar Veracruz de Bogotá. Funciones similares de magia y cinematógrafo se presentaron en septiembre de 1912 en Cartagena con la compañía del ilusionista Carisi. También el extranjero Salim Barbour hizo sus presentaciones con su Gran Compañía Oriental, pero no se tienen datos de sus números. Estas combinaciones aumentaron el atractivo para los espectadores y al mismo tiempo le brindaron al cine los espacios y los públicos que habían sido formados desde décadas atrás.

Solas o combinadas, las funciones de cinematógrafo tuvieron amplia acogida en las poblaciones estudiadas. Poco a poco los públicos aumentaban no solo como curiosos de una rareza científica, sino por el interés que despertaba

15 Periódico *El Porvenir* 3793, "En el circo de toros" (23 de mayo de 1911, Cartagena), p. 3.

TEATRO.

COMPANÍA EXCENTRICA DE NOVEDADES "JUDITH Y ARAK."

La empresa ha arreglado un cómodo teatro con magníficos palcos para familias, lunetas etc.
Local en el interior de la casa del Sr. Juan de la Cruz Gómez, contiguo al Club del Comercio.

EL MEJOR Y MAS SORPRELENDE PROGRAMA DE LA TEMPORADA,
HOY SABADO 25 DE DICIEMBRE DE 1909.

AL PÚBLICO:

La Empresa tiene el honor de ofrecer á este ilustrado público, artistas que por su fama están muy por encima de cuantos en este género pudieran presentarse. En su corta temporada presentarán trabajos nuevos y sorprendentes, que han causado admiración general en los públicos de Europa y últimamente en el Brasil, Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, Venezuela y Colombia.

Esperamos que este público inteligente, al ver los trabajos de esta Compañía, quede complacido. Si como lo esperamos sucede, se colmarán las aspiraciones de

LA EMPRESA.

Retumbante colección de suertes.—La ciencia unida á la burla.—Espiritismo y magia europea.—El espectáculo de más admiración.—El más culto é instructivo.—Los secretos de los sacerdotes del Indostán y magos del Visú, bajo un aspecto agradable y recreativo.—El más grande suceso del día

ORDEN DEL ESPECTACULO:

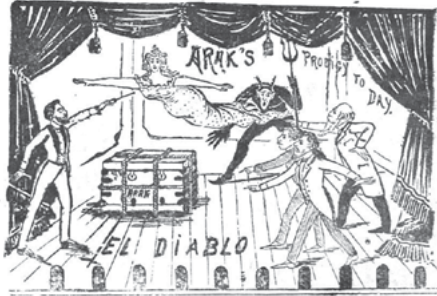
PRIMERA PARTE.

Sinfonía por la orquesta.
Sutilzas de ingenio por el mago ARAK: presenta escenas maravillosas, de las cuales todos creen que sin ayuda desde la tierra de los espíritus, parecen ciertamente imposibles.

El primero en el mundo por su maravilloso trabajo.—El monarca del misterio.—Los hombres y las cosas se someten á su poderosa voluntad.—De práctica irrepachable, de antigua fama y con cumplida destreza, ejecuta bajo ciertas condiciones que jamás han sido sobrepasadas.—Grandes suertes de insondable misterio.—La pesca milagrosa á los peces de oro.—Las lucernas del diablo.—El sombrero brujo. Gran reloj encantado.

SEGUNDA PARTE.

Mr. Arak El Ventriloco más grande afamado del mundo, con sus FANTOCHES habladores, cómicos y cantores.



El hombre que habla con el estómago. Los autómatas más asombrosos y los niños más queridos del público en su interesante escena con El Inglés y su Señora: hablan, cantan, ríen, fuman, escupen y se abofetean recíprocamente.

Fragmento del cartel publicitario de la compañía de Arak en Bucaramanga, 25 de diciembre de 1909. Hoja suelta. Taller Gráfico de Núñez e Hijos. Biblioteca Nacional de Colombia.

un lenguaje que hablaba a todos con nuevas palabras. El investigador Waydi Miranda estudió el caso de los primeros años del cine en la ciudad de Cartagena y señaló: "Sin importar su procedencia, quienes asistían a las funciones no se ahorran comentarios sobre lo proyectado; todos podían, si así lo deseaban, hacerse pasar por entendidos al fin y al cabo se trataba de un espectáculo joven"¹⁶.

¹⁶ Waydi Miranda Pérez, *Cine y sociedad en Cartagena de Indias 1897-1923* (Editorial Académica Española, 2013), p. 56.

El lenguaje del cine se desarrolló al mismo tiempo que sus espectadores, por lo que estos aprendieron paulatinamente los códigos visuales y se adentraron en una nueva forma de difusión de conocimiento.

En los festejos patrios de julio de 1907 quedó demostrada la amplia afición que el cine despertaba en los capitalinos: “la concurrencia fue tan grande en la noche del 19 para asistir a las exhibiciones del cinematógrafo, que puede decirse con toda propiedad que no había espacio para un alfiler”¹⁷. En este mismo año un reportero santandereano escribió: “A riesgo de parecer excesivamente niño, voy a confesar una cosa: yo amo el cinematógrafo”¹⁸. En esta actitud se sentía crecer la ola que llevó a escritores como Tomás Carrasquilla a dedicar parte de sus letras a un invento que para muchos estaba a gran distancia del arte.

Es precisamente en 1907 cuando la cantidad de temporadas cinematográficas anuales aumenta en el territorio colombiano y muchos públicos se habitúan a su constante presencia. Es posible que el vuelco hacia el cine se haya dado por cuestiones económicas, pues resultaba más rentable mover proyectores y películas que cargar con numerosas compañías y voluminosos equipajes. Para este periodo, la industria del cine empezaba su florecimiento que se concretaría unos años después, permitiendo la creación de salones permanentes en todo el mundo.

Otro tipo de espectáculos combinados con el cine fueron las linternas mágicas, los números de canto y las funciones de acrobacia. Pero sin duda alguna, las alianzas más comunes se dieron entre las obras de teatro y las películas. Esta modalidad fue usada en Colombia por exhibidores como Julio Pocaterra, los hermanos Gerald y Theodore Ireland, Emilio García y Luis Martínez Casado. Este sistema se dio en otros países de la región, por ejemplo, en México las funciones de cinematógrafo fueron implementadas por la popular compañía de Virginia Fábregas:

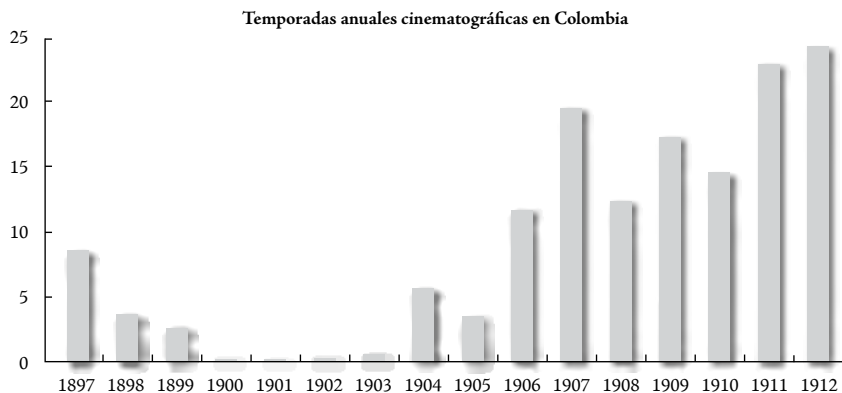
La tradición sembrada por la Fábregas de usar el cine dentro de las presentaciones teatrales fue significativa como forma de presentación del cine o como parte importante del proceso de configuración de públicos espectadores para las proyecciones de películas de cine¹⁹.

17 Vesga y Ávila (1907), citado en Luis Alfredo Barón Leal, “Los cinemas bogotanos: los edificios de la hechicera criatura”, en *Bogotá fílmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, Mauricio Durán Castro et al. (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes IDARTES, e Instituto Distrital de Patrimonio IDPC, 2012), p. 128.

18 José Velazco, “Cinematógrafo”, periódico *El Heraldo* 20 (2 de agosto de 1907, Bucaramanga), p. 4.

19 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, ob. cit., pp. 89-91.

Cuadro realizado con registros de prensa consultados en la presente investigación y con la información publicada por otros investigadores. Datos detallados en la cronología anexa.



Si bien es cierto que en la primera década del siglo veinte el cine no se había establecido, es necesario ver en los registros la cantidad de proyecciones de cine y sus largas temporadas, en comparación con las escasas compañías de teatro que visitaban las ciudades. La preferencia por el cine frente a los espectáculos de teatro empezó a notarse en 1909. En este año, Luis Martínez Casado daba funciones combinadas en la ciudad de Bogotá y mediante la prensa se le pidió que abandonara la presentación de las piezas y se enfocara en las películas²⁰. Según José Nieto, la balanza se descompensó también en Barranquilla: “El año de 1909 fue desierto para el Teatro Municipal, pues no vino compañía dramática o de variedades alguna, lo que, por supuesto, benefició a los empresarios del cine ambulante”²¹.

El establecimiento del cine se ratificó hacia 1912 con la creación de los primeros salones para funciones de cinematógrafo. Estos nuevos espacios de socialización requerían no solo de amplios salones, sino además de un canal de importación que permitiera tener un repertorio de películas constante y renovado. Los proveedores de estas mercancías fueron casi de forma exclusiva productores franceses, italianos y norteamericanos. Para regular el negocio se establecieron dos compañías que organizaron la importación y la exhibición en las principales ciudades del país. La primera fue la Empresa Nacional de Kinematógrafos Universal propiedad de Abraham López Penha y, la segunda,

²⁰ Periódico *La Prensa* 237, “Teatro Variedades” (23 de marzo de 1909, Bogotá), s.p.

²¹ José Antonio Nieto Ibáñez, *Barranquilla en blanco y negro* (Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005), p. 201.

la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana de los hermanos Di Doménico. Estas empresas fueron formalizadas en 1913, pero desde antes habían empezado la fundación de salones cinematográficos en Colombia y otros países centroamericanos.

Salones de cine y variedades

Los espacios de encuentro tenían una clara estratificación social. La segregación, además, era para las mujeres a quienes no les estaba permitido ingresar con la misma libertad que a los hombres. Algunas mujeres de clases populares entraban sin restricción a las fondas y chicherías, pero aquellas que pertenecían a familias de clase media y alta estaban sometidas a un constante control social. En el teatro, solo en compañía de hombres de su familia, podían acceder a los palcos, espacios privilegiados que destacaban la posición social de sus asistentes. En su artículo “El teatro como espacio de distinción”, la investigadora Lidia García señala:

[A] dichos espacios no cualquier advenedizo o desanclado podía acceder, no solo por la adquisición de los abonos en lugares preferentes [...] sino porque debían presentarse dos o cuatro días a la semana en el teatro, ataviados con los mejores vestidos, usando los más modernos sombreros y mostrando el manejo de los nuevos ademanes y actitudes propios de la gente de bien²².

El vestuario y el comportamiento eran algunos de los códigos de distinción usados por los asistentes al teatro. El edificio en sí mismo no solo servía para escenificar óperas o zarzuelas, sino también para mostrar un estilo de vida basado en la moda y el *buen gusto* de la burguesía y las élites tradicionales²³. Con su distribución interna este lugar de esparcimiento ratificó la estratificación de la sociedad: las familias adineradas en los palcos, los hombres de clase media en las plateas y los públicos populares mixtos en las galerías o pisos superiores. Sin embargo, con poca frecuencia se reunían todos los públicos en el mismo escenario, pues el costo de las representaciones dramáticas, incluso en el sector de las galerías, no era accesible para muchos colombianos:

²² Ana Lidia García Peña, “El Teatro como espacio de distinción”, en *Espacios en la historia: invención y transformación de los espacios sociales*, ed. Pilar Gonzalbo Aizpuro (México: Colegio de México, 2014), p. 168.

²³ Lamus Obregón, citado en *Ibíd.*, p. 156.

los empresarios no han tenido en cuenta las ventajas que reportarían, tanto a ellos como a las buenas costumbres, si pusieran una sección de teatro al alcance de la gente laboriosa, para fomentar el gusto por esas reuniones y alejarlas así de los garitos y tabernas, a que se han inclinado por falta de distracciones honestas, cuyo costo guarde proporción con su presupuesto de rentas²⁴.

Como ya se dijo, en los primeros años, el cine se presentó en los teatros municipales que estaban disponibles para funciones de variedades y, aunque no fue habitual, el público de todas las clases sociales compartió este mismo espectáculo. Por ejemplo, en la primera función de cine en la ciudad de Bucaramanga, dada en agosto de 1897, el reportero del periódico *El Norte* describió a la *selecta concurrencia* de los palcos, ratificando que el teatro era un espacio para mostrarse: “Sra. Mutis, traje amarillo cromo, adornos negros. Sra. De Hofmann lila claro. [...] Srta. María Uribe, chaqueta blanca, enaguas azul oscuro”²⁵. El periodista no se refirió al sector de la galería que posiblemente estaba ocupado por públicos populares. En el caso de Medellín la prensa consignó sobre la primera temporada de cine: “la 3a galería importuna como de costumbre, dándola de ocurrenre y zurciendo gracejos vulgares y dicharachos impertinentes”²⁶.

Cuando la afición por el cine aumentó y los exhibidores aparecieron en mayor número, los teatros municipales no fueron suficientes y se habilitaron nuevos espacios informales. Fueron los públicos quienes tuvieron que salir de los teatros para asistir a las proyecciones en los salones de cine y variedades. De este modo el ritual social de los sectores adinerados entró en conflicto directo con la espontaneidad de los públicos populares. A partir de este encuentro se dieron varias transformaciones, algunas apuntaron a reforzar el control sobre el comportamiento de los públicos *incivilizados*. Proyecto de larga data que se venía implementando mediante los manuales de urbanidad y la educación pública.

Las normas estaban bien asimiladas en los públicos que asistían al teatro, pero para otros las conductas comunes eran completamente distintas. Es así que la transformación del comportamiento intentó imponerse por otros medios, como la presencia de la policía, la imposición de multas y las continuas censuras

²⁴ José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura General, 2006), pp. 47-48.

²⁵ Periódico *El Norte* 25, “Vitascope” (27 de agosto de 1897, Bucaramanga), p. 3.

²⁶ Periódico *Las Novedades* 266 (11 de noviembre de 1898, Cartagena), citado en Cenedith Herrera Atehortúa, “De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910”, *Revista Historia y Sociedad* 24 (2013), p. 167.

públicas en la prensa. En estos comentarios se insistió en que las funciones de cine ayudaban al proceso de civilización del público. Eran una especie de lección que ejemplificaba el modelo social a seguir. El cine fue apreciado entonces por su valor pedagógico. Incluso se valoró como sustituto de actividades como el teatro, pues tenía difusión entre aquellos que no contaban con recursos económicos suficientes. Precisamente fue por esto que en muchas ocasiones se daba preferencia a los géneros documentales sobre los de ficción: “menos tulipanes, menos hadas y más escenas de la vida, el mar, etc.”²⁷.

A las funciones de cine asistieron los nuevos sectores sociales que surgieron con la conformación de la vida urbana, principalmente las clases medias, quienes encontraron allí un espacio sin tradición desde el que tenían acceso al mundo que antes les estaba vedado por su limitada capacidad económica. La narrativa del cine tenía historias tomadas de la riqueza literaria y las imágenes de un mundo que empezaba a descubrirse. Tanto las ficciones como las actualidades proporcionaban un conocimiento nuevo sobre la vida cotidiana, espectáculos teatrales, paisajes urbanos, argumentos clásicos, adelantos técnicos y otros. Hacia 1914 se comentaban en la prensa colombiana:

Gracias a este mágico aparato, nos trasportamos en un segundo, de Sincelejo a París, de París a Berlín, de Berlín a Moscú, de Moscú al Polo, etc., etc. Nos familiarizamos con los personajes más importantes del orbe y admiramos los más afamados artistas de la ópera, del drama y la comedia. El mar, el ferrocarril, el aeroplano, los campos de maniobras de los grandes

27 Periódico *El Heraldo* 84, “Camaratógrafo” (23 de octubre de 1908, Bucaramanga), p. 4.

Nota de prensa sobre las funciones de cine,
tomada del periódico *El Heraldo* 20 (2 de agosto
de 1907, Bucaramanga), p. 4.

 Biblioteca Nacional de Colombia.

Las funciones de cinematógrafo, en tanto que no se exhiban cuadros ofensivos para la moral, son el mejor espectáculo para las familias, que, en la vista de ciudades, paisajes, etc. adquieren alguna idea del mundo civilizado.

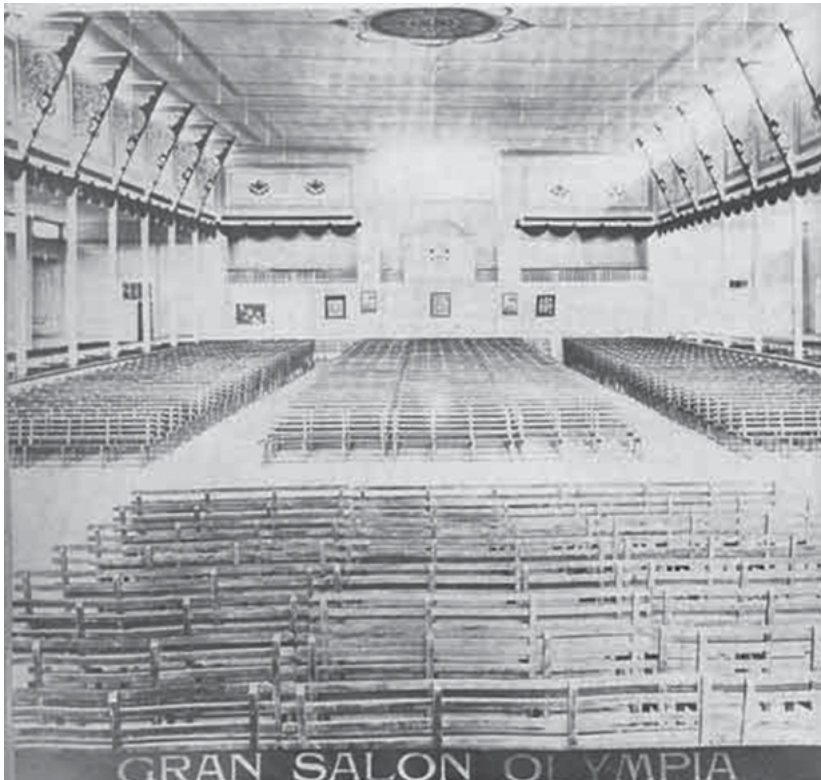
ejércitos de Europa, y mil y mil cosas que muchos de nuestros lectores no han visto jamás, el cine los pone a su vista [...]»²⁸.

Con la creación de los nuevos espacios y la popularización de este canal de información empezaron a ocurrir algunas transformaciones sociales. Los cambios se dieron, entre otros, sobre la posición social de la mujer. Los salones no tenían el aura de distinción de los teatros, ni existían en ellos palcos o galerías de tercer nivel, aunque sí había diferenciaciones formales en la ubicación. Por ejemplo, la platea, o más bien la zona central delantera que era ocupada tradicionalmente por hombres, empezó a servir también como espacio para las espectadoras. En el año de 1909, “demostrando que no estamos tan atrasados”, las mujeres colombianas se sentaron por primera vez en estos espacios: “Si en Europa y casi toda América van las señoras a platea ¿por qué nosotros hemos de

28 *Revista Kine* (15 de febrero de 1914, Sincelejo), citada en Alex Támara Garay y Dali Miranda Salcedo, “Cine y sociedad en el Caribe colombiano: el discurso modernizador en el Sincelejo de las dos primeras décadas del siglo xx”, *Revista Búsqueda* 11 (julio-diciembre 2009), pp. 54-55.

Vista interna del Salón Olympia de Bogotá, donde se observa la distribución horizontal de la sala.

📁 Archivo: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.



privar a nuestras esposas, hermanas o hijas que concurren a esa localidad acompañadas de nosotros mismos.²⁹ El cambio se dio a partir de las funciones del Cine Imperial administrado por Luis Martínez Casado. Para 1910 ya era común compartir este espacio con mujeres, lo que la prensa celebró como “simpática, civilizadora y económica costumbre”³⁰.

No obstante, en los salones se mantuvieron las tensiones sociales que ya se venían presentando. En los manuales de urbanidad vigentes se expresaban muy claramente máximas como: “En las funciones en que los asientos sean comunes, los caballeros deben ceder siempre los mejores puestos a las señoras, y los inferiores cederlos a los superiores”³¹. El comportamiento de los hombres intentaba controlarse tomando como argumento la presencia de las mujeres: “No está bien que se vaya al Teatro a hablar en voz alta y a hacer exclamaciones, sobre todo cuando en el recinto hay señoras [...]”³². También intentó controlarse el acto de fumar, pero no apelando a los argumentos de la higiene, sino a la urbanidad. En 1911, en las *Lecciones de urbanidad acomodadas a las costumbres colombianas* se leía: “una persona que aspire a mostrarse enteramente correcta no fumaría. [...] Estando con señoras o con personas de respeto, no debe fumar un hombre [...]”³³.

Por su parte, el comportamiento de las mujeres intentó reprimirse remarcando la importancia de una actitud moderada que no desdijera de su educación moral. La ostentación en el vestido y la apertura en el trato social fueron frecuentemente criticadas en los periódicos conservadores de comienzos de siglo. El vestido continuó siendo un sinónimo de riqueza y los exagerados accesorios de algunas mujeres fueron asociados con la coquetería y se convirtieron en un estorbo en los espacios comunes. Por ejemplo, en 1909 el director norteamericano David W. Griffith produjo el corto **Esos molestos sombreros** (*Those Awful Hats*), en el que aparecen ocho mujeres ingresando al salón de cine con sombreros inmensos que obstruyen la vista de todo el público. Esta situación se repetía en América Latina, donde se pedía una y otra vez a las mujeres que no los usaran en el cinematógrafo.

Para 1913 ya eran habituales las funciones permanentes y la presencia de mujeres en ellas. Sin embargo, los cambios nunca fueron bien recibidos por

29 Periódico *La Prensa* 210, “Hermosísimo” (16 de enero de 1909, Bogotá), s.p.

30 Periódico *El Artista* 175, “En la platea” (24 de septiembre de 1910, Bogotá), s.p.

31 Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras...* (Bogotá: Editorial Voluntad, 1960), p. 129.

32 Periódico *El Progreso* (28 de septiembre de 1908, Barranquilla), citado en José Antonio Nieto Ibáñez, *Barranquilla en blanco y negro*, ob. cit., p. 200.

33 José Manuel Marroquín, *Lecciones de urbanidad adaptadas a las costumbres colombianas* (Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1911), p. 72.



Imagen sobre los grandes sombreros usados por las mujeres en las funciones de cinematógrafo. Caricatura anónima tomada del periódico *Gaceta Republicana* 526 (18 de abril de 1911, Bogotá), s.p. Biblioteca Nacional de Colombia.

aquellos que intentaban mantener el control social y moral de la población, por esta razón empezaron a tomar fuerza las campañas de censura. Pero antes de desarrollar este tema es necesario hacer referencia a los salones de cine y variedades que se crearon en Colombia en los primeros años del nuevo siglo. Durante este periodo no se inauguraron teatros, sino salones sencillos y circos de variedades. En las cinco ciudades principales ligadas al río Magdalena se abrieron al menos quince de estos espacios, además de los pequeños salones informales y de los antiguos teatros en funcionamiento.

En Bogotá se habilitó el salón del Bazar Veracruz en el año de 1905, donde se dieron las proyecciones de los hermanos Ireland³⁴. La falta de escenarios en la capital le llevó a una rápida aceptación y para 1906 se denominó Teatro Variedades. A finales de ese año se realizaron algunos arreglos internos para responder a las demandas del público y la prensa anunció que su transformación había

³⁴ Periódico *El Correo Nacional* (27 de noviembre de 1905, Bogotá), citado en Carlos Álvarez, “Los orígenes del cine en Colombia”, en *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Investigaciones recientes, ed. Pedro Adrián Zuluaga (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008), p. 60.

ocurrido “con increíble rapidez”³⁵. En 1907 el escenario continuó sus reformas, entre las que se incluyó la instalación de un “*vaudeville* automático, o sea un establecimiento o casa de recreo apropiado para atender a todas las clases sociales”³⁶, para cuya instalación se contrató a Ernesto Duperly. Este salón debía contar con espacios diferenciados según las clases sociales y con aparatos de mecanismo automático. Mediante el Acuerdo número 7 de 1907, el Concejo Administrativo de Bogotá estableció que en menos de seis meses el salón debía contar con: “kinetoscopios, panorámicas, cinematógrafos, tiros al blanco con rifles (...), cajas de música, mecanismos para ejercitar la fuerza muscular y probar la de los pulmones, todos los cuales funcionan automáticamente”³⁷. Otros datos sobre la contribución de Duperly a la importación de aparatos modernos se encuentran en el artículo “Vida diaria en las ciudades colombianas”:

Ernesto Duperley, el mismo que trae al país los velocípedos y las bicicletas, las primeras cámaras Kodak y el primer Cadillac, importa en los años diez las victrolas de cuerda y las pianolas con rollos de «moler música», como se les dice en son de charla. La primera victrola se da a conocer en pleno teatro Colón y con presencia de la alta sociedad que acude en traje de gala a escuchar el extraño aparato cantando *La donna é mobile* en la voz del famoso Caruso³⁸.

Cuando el Teatro Variedades se encontraba en pleno funcionamiento se habilitó el pabellón de las Máquinas del Parque de la Independencia, construido en 1910 como parte de la exposición para conmemorar el primer centenario de la Independencia nacional. De la misma manera que el Variedades, este escenario fue paulatinamente adaptado para espectáculos públicos y en 1912 era conocido ya como *el salón de cine*. En él se dieron las primeras funciones de los hermanos Di Doménico que luego establecieron sus actividades de manera permanente en el Salón Olympia.

En el Parque de la Independencia y con numerosas y nuevas películas está el Cinematógrafo Olympia, haciendo las delicias del público bogotano. Allí concurre todo lo más selecto de nuestra sociedad, así como también la cla-

35 Revista *Bogotá Ilustrado* 2, “Espectáculos” (diciembre de 1906, Bogotá), p. 27.

36 Acuerdo número 7 de 1907. Aprobatorio de un contrato celebrado con el Sr. Ernesto V. Duperly, (*vaudeville* automático). Concejo Administrativo del Distrito Capital. *Gaceta del Distrito Capital* 83 (septiembre 20 de 1907, Bogotá), p. 26.

37 Ídem.

38 Patricia Londoño y Santiago Londoño, “Vida diaria en las ciudades colombianas”, en *Nueva Historia de Colombia* t. IV, ob. cit., p. 361.



Pabellón de Maquinaria en el Parque de la Independencia (1910). Fotografía anónima. Colección Urna Centenaria.

🌿 Archivo de Bogotá.

se obrera que gusta más de estos instructivos y amenos espectáculos que de las tabernas. El Cinema en el Parque es hoy una necesidad pública, a la cual el Gobierno debe atender prestándole comodidad y variedad³⁹.

En diciembre de 1912 se inauguró el Salón Olympia, conocido hasta ahora como el primer salón cinematográfico de Colombia. Sin duda, este fue el primer espacio construido para la proyección de películas, pero no el primero dedicado de forma permanente a esta actividad. El Pabellón de las Máquinas, así como algunos salones de Cartagena se dedicaron principalmente a la exhibición cinematográfica desde comienzos de 1912. Sobre el Salón Olympia se han producido valiosas investigaciones que hacen un detallado seguimiento de su gestación y construcción, siendo el más completo el texto *Tiempos del Olympia*, publicado por Jorge Nieto y Diego Rojas, en 1992. Una vez abierto este escenario, se instaló en el Parque de la Independencia la sucursal de Kinematógrafos Universal.

³⁹ Periódico *El Artista* 219, “Cinema Olimpia” (15 de junio de 1912, Bogotá), s.p.

Además de estos tres escenarios, en la capital se habilitaron para las proyecciones de cine algunos circos de variedades como las plazas de toros en los sectores de San Diego y Los Mártires. Estos espacios para espectáculos se integraron al proceso de ampliación de la zona urbana y contribuyeron a dinamizar la vida social. Según Mejía Pavony, en el cambio de siglo en el sector de San Diego “se fue conformando un núcleo de nuevas construcciones” entre las que se contaban los parques Centenario y la Independencia, el Panóptico, la fábrica de cerveza Bavaria, los pabellones de la exposición del centenario, el Circo San Diego y el Salón Olympia⁴⁰.

En Medellín existieron también varios circos: “Hay menciones a por lo menos ocho circos de toros antes de 1910, todos en madera; el más moderno es el Circo Santa María”⁴¹. Sin embargo, estos escenarios no tenían la calidad ni espacio suficiente para atender a la población de la creciente ciudad. En octubre de 1908 la Sociedad de Mejoras escribió al entonces Presidente de la República, Rafael Reyes, en busca de apoyo económico: “Medellín carece, puede decirse en absoluto, de teatro, porque el actual está en estado ruinoso [...]”⁴². Con el apoyo del Gobierno nacional se emprendió la construcción del Teatro Reyes, que fue inaugurado en 1910 con el nombre de Circo Teatro España. Según lo señaló Franco Díez: “El circo tenía administradores y se alquilaba a las compañías de artistas o de cine, siendo las de Belisario Díaz, el Kine Universal o Cine Kinos, y la de los hermanos Di Domenico, las primeras empresas que proyectaron cine sistemáticamente”⁴³.

En Bucaramanga se instalaron también circos variedades, los más conocidos fueron el Circo Teatro Colón, abierto en 1904, y el Circo Santander, en 1907. En los años siguientes también funcionaron dos salones informales propiedad de empresarios locales que emprendieron, en la década siguiente, la construcción de nuevos teatros⁴⁴. En 1913 se establecieron, casi de forma simultánea, los dos primeros salones cinematográficos de la población: el Salón Universal, dirigido

40 Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000), p. 217.

41 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, ob. cit., p. 149.

42 Alberto Ángel, “El teatro de Medellín”, periódico *Thalia* 12 (22 de noviembre de 1908, Bogotá), s.p.

43 Germán Franco Díez, *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*, ob. cit., p. 152.

44 Los salones eran propiedad de Emilio Garnica, según el periódico *La Tarde* 30, “Muy agradables” (16 de enero de 1909, Bucaramanga), p. 3; y de la sociedad Camacho Alarcón, según el periódico *Vida Nueva*, “Teatro” (3 de diciembre de 1910, Bucaramanga), s.p.

por Enrique Otero y Carlos Brocate, sucursal de la empresa de Kinematógrafos Universal, y el Teatro Pathé de Abraham Serrano e hijos.

Tras la apertura de los dos salones cinematográficos, la ciudad empezó una vida nocturna que no se nutría solo de las funciones de estreno o de las ocasionales visitas de los grupos teatrales; los clubes sociales y las tabernas del centro encendieron sus luces con mayor frecuencia y se convirtieron en espacios predilectos para departir tras los espectáculos. [...] El nuevo ambiente propiciado por el cine dio cabida también a las mujeres que, tradicionalmente recluidas a las ocupaciones del hogar, encontraron un entretenimiento que era hasta el momento aceptado como culto y moral⁴⁵.

Bogotá, Medellín y Bucaramanga tuvieron sucursales de la Empresa de Kinematógrafos Universal, cuyo afianzamiento en Colombia inició en las ciudades de la costa Caribe. El primer salón se abrió en Barranquilla en 1912, donde la empresa era manejada directamente por sus propietarios: Abraham López Penha y su socio Carlos Martínez Aparicio. Antes de la creación del Salón Universal de esta ciudad, los escenarios disponibles para exhibiciones de películas eran el antiguo Teatro Municipal y el Salón Fraternidad⁴⁶.

Una vez establecido el salón de Barranquilla, los socios dieron poder especial a Alfredo de Francisco y Gabriel Martínez Aparicio para que establecieran el mismo negocio en Cartagena. Según lo anunció la prensa, la empresa había tenido sedes en Centro América, Ecuador y Barranquilla⁴⁷, siendo esta la principal compañía de exhibición que se consolidó en el país.

La sucursal de Cartagena fue instalada en el sector de la Serrezuela, donde se adaptó el Circo de Toros:

Los palcos y las sillas de platea estarán en la parte baja, dentro del mismo redondel, en el lugar donde se han verificado las corridas. Las localidades serán completamente cómodas y elegantes, y dignas de ser ocupadas por nuestras familias.

Para el público de galería están destinadas las gradas de sombra, lo que es una ventaja para el pueblo por la comodidad que ofrece aquel sitio. Los

45 Angie Rico Agudelo, *Bucaramanga en la penumbra: exhibición cinematográfica 1897-1950* (Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2013), p. 57.

46 José Antonio Nieto Ibáñez, *Barranquilla en blanco y negro*, ob. cit., pp. 277 y 219.

47 Periódico *La Época* 490, "Gran empresa cinematográfica" (7 de septiembre de 1912, Cartagena), p. 4.

Cinematógrafo Universal.

La Empresa Nacional de Cinematógrafo
"UNIVERSAL" de LOPEZ PENHA & Co.

Saluda atentamente a los habitantes de esta simpática ciudad y tiene el gusto de anunciarles, la muy próxima inauguración del amplio y elegante

SALON UNIVERSAL

Apertura del Salón Universal de Bucaramanga. Anuncio tomado del periódico *El Liberal* 43 (19 de abril de 1913, Bucaramanga), p. 3.

 Biblioteca Nacional de Colombia.

precios serán muy bajos y si a esto se agrega que el aparato que trae la empresa es de los mejores en su clase, que se conoce, con las últimas reformas introducidas por la ciencia y que las películas son por extremo buenas y verdaderamente artísticas⁴⁸.

Antes de la instalación de este negocio estaba en funcionamiento el Salón Cartagena que se abrió en enero de 1912, apenas unos días después de que se anunciara: "El Sr. Guillermo Murillo va a establecer en esta ciudad un salón cinematográfico al aire libre, por el estilo de los que tiene establecidos en Bogotá, Barranquilla, Cali y otras poblaciones de la República"⁴⁹. Aunque no se tiene noticia de estos últimos, sí se sabe que, para noviembre de 1912, Enrique Murillo y su socio Darío García Pardo daban funciones también en el Circo Teatro España de Medellín con su empresa Cine Colombia. El Salón Cartagena, ubicado en el antiguo Convento de San Francisco fue refaccionado por los empresarios, pero los cambios realizados fueron efectivos apenas para mantener el salón por unos meses. En diciembre del mismo año, una parte del repertorio de películas se redujo a cenizas y para fin de mes el salón se encontraba en clara decadencia⁵⁰. Los problemas fueron afrontados por la administración de Beli-

48 Ídem.

49 Periódico *La Época* 259, "Salón cinematográfico" (10 de enero de 1912, Cartagena), p. 4.

50 Periódico *El Republicano* 2, "Cine Colombia" (17 de diciembre de 1912, Cartagena), p. 3 y periódico *Penitente* 265, "Cine Colombia" (28 de diciembre de 1912, Cartagena), p. 3

sario Díaz, el empresario chocoano que se hizo cargo del salón desde enero de 1913⁵¹, dándole el nombre de Salón La Heroica o Teatro Variedades⁵².

El salón de cine se convirtió en un parte fundamental no solo en las ciudades principales, sino incluso en los poblados pequeños o de reciente fundación, en los que se estableció como parte fundamental de la vida social. En el caso del departamento de Magdalena, la historiadora Catherine LeGrand señala:

Al lado del ferrocarril aparecieron nuevas poblaciones: Riofrío, Orihueca, Guayacamal, Ciudad Perdida, El Retén, Aracataca. [...] En las poblaciones nuevas la primera edificación pública era la iglesia, pero los sacerdotes escaseaban y la autoridad religiosa era débil. Después de la iglesia venían la plaza de mercado, el matadero, la inspección de policía y el salón de cine. Cada caserío tenía afección por un salón de cine; la población estaba embrujada por la magia del cine⁵³.

51 Periódico *Rojo y Negro* 46, “Salón Cartagena” (19 de enero de 1913, Cartagena), p. 4.

52 Periódico *Penitente* 276, “Salón La Heroica” (15 de marzo de 1913, Cartagena), p. 3.

53 Catherine LeGrand, “El conflicto de las bananeras”, en *Nueva Historia de Colombia* t. III, ob. cit., pp. 192-193.

Teatro Variedades de La Veracruz (1915). Fotografía anónima.

Archivo de la Fototeca Histórica de Cartagena,

Universidad Tecnológica de Bolívar.



La labor de la censura

La reglamentación sobre los espectáculos públicos no se limitó solo al comportamiento de sus asistentes, sino que legisló también sobre el contenido mismo de las funciones. Como ya se ha dicho, la representación dramática fue vista como una actividad culta que presentaba modelos de costumbres y comportamientos civilizados. Para quienes defendían esta idea cada obra debía presentar una enseñanza sobre problemas trascendentales, aleccionando así a sus asistentes sobre el sentido de vivir⁵⁴. Pero no todos opinaban de la misma manera. Por medio de la prensa liberal algunos periodistas expresaron su desacuerdo con esta postura y plantearon que el teatro era solo un entretenimiento que dejaba impresiones furtivas, un divertimento para “gozar de algunos momentos de placer, que hagan olvidar la ruda labor cotidiana”⁵⁵.

Las representaciones dramáticas y los espectáculos de variedades fueron controlados mediante las juntas de censura establecidas ya a finales del siglo diecinueve. Durante las primeras décadas del veinte se oficializaron y reglamentaron siguiendo el Código de Policía de cada población. Las alcaldías locales convocaron a hombres de reconocida posición política y económica que, en su papel de censores, establecieron libremente los criterios para decidir lo que podía, o no, ver el público colombiano. A estos se sumaron los miembros de la Iglesia Católica y los periodistas conservadores, quienes tomaron parte activa haciendo uso de su posición privilegiada como creadores de opinión.

Los grupos de presión adoptaron estrategias para fortalecer las actividades de censura. La institución católica apoyó las decisiones de las juntas, pues bajo su tutela se encontraba tanto la educación de los niños y jóvenes, como la formación moral de los feligreses. Algunos ejemplos de las reacciones que los católicos manifestaron contra los espectáculos públicos quedaron consignados en la prensa nacional. En el año de 1910 la Compañía de Zarzuela Ughetti fue atacada por los pobladores de Tunja, “instigados por sermones del padre Araujo, [ante lo cual] la fuerza armada intervino oportunamente y evitó graves consecuencias”⁵⁶. Los periódicos católicos y conservadores hicieron continuas campañas contra algunas obras dramáticas, bailes, fiestas de disfraces y otras actividades de esparcimiento cotidiano⁵⁷. Aunque esta censura no era oficial si tenía un poder visible sobre la

54 Fernan Lucar, “Teatro”, periódico *El Tiempo* 6 (25 de mayo de 1899, Bogotá), p. 4.

55 Ídem.

56 Periódico *El Porvenir* 3758, “Ughetti apredreada” (18 de septiembre de 1910, Cartagena), p. 3.

57 Periódico *El Domingo* 168, “Runta en Santander” (12 de mayo de 1912, Bogotá), p. 3.

sociedad, que no se atrevía a contrariar abiertamente las premisas de la jerarquía eclesiástica. Según Martín Restrepo, presidente de la junta de cesura de Bogotá en 1908: “La junta entiende que únicamente le corresponde evitar que se lleven a la escena piezas que ofendan el decoro, la moral, la religión o el orden público”⁵⁸. Sin embargo, las juntas locales tenían distintas opiniones sobre los mismos espectáculos, lo que llevó a que este mismo año se pidiera públicamente al ministro de Gobierno que los repertorios aprobados por la junta de Bogotá fueran autorizados para todo el país, es decir, que actuara como junta de censura nacional.

Los indefinibles criterios de las juntas fueron criticados por la prensa liberal, según la cual, algunas obras eran prohibidas “solo porque se exhiben allí verdades históricas de la sanguinaria religión católica”⁵⁹. La labor de la censura oficial fue calificada como un “atentado de lesa civilización”, pues no solo se ejerció sobre temas inmorales, sino también sobre aquellos considerados políticamente peligrosos, como el socialismo⁶⁰. Sin embargo, poco se pudo hacer frente a esta situación; las juntas de censura estaban oficializadas, la Iglesia católica regía la educación pública y el Gobierno estaba en manos del partido conservador.

Durante la primera década del siglo veinte la censura no se ocupó directamente del cine, este era un espectáculo itinerante que no tenía tanta acogida como el teatro. Las pocas referencias a las proyecciones elogiaban su capacidad *instructiva* y su efecto benéfico sobre el público. De algunas cintas se dijo incluso que eran “sanas lecciones de moral que valen más que cualquier libro”⁶¹. En 1907, la prensa, refiriéndose a las corridas de toros, mencionó: “ojalá se remplazara definitivamente ese espectáculo cruel y bárbaro por las vistas cinematográficas, pues así el pueblo no se connaturalizaría con la crueldad”⁶². Sin embargo, esta idea se transformó lentamente a lo largo de América Latina. Refiriéndose al caso de la ciudad de Rosario en Argentina, el investigador Diego Roldán señaló que, para comienzos de la década de 1910, los medios locales mostraban la preferencia que los públicos tenían hacia el cinematógrafo y la sustancial reducción de los públicos de teatro; sin embargo, en este proceso de popularización el cine “había decaído culturalmente o al menos había perdido su potencial pedagógico”⁶³.

58 Martín Restrepo Mejía, “Junta de censura”, periódico *La Prensa* 110 (19 de mayo de 1908, Bogotá), s.p.

59 Periódico *La Unión Obrera*, “También” (10 de febrero de 1912, Bucaramanga), p. 4.

60 Un ejemplo de este tipo de censura aparece en Max Grillo, “De la censura en el teatro”, periódico *El Artista* 73 (14 de marzo de 1908, Bogotá). No paginado.

61 Periódico *La Prensa* 95, “Cinematógrafo” (11 de abril de 1908, Bogotá), s.p.

62 Periódico *El Público* 103, “Teatro Variedades” (13 de mayo de 1907, Bogotá), s.p.

63 Diego Roldán, “Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras”, *Revista Historia Crítica* 48 (septiembre-diciembre 2012), p. 66.

Con la misma fuerza con que se impulsó al cine como medio civilizador se organizaron las acciones de censura para controlar sus contenidos. Con el avance en la calidad técnica y argumental, la producción cinematográfica logró desplazar a otros espectáculos públicos. Además de los salones fijos de proyección, se habían creado espacios donde se proyectaban películas con mucha más frecuencia que obras de teatro o variedades. A medida que la década avanzaba se hizo notoria la preponderancia del cine y con ello se encendieron las alarmas sobre la libertad de sus contenidos:

el cinematógrafo es aún más corruptor que el teatro, pues hiere mucho más a lo vivo la fantasía de las turbas. [...] Que se preparen las madres de familia colombianas, pues ahora solo está comenzando a llegar la avenida de fango que, por medio de la cloaca del cinematógrafo, desatan los mercachifles europeos de la liviandad y el crimen sobre los impresionables pueblos nuevos de América del Sur⁶⁴.

Las acusaciones contra el cine apelaron incluso a los supuestos efectos negativos que tenía sobre la salud, entre los que se incluyeron la pérdida de la visión, el mutismo y la locura. Pero lo cierto es que las campañas se dirigieron explícitamente a las mujeres a quienes se delegaba el papel central como trasmisoras de los valores religiosos en la familia:

El modelo mariano no era fácil de imitar en la vida cotidiana de una ciudad cada día más moderna. Existían imaginarios tentadores y formas de resistencia que se oponían a estos arquetipos ideales. En la prensa católica aparecieron frecuentes quejas contra la coquetería femenina, contra la moda, las malas lecturas, el cine y los deportes femeninos. En pocas palabras, se descalificaba la atracción por el mundo moderno, que tenía su escenario fuera de los muros del hogar y que competía con los valores católicos⁶⁵.

Para comienzos de 1911 el alcalde de Bogotá, Javier Tobar, prohibió las funciones de cine del Parque de la Independencia por considerar que las películas eran inmorales. Las medidas de censura persistieron durante los meses siguientes, causando malestar entre los públicos habituados al espectáculo. La insistencia de los censores fue calificada por la prensa como una actitud hipócrita: “Ya no nos embaucan los moralizadores de pega que se echan bendiciones

64 Periódico *La Correspondencia* 57, “Cuidado con el cinematógrafo” (16 de octubre de 1912, Bogotá), p. 3.

65 Catalina Reyes, *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, Premios Nacionales Colcultura, 1996), p. 173.

en público por una película de cine y que por lo bajo son los grandes desmoralizadores, los que fomentan los vicios”⁶⁶.

El papel de las juntas de censura resultó significativo también en la ciudad de Bucaramanga, donde se emprendió una sistemática campaña contra los primeros salones cinematográficos. El 24 de enero de 1914 el reportero Óscar Rubio, del periódico conservador *El Pueblo*, señaló al cinematógrafo como un invento peligroso para los públicos más influenciables —mujeres y niños—, pues consideraba que los temas expuestos en la pantalla afectaban la moral de los espectadores y los incitaban a conductas criminales. En esta columna Rubio se pronunció contra la “exhibición de robos, traiciones, pependencias, puñaladas, asesinatos y amoríos”, pues, según su criterio, las “escenas libres” vistas por jóvenes y niños de ambos sexos eran “perniciosos ejemplos”⁶⁷.

La campaña contra la censura fue liderada por la prensa liberal, pero sus reclamos no fueron efectivos porque finalmente la presión de la junta contribuyó al fracaso de los salones cinematográficos. Los censores afectaron la rentabilidad de la exhibición, pues al prohibir la proyección de las películas, los empresarios perdían la inversión que habían hecho en la importación y al mismo tiempo se quedaban sin repertorio nuevo para atraer al público. Según el periódico *El Liberal*, el accionar de la junta era exagerado e injustificado:

Los miembros de la Junta de Censura le han embestido al cine de una manera brutal. Se le han ido encima. Lo han cogido en gavilla. Le han pegado arañazos. Lo han dejado exánime, deformado, inconocible [sic].

[...] En cuanto el lienzo empieza a iluminarse, los miembros de la Junta se ponen serios, toman una actitud solemne, inquieta, resuelta, sumamente resuelta. Pasa, al azar, una mujer, una de esas lindas mujercitas del cine, pasa sonriendo, con su corpiño ondulante, con su falda apretadita, con todas esas cosas de las mujeres bonitas, y al verla pasar así, coqueta y desenfadada, los miembros de la Junta se paran, se paran de un solo golpe. Se paran al tiempo. ¡Oh, no... eso no! se ponen pálidos, se vuelven locos. Les da una especie de delirium tremens. Pierden el seso. Les tiembla todo el maderamen. Se les agrandan los ojos, se les humedecen los labios, se les ponen fríos los pies. ¡Oh! No...eso no, eso es inmoral. ¡Es inmoral!⁶⁸.

66 Periódico *Comentarios* 318, “Los santurrones” (1 de junio de 1912, Bogotá), s.p.

67 Óscar Rubio, “El Cinematógrafo”, periódico *El Pueblo* (24 de enero de 1914, Bucaramanga), p. 3.

68 Luis del Alba, “Crónicas ligeras”, periódico *El Liberal* (23 de marzo de 1914, Bucaramanga), pp. 3-4.

La existencia misma de estas juntas demuestra una clara preocupación por las transformaciones que podía ocasionar la nueva información disponible. Este espacio de socialización se juzgó con el mismo pensamiento tradicional que dio al traste con otros proyectos de modernización cultural. Aunque las juntas no tenían criterios definidos para evaluar el cine, sí tenían el claro objetivo de censurar las ideas que atentaran contra el pensamiento católico y la política conservadora de la época.

* *


Durante los años de transición, entre los siglos diecinueve y veinte, empezaron procesos de modernización económica que avanzaron lentamente; sin embargo, aquellos que buscaban la modernización cultural fueron duramente frenados por el estamento católico y conservador. Estas instituciones se ampararon mutuamente lo que les concedió un amplio poder sobre la sociedad colombiana. El Gobierno delegó a la Iglesia católica el poder sobre la educación pública y con esta medida actuó en contra de la tendencia de secularización que se vivía por entonces en América Latina.

Desde su posición privilegiada la institución católica difundió un discurso según el cual era *moral* solo aquello que iba en la misma dirección que marcaban los lineamientos de la Iglesia. Mediante la presan conservadora, los manuales de urbanidad, los catecismos y los púlpitos se reforzó el pensamiento tradicionalista en la sociedad colombiana, desplazando al pensamiento científico que era necesario para iniciar el proceso de modernidad social.

Como consecuencia de este proceso, los problemas sociales relacionados con la pobreza, la higiene y el alcoholismo fueron juzgados como contravenciones a la moral y no como consecuencias de la organización económica de la sociedad de la época.

En medio de este proceso de modernización tradicionalista, el cine y otros espectáculos generaron espacios de socialización. En ellos se generaron nuevas formas de contacto social que causaron cambios en la cotidianidad de los grupos considerados vulnerables, como las mujeres y los sectores populares. Sin embargo, estos espacios de encuentro fueron socialmente vigilados siguiendo las normas de urbanidad y censurados por las juntas oficiales. Estos mecanismos de control impidieron que, con el nuevo contacto, se generaran transformaciones más radicales, pero en definitiva empezó un proceso de integración social que se desarrollaría en las décadas siguientes.





Cronología de las temporadas de cine 1897-1912

LA INFORMACIÓN PARA LA CONSTRUCCIÓN de la cronología fue tomada de las publicaciones seriadas, periódicos y revistas conservados en los archivos nacionales y regionales: Biblioteca Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango, Centro de Documentación e Investigación Histórica Regional, Archivo Histórico de Cartagena y Archivo Histórico de Antioquia. La información se contrastó y complementó con investigadores como las de: Leila El'Grazi, Diego Rojas, Edda Duque, José Nieto, Rito Torres, Franco Díez, Waydi Miranda, Álvaro Concha y Alfredo Barón. En lo posible, se han conservado los nombres de las empresas y exhibidores como aparecen en los documentos originales.

La información marcada con asterisco (*) no aparece en los documentos originales, pero se deduce por las rutas, fechas o similitudes de las empresas y proyectores. Algunos de los lugares de las proyecciones cambiaron de nombre con el paso de los años. Por ejemplo, el Teatro Emiliano de Barranquilla se convirtió en el Teatro Municipal, y el Bazar Veracruz de Bogotá pasó a llamarse Teatro Variedades.

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
1897			
Colón	abril	John Balábrega Miller Compañía Universal de Variedades	
Panamá	abril	John Balábrega Miller Compañía Universal de Variedades	Carpa
Colón	junio	Gabriel Veyre Cinematógrafo Lumière	
Barranquilla	julio	Ernesto Vieco Morote Compañía de Variedades	Teatro Emiliano
Bucaramanga	agosto	Manuel Trujillo Durán Vitascopio	Teatro Peralta
Cartagena	agosto	Ernesto Vieco Morote*	Teatro Mainero*
Bogotá	septiembre	Ernesto Vieco Morote	Teatro Municipal e Imprenta Nacional
Bucaramanga	noviembre	Arturo y Pablo Valenzuela	
Cartagena	diciembre	Salvador Negra y Pages Cinematógrafo Lumière	Teatro Mainero*
1898			
Bucaramanga	enero	Ernesto Vieco Morote Compañía de Variedades	
Cartagena	febrero	Ernesto Vieco Morote*	
Bogotá	marzo	Ilusionista Gran Enireb	Teatro Municipal
Medellín	noviembre	Wilson y Gaylord Proyectoscopio	Coliseo
1899			
Medellín	agosto	Crovely y Martínez Cinematógrafo Lumière	
Medellín	octubre	Crovely y Martínez Cinematógrafo Lumière	Colegio de San José
Medellín	octubre	Eleazar y Lucas Ochoa	
1900 a 1902			
Guerra de los Mil Días			
1903			
Barranquilla	septiembre	Carlos Poeti Marentini Cinematógrafo Pathé	Teatro Emiliano
1904			
Bogotá	enero	Umaña Cine y Linterna Mágica	Teatro Municipal

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Bogotá	enero a junio	Emilio Sposito y Julio Pocaterra Cinematógrafo Pathé	Teatro Colón
Medellín	junio	Manuel Porras* Kinetoscopio	
Medellín	agosto a septiembre	Emilio Sposito y Julio Pocaterra Cinematógrafo Pathé	
Cartagena	octubre	Briceño y Pocaterra Cinematógrafo Pathé	
Bucaramanga	octubre a noviembre	Augusto Delamare y Joaquín Cote Biógrafo Lumière	Circo Teatro Colón
1905			
Barranquilla		Nemesio Prieto	Teatro Emiliano
Medellín	enero	Augusto Delamare Biógrafo Lumière	Teatro Principal
Cartagena	julio	Hermanos Gerald y Theodore Ireland	
Bogotá	septiembre a noviembre	Hermanos Gerald y Theodore Ireland	Teatro Municipal y Bazar Vera Cruz
1906			
Bogotá	enero	Hermanos Gerald y Theodore Ireland	Teatro Municipal
Medellín	marzo	Hermanos Gerald y Theodore Ireland	
Cartagena	marzo	Augusto Delamare Biógrafo Lumière	
Bogotá	abril	Umaña* Cine y Linterna Mágica	Camellón de la tercera con calle diecisiete
Cartagena	abril a mayo	D. Julius Freund Camarógrafo Schaefer*	Teatro Mainero
Bogotá	julio	Manuel Porras y Urdaneta Kinetoscopio	Bazar Veracruz y Teatro Municipal
Barranquilla	agosto a septiembre	D. Julius Freund Camarógrafo Schaefer*	

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Cartagena	septiembre	D. Julius Freund Camarógrafo Schaefer*	
Bogotá	septiembre a octubre	Emilio García* Compañía Cronofónica	Teatro Municipal
Barranquilla	noviembre	Fernández Cañizo y Eliécer Bernales Carrusel y Cinematógrafo Universal	
Bogotá	noviembre a diciembre	Lamus y Ruiseco Cinematógrafo Pathé	Bazar Veracruz
Bogotá	diciembre	Emilio García y Ospina Sayer Compañía Cronofónica	Teatro Municipal
1907			
Cúcuta	enero	Julio Herrán Cinematógrafo Pathé	
Bogotá	febrero a mayo	Emilio García y Ospina Sayer Compañía Cronofónica	Teatro Municipal
Cartagena	febrero	Carlos Poeti Marentini Cinematógrafo Pathé	Teatro Mainero
Barranquilla		Carlos Poeti Marentini Cinematógrafo Pathé	Teatro Municipal
Barranquilla	marzo	Nemesio Prieto	Plaza del Camposanto
Medellín	marzo	Augusto Poirier Cinematógrafo Pathé	Teatro Principal
Bogotá	mayo a diciembre	Lamus Cinematógrafo Pathé	Bazar Veracruz
Barranquilla	mayo	Ferrari y Ricardi Sincrófono Pathé	Teatro Municipal
Cartagena	junio a agosto	Carlos Poeti Marentini y Gabriel Jiménez Velasco Cronófono	Teatro Mainero
Bucaramanga	julio a agosto	Julio Herrán Cinematoscopia	
Bogotá	julio	Fiestas Patrias	Plaza de Bolívar
Barranquilla	julio	Emilio García Compañía Cronofónica	Teatro Municipal

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Cali	julio a agosto	Hermanos A. del Río Biógrafo Excelsior	Teatro Borrero
Medellín	agosto	Augusto Poirier Cinematógrafo Pathé	Parque Berrio
Barranquilla	agosto a septiembre	M. A. Stern Cinematógrafo Biógrafo	Teatro Emiliano
Cartagena	agosto a septiembre	Ferrari y Ricardi Cinema Perfección Pathé	Teatro Mainero
Cartagena	septiembre a octubre	Tomás Soriano Compañía de Variedades	Teatro Mainero
Bogotá	octubre a diciembre	Hermanos A. del Río* Biógrafo Excelsior	Teatro Municipal y Circo San Diego
Medellín	diciembre	Emilio García* Compañía Cronofónica	
Bogotá	diciembre	Tomás Soriano Compañía de Variedades	Teatro Variedades
1908			
Bogotá	enero a marzo	Hermanos A. del Río* Biógrafo Excelsior	Teatro Municipal y Circo San Diego
Bogotá	enero a junio	Carlos Poeti Marentini* Cronófono	Teatro Municipal
Barranquilla		Carlos Poeti Marentini	
Bogotá	enero a febrero	Tomás Soriano* Compañía de Variedades*	Teatro Variedades
Barranquilla	febrero	Salim Barbour Camaratógrafo Powers Gran Compañía Oriental	
Medellín	febrero	Cinematogramoteatro	
Bogotá	junio	Tobar Cinematógrafo Pathé	
Cartagena	agosto a septiembre	Cook Kinemato	Teatro Mainero
Barranquilla	septiembre	Hermanos A. del Río* Biógrafo Excelsior	
Bucaramanga	octubre a noviembre	Salim Barbour Camaratógrafo Powers Gran Compañía Oriental	Local contiguo a la oficina de la empresa eléctrica

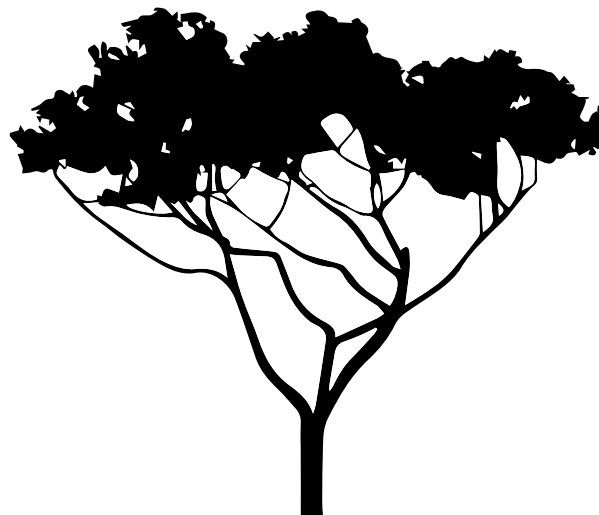
Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Bogotá	noviembre a diciembre	Luis Martínez Casado Empresa Cinematográfica Universal o Cinematógrafo Progreso	Teatro Variedades
Bogotá	diciembre	Emilio García* y Luis Martínez Casado Cronófono Imperial	Teatro Variedades
Barranquilla	diciembre	Lewis y Baruch	
1909			
Barranquilla		Antonio Rubiés	
Cartagena	enero	Lewis	Teatro Mainero
Bogotá	enero a febrero	Emilio García* y Luis Martínez Casado Cronófono Imperial	Teatro Variedades
Bogotá	febrero a abril	Emilio García y Compañía Colombiana de Espectáculos Cronófono Imperial	Teatro Municipal
Bogotá	febrero a octubre	Luis Martínez Casado Cinematógrafo Ideal	Teatro Variedades
Cartagena	febrero	Hermanos A. del Río Biógrafo Excelsior	Teatro Mainero
Bogotá	abril	Emilio García* y Martin A. Rueda	Teatro Variedades
Cartagena	abril	Ferrari y Ricardi Sincrófono Pathé	
Barranquilla	mayo	Ferrari y Ricardi Sincrófono Pathé	Teatro Municipal
Cartagena	julio	Carlos Poeti Marentini Cronófono Parisiana	
Bogotá	septiembre a diciembre	Emilio García* y Luis Martínez Casado Cronófono Imperial	Teatros Municipal, Colón y Variedades
Barranquilla	octubre a noviembre	Enrique Bravo Cine Ambos Mundos	Teatro Municipal
Cartagena	octubre a noviembre	Hermanos A. del Río* Biógrafo Excelsior	Teatro Mainero
Barranquilla	noviembre	Tomás Soriano Compañía de Variedades	Teatro Municipal
Barranquilla	diciembre	Empresa Hagy	
Cartagena	diciembre	Empresa Hagy	Teatro Mainero

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Bogotá	diciembre	Tomás Soriano Compañía de Variedades	Teatro Municipal
Bogotá	diciembre	Enrique Bravo Cine Ambos Mundos	
1910			
Bogotá	enero a febrero	Tomás Soriano Compañía de Variedades	Teatro Municipal
Bucaramanga	febrero	Lewis	
Bogotá	febrero a julio	Luis Martínez Casado Cinematógrafo Pathé	Teatro Municipal
Barranquilla	abril	Luis López Méndez	Teatro Municipal
Cartagena	mayo	Herinque Calvo Cuban Metropolitan	Teatro Mainero
Bogotá	mayo a diciembre	Adolfo Concha Cronófono Imperial	Teatro Variedades
Bucaramanga	mayo a junio	Ferrari y Ricardi Sincrófono Pathé	
Medellín	junio	Santiagosa y Monteverde Compañía Cinematográfica Sur Americana	Teatro Principal*
Medellín	agosto	Cinematógrafo combinado con función de acrobacia	Teatro-Circo España
Bogotá	agosto a octubre	Luis M. Boada	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Bogotá	septiembre a octubre	Ferrari y Ricardi* Sincrófono Pathé	Teatro Municipal
Barranquilla	octubre	Hermanos Di Doménico Cine Olympia	Teatro Municipal
Barranquilla	octubre a diciembre	Hermanos A. del Río* Cine Excelsior	Teatro Municipal
Bogotá	noviembre a diciembre	Luis Martínez Casado Cine Emperador	Teatro Municipal
Santa Marta	diciembre	Hermanos Di Doménico Cine Olympia	
1911			
Barranquilla	enero a febrero	Hermanos A. del Río* Cine Excelsior	
Barranquilla	febrero	Hermanos Di Doménico Cine Olympia	

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Bogotá	enero a marzo	Luis Martínez Casado Cine Emperador	Teatro Municipal
Bogotá	enero a abril	Luis M. Boada	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Bogotá	enero a marzo	Racines Cinematógrafo Power	Teatro Variedades
Cartagena	enero a marzo	Enrique Bravo Cine Ambos Mundos	Teatro Mainero y Circo de toros
Medellín	febrero	Ferrari y Ricardi* Sincrófono Pathé	
Bogotá	marzo	Hermanos Di Doménico Cine Olympia	Teatro Variedades
Bogotá	abril a noviembre	Hermanos Di Doménico Cine Olympia	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Bogotá	abril	Hermanos A. del Río* y Luis Martínez Casado	Teatro Variedades
Cartagena	abril	Enrique Bravo Cine Ambos Mundos	Teatro Mainero
Cartagena	mayo	Empresa Mazzantini	Teatro Mainero y Circo de toros
Barranquilla	mayo a junio	Carlos Poeti Marentini Cronófono Parisiana	Teatro Municipal
Bogotá	mayo a junio	Cine Colombian Biograph	Plaza de toros San Diego
Cartagena	julio a septiembre	Belisario Díaz Cinematógrafo Olympia	Teatro Mainero
Bogotá	julio	Cine Royal	Teatro Municipal
Bogotá	agosto	Cinematógrafo Bolívar	Teatro Municipal
Bucaramanga	septiembre	Buenahora	Teatro Peralta
Cartagena	octubre	Carlos Poeti Marentini	
Bogotá	octubre a noviembre	Hermanos A. del Río Biógrafo Excelsior	Teatro Municipal
Bogotá	diciembre	Enrique Bravo Cine Ambos Mundos	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Barranquilla	noviembre o diciembre	Fernández Cañizo	

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Bogotá	noviembre	Enrique Bravo Cine Ambos Mundos	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Cartagena	diciembre	Cinematógrafo América	Municipio de Turbaco
1912			
Bogotá	enero a noviembre	Hermanos Di Doménico Cine Olympia	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Bogotá	enero	Enrique Bravo Cine Ambos Mundos	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Cartagena	febrero	Enrique Murillo	Club La Popa
Cartagena	febrero a diciembre	Enrique Murillo (1912) Darío Gaitán (1912) Vélez y Barbour (1912) Díaz (1913) Cinematógrafo Colombia	Salón Cartagena
Bogotá	febrero a junio	Racines* Cine Eclair	Teatro Municipal
Medellín	marzo	Elías Gómez	Teatro-Circo España
Barranquilla	marzo	Zimmermann Cine Metropolitan	Salón Fraternidad
Cartagena	marzo	Zimmerman* Cine Metropolitan	Salón Cartagena
Bucaramanga	marzo	Umaña Rivas y Roldan The Majestic Cinema	Teatro Peralta
Cartagena	abril	Rubio & Vélez Cinematógrafo Palacios	Teatro Mainero
Bogotá	abril a junio	Hermanos A. del Río* y Luis Martínez Casado	Teatro Variedades
Cartagena	mayo	Zimmerman* Cine Metropolitan	Teatro Mainero
Bogotá	mayo a junio	Cine Minerva	Pabellón de Máquinas Parque de la Independencia
Bogotá	junio a octubre	Cine y Toros	Circo de Variedades
Cartagena	junio	Rubio & Vélez Cinematógrafo Palacios	
Barranquilla	junio	Zimmerman Cine Metropolitan*	

Ciudad	Mes	Agente o empresa	Lugar
Bogotá	agosto	Zimmerman Cine Metropolitan*	Circo San Diego
Cartagena	septiembre	Ilusionista Gran Carisi	
Bogotá	septiembre a octubre	Carlos Poeti	Salón calle 15, frente a la Gobernación
Bucaramanga	septiembre	Hermanos A. del Río Biógrafo Excelsior	Teatro Peralta
Cartagena	octubre a diciembre	Alfredo De Francisco y Martínez de Aparicio Empresa Lopez Penha y Co. Kinematógrafo Universal	Circo de toros
Medellín	noviembre	Murillo y Pardo Cine Colombia	Teatro-Circo España
Bogotá	noviembre	Cine y Música de Pedro Morales Pino	Teatro Municipal
Medellín	noviembre	Giovanni Di Doménico Empresa Cine Colombia	Teatro-Circo España
Bogotá	diciembre	Hermanos Di Doménico Cine Olympia	Salón Olympia



ncionar el alumbrado eléctrico
s, las exhibiciones del *Salón U*
lmará todas las exigencias.

TAL... ..

... ..
... ..
... ..

Bibliografía

- Alba, Luis del. "Crónicas ligeras". Periódico *El Liberal* (23 de marzo de 1914, Bucaramanga): 3-4.
- Álvarez, Carlos. "Los orígenes del cine en Colombia". En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Memorias de la XI Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado, editado por Pedro Adrián Zuluaga, 45-79. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2008.
- Álvarez Marín, Moisés. *El Teatro Heredia de Cartagena de Indias. Itinerario y cronología*. Bogotá: Programa de Becas Colcultura, 1993.
- Alzate, Carolina. "Configuración de un sujeto autobiográfico femenino en la Bogotá de los 1850". *De Memoria* 3 (marzo-mayo 2013): 27-40. Bogotá: Archivo Histórico de Bogotá. En línea.
- Ángel, Alberto. "El teatro de Medellín". Periódico *Thalia* 12 (22 de noviembre de 1908, Bogotá).
- Archila, Mauricio. "El uso del tiempo libre de los obreros 1910-1945". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 18-19 (1990-1991): 145-184. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. En línea.

- Barón Leal, Luis Alfredo. "Los cinemas bogotanos: los edificios de la hechicera criatura". En *Bogotá filmica: ensayos sobre cine y patrimonio cultural*, Mauricio Durán Castro et al., 122-173. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes IDARTES, e Instituto Distrital de Patrimonio IDPC, 2012.
- Bedoya, Ricardo. *El cine silente en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2009.
- Bergquist, Charles. *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La Guerra de los Mil Días, sus antecedentes y consecuencias*. Bogotá: Banco de la República y Áncora Editores, 1999.
- Burbano Arias, Grace. "La tertulia en Bogotá, 1885-1910". *Memoria y sociedad* 9 (5) (enero 2001): 89-103. Bogotá: Universidad Javeriana, Departamento de Historia y Geografía. En línea.
- Carreño, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras, para uso de la juventud de ambos sexos, en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales, precedido de un breve tratado sobre los deberes morales del hombre*. Bogotá: Editorial Voluntad, 1960 y edición digital de Vitanet Biblioteca Virtual, 2005. En línea.
- Concejo Municipal de Bogotá. Decreto número 47 de 1907. *Gaceta del Distrito Capital* 83 (septiembre 20 de 1907, Bogotá): 26.
- Concha Henao, Álvaro. *Historia social del cine en Colombia. Tomo 1 1897-1829*. Bogotá: Escuela de Cine Black María, 2014.
- Congote, Jana Catalina y Álvaro Casas. "Alcoholismo: enfermedad social en Medellín (1900-1930)". En *Salud y salud pública. Aproximaciones históricas y epistemológicas*, 127-148. Medellín: Universidad de Antioquia, Hombre Nuevo Editores, 2013.
- Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Biblioteca Digital. Fundación Editorial Epígrafe, 2006. En línea.
- Correa R., Juan Santiago. "De Puerto Berrío a La Quiebra: el ferrocarril de Antioquia y los empresarios nacionales y extranjeros". Ponencia. Segundo Encuentro Nacional de Investigación de Administración de Empresas, organizado por el Consejo Profesional de Administración de Empresas-Ascolfa. Bogotá: noviembre del 2009. En línea.
- Duque Isaza, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores, 1992.
- El'Gazi, Leila. "Cien años de la llegada del cine a Colombia: abril 13 de 1897". *Revista Credencial Historia* 88 (abril 1997): 4-7. Bogotá.

- El'Gazi, Leila y Jorge Nieto. "Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia". *Revista Credencial Historia* 88 (abril 1997): 12-15. Bogotá.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Franco Díez, Germán. *Mirando solo a la tierra. Cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Garay, Alex Támara y Dali Miranda Salcedo. "Cine y sociedad en el Caribe colombiano: el discurso modernizador en el Sincelajo de las dos primeras décadas del siglo xx". *Revista Búsqueda* 11 (julio-diciembre 2009): 47-61. Sincelajo: Corporación Universitaria del Caribe. En línea.
- García Márquez, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo, 2001.
- García, José Joaquín. *Crónicas de Bucaramanga*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1944.
- García Peña, Ana Lidia. "El Teatro como espacio de distinción". En *Espacios en la Historia: invención y transformación de los espacios sociales*, editado por Pilar Gonzalbo Aizpuro, 165-194. México: Colegio de México, 2014.
- Gaudreault, André. "Del 'cine primitivo' a la 'cinematografía de atracción'". *Secuencias: Revista de historia del cine* 26 (2007): 10-28. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. En línea.
- Gónima Chorem, Eladio. *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y vejeces*. Medellín: Tipografía de San Antonio, 1909.
- González de Cala, Marina. *Fotografía en el Gran Santander, desde sus orígenes hasta 1990*. Bogotá: Banco de la República, 1990.
- Goyeneche Gómez, Edward. *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Editores, 2009.
- Granda, Wilma. "Los biógrafos transeúntes en el Ecuador. La imagen a lomo de mula. 1901-1908". Ponencia inédita. Segundo coloquio internacional de cine. Las rutas del cine en América 1895-1910, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía. México: junio del 2011.
- Grillo, Max. "De la censura en el teatro". Periódico *El Artista* 73 (14 de marzo de 1908, Bogotá).
- Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction[s]: Early Films, Its Spectator and the *Avant-Garde*". En *The Cinema of Attraction Reloaded*, editado por Wanda Strauven, 63-70. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2006.

- Herrera, Atehortúa, Cenedith. "De retretas, prestidigitadores, circos, transformistas, cinematógrafos y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910". *Revista Historia y Sociedad* 24 (2013): 189-214. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. En línea.
- Jaspe, Jeneroso. "El antiguo coliseo y el moderno Teatro Municipal". *Boletín Historial* 4 (I) (agosto 1915): 109-121. Cartagena: Academia de Historia. Archivo Histórico de Cartagena.
- Jiménez Hernández, Wilson Ferney. "El Papel Periódico Ilustrado y la configuración del proyecto de la Regeneración (1881-1888)". *Revista Historia Crítica* 47 (mayo-agosto 2012). Bogotá: Universidad de los Andes. En línea.
- Lamus Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- _____. *Teatro siglo XIX. Compañías nacionales y viajeras*. Medellín: Tragaluz Editores, 2010.
- LeGrand, Catherine. "El conflicto de las bananeras". En *Nueva Historia de Colombia* t. III Relaciones internacionales, movimientos sociales, editado por Álvaro Tirado Mejía, 183-217. Bogotá: Planeta, 1989.
- Lisboa, José María. *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1984.
- Londoño, Patricia. "Cartillas y manuales de urbanidad y del buen tono". *Revista Credencial Historia* 85 (enero 1997): 10-13. Bogotá.
- Londoño, Patricia y Santiago Londoño. "Vida diaria en las ciudades colombianas". En *Nueva Historia de Colombia* t. IV Educación, ciencias, mujer, vida diaria, editado por Álvaro Tirado Mejía, 313-399. Bogotá: Planeta, 1989.
- Londoño Vélez, Santiago. "Pioneros de la fotografía en Antioquia". *Revista Credencial Historia* 75 (marzo 1996): 4-7. Bogotá.
- López Uribe, María del Pilar. *Salarios, vida cotidiana y condiciones de vida en Bogotá durante la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia, 2011.
- Lucar, Fernan. "Teatro". Periódico *El Tiempo* 6 (25 de mayo de 1899, Bogotá): 4.
- Marroquín, José Manuel. *Lecciones de urbanidad adaptadas a las costumbres colombianas*. Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1911.
- Meilheurat, Alfred. *Código del buen tono*. Traducido por Florentino González. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1858.

- Mejía Pavony, Germán Rodrigo. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000.
- Melo, Jorge Orlando. "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización'". En *Análisis político* 10 (mayo-agosto 1990, Bogotá): 23-35.
- Miranda Pérez, Waydi. *Cine y sociedad en Cartagena de Indias (1897-1923)*. Editorial Académica Española, 2013.
- Molina Londoño, Luis Fernando. "'El viejo Mainero': actividad empresarial de Juan Bautista Mainero y Trucco en Bolívar, Chocó, Antioquia y Cundinamarca 1860-1918", *Boletín Cultural y Bibliográfico* 17 (xxv) (1988): 3-29. Bogotá: Banco de la República. En línea.
- Morales Benítez, Otto (comp.). *El pensamiento social de Uribe Uribe*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1988.
- Moreno de Ángel, Pilar. "Urdaneta, Paredes y Racines". *Revista Credencial Historia* 75 (marzo 1996): 8-11. Bogotá.
- Muñoz Montoya, Diana María. *Arquitectura teatral: patrimonio y sentir de una sociedad*. Bogotá: Universidad de la Salle, Facultad de Arquitectura, 1999.
- Nieto, Jorge y Diego Rojas. *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Patrimonio Fílmico Colombiano, 1992.
- Nieto, José. "Los Camarógrafos itinerantes en la Barranquilla de finales del XIX y comienzos del XX". Ponencia inédita. Segundo coloquio internacional de cine. Las rutas del cine en América 1895-1910, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía. México: 8 y 9 de junio del 2011.
- Nieto Ibáñez, José Antonio. *Barranquilla en blanco y negro*. Barranquilla: Artes Gráficas Industriales, 2005.
- Núñez Gorriti, Violeta. *El cine en Lima 1897-1929*. Lima: Concejo Nacional de Cinematografía, 2010.
- Periódico *Comentarios* 168. "Teatro Municipal". (11 de octubre de 1911, Bogotá): 3.
- Periódico *Comentarios* 318. "Los santurrones". (1 de junio de 1912, Bogotá).
- Periódico *El Artista* 175. "En la platea". (24 de septiembre de 1910, Bogotá).
- Periódico *El Artista* 219. "Cinema Olimpia". (15 de junio de 1912, Bogotá).

Periódico *El Comercio* 128. "En el Teatro Municipal". (23 de septiembre de 1903, Bogotá): 4.

Periódico *El Correo de Bolívar* 77. "Teatro". (23 de enero de 1897, Cartagena): 3.

Periódico *El Derecho* 9. "Teatro". (29 de agosto de 1897, Cartagena): 3.

Periódico *El Domingo* 168. "Runta en Santander". (12 de mayo de 1912, Bogotá): 3.

Periódico *El Espectador* 280. "Retretas". (29 de julio de 1893, Medellín): 3.

Periódico *El Heraldo* 84. "Camaratógrafo". (23 de octubre de 1908, Bucaramanga): 4.

Periódico *El Mercurio* 82. "Los caminos en Colombia". (8 de febrero de 1905, Bogotá): 3.

Periódico *El Norte* 25. "Vitascope". (27 de agosto de 1897, Bucaramanga): 3.

Periódico *El Pelele* 16. "Teatro". (29 de junio de 1899, Cartagena): 1.

Periódico *El Porvenir* 1255. "El Cinematógrafo". (22 de agosto de 1897, Cartagena): 3.

Periódico *El Porvenir* 1283. "El brujo Enireb". (28 de noviembre de 1897, Cartagena): 3.

Periódico *El Porvenir* 1286. "Cinematógrafo". (9 de diciembre de 1897, Cartagena): 3.

Periódico *El Porvenir* 1302. "Teatro". (6 de febrero de 1898, Cartagena): 3.

Periódico *El Porvenir* 1303. "Cinematografía del cielo". (10 de febrero de 1898, Cartagena): 3.

Periódico *El Porvenir* 2141. "Cáncer moral". (13 de julio de 1904, Cartagena): 4.

Periódico *El Porvenir* 2157. "Gran circo". (19 de agosto de 1904, Cartagena): 4.

Periódico *El Porvenir* 2469. "Juegos prohibidos". (19 de mayo de 1906, Cartagena): 3.

Periódico *El Porvenir* 3758. "Ughetti apredreada". (18 de septiembre de 1910, Cartagena): 3.

Periódico *El Porvenir* 3793. "En el circo de toros". (23 de mayo de 1911, Cartagena): 3.

Periódico *El Público* 103. "Teatro Variedades". (13 de mayo de 1907, Bogotá).

Periódico *El Republicano* 2. "Cine Colombia". (17 de diciembre de 1912, Cartagena): 3

- Periódico *La Concordia Nacional* 1. “Abajo los toros”. (29 de diciembre de 1907, Cartagena): 4.
- Periódico *La Correspondencia* 57. “Cuidado con el cinematógrafo”. (16 de octubre de 1912, Bogotá): 3.
- Periódico *La Crónica* 487. “Enorme”. (24 de febrero de 1899, Bogotá): 4.
- Periódico *La Cruz* 3. “Una buena obra”. (16 de enero de 1873, Cali): 1.
- Periódico *La Época* 259. “Salón cinematográfico”. (10 de enero de 1912, Cartagena): 4.
- Periódico *La Época* 490. “Gran empresa cinematográfica”. (7 de septiembre de 1912, Cartagena): 4.
- Periódico *La Prensa* 210. “Hermosísimo”. (16 de enero de 1909, Bogotá).
- Periódico *La Prensa* 237. “Teatro Variedades”. (23 de marzo de 1909, Bogotá).
- Periódico *La Prensa* 52. “Espectáculos”. (10 de diciembre de 1907, Bogotá).
- Periódico *La Prensa* 95. “Cinematógrafo”. (11 de abril de 1908, Bogotá).
- Periódico *La Tarde* 30. “Muy agradables”. (16 de enero de 1909, Bucaramanga): 3.
- Periódico *La Unión Obrera*. “También”. (10 de febrero de 1912, Bucaramanga): 4.
- Periódico *Penitente* 265. “Cine Colombia”. (28 de diciembre de 1912, Cartagena): 3
- Periódico *Penitente* 276. “Salón La Heroica” (15 de marzo de 1913, Cartagena): 3
- Periódico *Rojo y Negro* 46. “Salón Cartagena”. (19 de enero de 1913, Cartagena): 4.
- Periódico *Vida Nueva*. “Teatro”. (3 de diciembre de 1910, Bucaramanga).
- Peñalosa Rueda, Juan. “El Teatro en Bogotá”. *Revista del Teatro Colón de Bogotá* 6 (1) (julio 1951): 1-3. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Plácido. “Algo de teatros”. Periódico *Bogotá* 55 (9 de septiembre de 1897, Bogotá): 4.
- Porto Cabrales, Raúl. “Génesis y evolución del cine en Cartagena 1897-1960”. Academia de la Historia de Cartagena de Indias. En línea.
- Porto del Portillo, Raúl y Raúl Porto Cabrales. *Plazas y calles de Cartagena de Indias*. Barranquilla: Nobel Impresores, 2011.
- Pradilla Landazabal, Olga Lucía. *El ferrocarril de Cúcuta 1876- 1960: expresión de unos cambios regionales*. Tesis de grado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, 2012.
- Restrepo Mejía, Martín. “Junta de censura”. Periódico *La Prensa* 110 (19 de mayo de 1908, Bogotá): 1.

- Revista *Bogotá Ilustrado* 2. "Espectáculos". (diciembre de 1906, Bogotá): 27.
- Rey Reguillo, Antonia del. "Sobre *remakes* ejemplares y charlotadas *avant la lettre* en el cine primitivo español". *Secuencias: revista de historia del cine* 29 (2009): 32-48. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Reyes, Catalina. *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Premios Nacionales Colcultura, 1996.
- Reyes Posada, Carlos José. "Cien años de teatro en Colombia". En *Nueva Historia de Colombia* t. vi Literatura, pensamiento, artes, recreación, editado por Álvaro Tirado Mejía, 213-236. Bogotá: Planeta, 1989.
- Rico Agudelo, Angie. *Bucaramanga en la penumbra: exhibición cinematográfica 1897-1950*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2013.
- Roldán, Diego. "Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras". *Revista Historia Crítica* 48 (septiembre-diciembre 2012): 59-82. Bogotá.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 2001.
- Romero Lozano, Armando y Mario Carvajal. *Viajeros extranjeros en Colombia: siglo XIX*. Cali: Carvajal & Cia., 1970.
- Röthlisberger, Ernst. *El Dorado: estampas de viaje y cultura de la Colombia suramericana*. Bogotá: Biblioteca V Centenario Colcultura. Viajeros por Colombia, 1993.
- Rubio, Óscar. "El Cinematógrafo". Periódico *El Pueblo*. (24 de enero de 1914, Bucaramanga): 3.
- Rueda Plata, José. "Historia de la población de Colombia: 1880-2000". En *Nueva Historia de Colombia* t. v Economía, café, industria, editado por Álvaro Tirado Mejía, 357-396. Bogotá: Planeta, 1989.
- Sanctis, Juan de. "Retreta". Periódico *El Porvenir* 1306 (20 de febrero de 1898, Cartagena): 3.
- Saldarriaga, Alberto y Lorenzo Fonseca. "Un siglo de arquitectura colombiana". En *Nueva Historia de Colombia* t. vi Literatura, pensamiento, artes, recreación, editado por Álvaro Tirado Mejía, 181-212. Bogotá: Planeta, 1989.
- Santos Molano, Enrique. "Economía, política y vida cotidiana en la época de José Asunción Silva". *Gaceta* 32-33 (abril 1996), 14-25. Bogotá.
- Sosa, Tomás. "Breve reseña de la evolución demográfica de la ciudad de Panamá". *Anuario de Estudios Centroamericanos* 7 (1981): 111-128. Universidad de Costa Rica.

- Sueiro Villanueva, Yolanda. *Inicios de la exhibición cinematográfica en Caracas (1896-1905)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2007.
- Tirado Mejía, Álvaro. "El Estado y la política en el siglo XIX". En *Nueva Historia de Colombia* τ. 2 Era Republicana, editado por Álvaro Tirado Mejía, 155-184. Bogotá: Planeta, 1989.
- Torres, Rito Alberto. (2008). "Trayectoria del río Magdalena en la cinematografía colombiana". En página web *Patrimonio Fílmico*, sección Boletines, Noticias. En línea.
- Torres, Rito Alberto y Jorge Alberto Moreno. "Cronología de la llegada del cine a Colombia (1897-1899)". En página web *Patrimonio Fílmico*, sección Boletines, Noticias. En línea.
- Tovar Zambrano, Bernardo. "La economía colombiana (1886-1922)". En *Nueva Historia de Colombia* τ. v Economía, café, industria, editado por Álvaro Tirado Mejía, 9-50. Bogotá: Planeta, 1989.
- Vasto, César del. "Balabrega y Veyre, precursores del cine en Panamá". Ponencia inédita. Segundo coloquio internacional de cine. Las rutas del cine en América 1895-1910, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y el Instituto Mexicano de Cinematografía. México: 8 y 9 de junio del 2011.
- Velazco, José. "Cinematógrafo". Periódico *El Herald* 20. (2 de agosto de 1907, Bucaramanga): 4.
- Viloria de la Hoz, Joaquín. "Vapores del progreso: aproximación a las empresas de navegación a vapor por el río Magdalena, 1823-1914". *Revista Credencial Historia* 290 (febrero 2014). Bogotá. En línea.
- Vitale, Luis. "El contexto latinoamericano de la historia moderna de Colombia (1886-1930)". En *Nueva Historia de Colombia* τ. III Relaciones internacionales, movimientos sociales, editado por Álvaro Tirado Mejía, 119-140. Bogotá: Planeta, 1989.
- Zanella Adarme, Gina María e Isabel López Macías. *Bogotá, nuevos lugares de encuentro 1894-1930*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría General Archivo de Bogotá, 2008.



Teatro Peralta, fotografía tomada del artículo de Libardo Vargas Díaz "Teatro Coliseo Peralta, teatro corral" en *América y el teatro español del Siglo de Oro* (España: Universidad de Cádiz) p. 68.



Filmografía

- Aubert, Michelle. **Los dragones alemanes brincando obstáculos en Stuttgart** (*Stuttgart: 26e dragons. Sauts d'obstacles*). Alemania, 1896.
- Capellani, Albert. **Los Miserables** (*Les misérables*). Francia, 1912.
- Clark, Alfred. **El martirio de Juana de Arco** (*Burning Joan of Arc*). Estados Unidos, 1895.
- Edison, Thomas. **El desastre de San Francisco** (*Exploded Gas Tanks, U.S. Mint, Emporium and Spreckel's Bldg*). Estados Unidos, 1906.
- Filippi, Giuseppe. **Desfiles de Diana en Milán** (*Bains de Diane á Milan*). Italia, 1896.
- Griffith, David. **Esos molestos sombreros** (*Those Awful Hats*). Estados Unidos, 1909.
- Guazzoni, Enrico. **Quo Vadis?** Italia, 1912.
- Guy, Alice. **El colchón animado** (*Le matelas épileptique*). Francia, 1906.
- Heise, William. **La serpiente** (*Serpentine Dance*). Estados Unidos, 1895.
- Lumière, Auguste. **Las malas hierbas** (*Mauvaises herbes*). Francia, 1896.
- Lumière, Louis. **El derrumbe de una pared** (*Démolition d'un mur*). Francia, 1896.
- . **El regador regado** (*Arroseur et arrosé*). Francia, 1895.
- . **El sombrero cómico** (*Chapeaux à transformation*). Francia, 1896.
- . **La salida de los obreros de los talleres Lumière** (*La sortie des ouvriers de l'usine Lumière à Lyon*). Francia, 1895.
- . **Llegada de un tren de pasajeros a la estación** (*Arrivée d'un train à La Ciotat*). Francia, circa 1896.
- . **Los baños de mar** (*Baignade en mer*). Francia, 1895.
- Méliès, Georges. **Baile de niñas** (*Danseuses au Jardin de Paris*). Francia, 1897.
- . **El barbero de Sevilla** (*Le Barbier de Séville*). Francia, 1904.

- . **El hundimiento del Maine** (*Visite de l'épave du Maine*). Francia, 1898.
- . **La metamorfosis de la mariposa** (*Papillon fantastique*). Francia, 1909.
- . **Los vaporcitos de pasajeros en el Sena** (*Bateaux-Mouches sur la Seine*). Francia, 1896.
- . **Viaje a la luna** (*Voyage dans la lune*). Francia, 1902.
- Paul, Robert W. **Hyde Park en Londres** (*Hyde Park in London*). Inglaterra, 1896.
- Promio, Alexandre. **El anarquista Ravachol en casa del dentista** (*Dentiste*). Francia, 1897.
- Promio, Alexandre. **Feria en una aldea** (*Fête au village*). Suiza, 1896.
- Sestier, Marius El **patinador** (*Patineur grotesque*). Francia, 1896.
- Skladanowsky, Max. El **canguro boxeador** (*Das boxende Känguruh*). Alemania, 1895.
- Velle, Gaston. **Viaje alrededor de una estrella** (*Voyage autour d'une étoile*). Francia, 1906.
- Veyre, Gabriel. **Los lazadores de toros de México** (*Lassage d'un boeuf sauvage*). México, 1896.
- . **Ejercicios de baioneta** (*Exercice à la baïonnette*). México, 1896.
- Zecca, Ferdinand. **Victimas del alcohol** (*Les victimes de l'alcoolisme*). Francia, 1902.

De directores desconocidos

El prestidigitador. (*Le prestidigitateur*). Francia, producción Lumière, 1897.

Ejercicios acrobáticos por un clown (*Chapeaux et équilibres*). Francia, producción Lumière, 1897.

El baile de la Serpentina (*Danse serpentine*). Francia, producción Lumière, 1897.

La escena del pugilato (*Boxeurs*). Francia, producción Lumière, 1896.

El gendarme y el ladrón (*Le gendarme et le voleur*) Francia, producción Lumière, 1897.

Agradecimientos

ESTE TRABAJO DEBE MUCHO A Violeta Núñez Gorriti, quien aportó su conocimiento en el área cinematográfica para orientar el camino de la investigación. Sus consejos y prolongadas charlas dieron una nueva mirada a los temas transversales y su disposición para contactarme con otros investigadores latinoamericanos me permitió enriquecer el contenido del trabajo.

Un agradecimiento especial a la Cinemateca Distrital-Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES por su respaldo para el desarrollo de esta investigación, así como por su labor de incentivar la creación artística y la difusión de las producciones culturales en Colombia. También al personal de los archivos de la Biblioteca Nacional de Colombia, la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Archivo de Bogotá, el Centro de Documentación Histórico Regional de Bucaramanga y el Archivo Histórico de Cartagena de Indias, por su disposición para facilitar los documentos requeridos en este trabajo y por su importante labor en la conservación documental.

El principal impulso para el desarrollo de mi trabajo se lo debo a Andrés Garay que con su presencia ha expandido mi mundo.

Por las ilustraciones realizadas para este trabajo agradezco a Javier Arias Jaimés, y por su ayuda en la búsqueda de información y bibliografía a Ana María Escobar, Jerónimo Carranza, Yesid Hurtado y Bernardo Vasco. Hago extensivo el agradecimiento a los investigadores que se han dedicado al tema de la exhibición cinematográfica y la historia cultural de la región latinoamericana, especialmente a Yolanda Suerio, César del Vasto, Wilma Granda, Edda Pilar Duque, Jorge Nieto, Diego Rojas, Álvaro Concha, Germán Franco Díez, José Nieto y Waydi Miranda. Finalmente, doy sinceras gracias a Zareth, Yuliana y Dianeth por su constante apoyo y confianza en mi trabajo.



Este libro se editó en la
Cinemateca Distrital -
Gerencia de Artes
Audiovisuales del IDARTES
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.



“ Con sorpresa los viajeros vieron que por las rutas que llegaban al río Magdalena se transportaban a lomo de mula y a ‘lomo de hombres’ los enseres y bienes suntuosos importados, entre los que se encontraban pianos de cola, muebles voluminosos, botellas de licor e incluso los carricoches para el tranvía de Bogotá. En esta caravana de productos extranjeros llegaron al país los primeros aparatos que materializaron la modernidad: las cámaras fotográficas, los fonógrafos, gramófonos, teléfonos y proyectores de cine”.

ANGIE RICO AGUDELO



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS



CINEMATECA
distrital

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE - Instituto Distrital de las Artes IDARTES



COLECCIÓN
becas



