

Fotografía, modernidad y representaciones: ciudades imaginadas en los álbumes fotográficos

Cielo Puello Sarabia¹
Universidad de Cartagena

Resumen

En el presente artículo pretendo mostrar el papel que, a nivel simbólico, tuvo la fotografía en la consolidación de los procesos modernizadores puestos en marcha en las ciudades de Santiago de Guayaquil (Ecuador) y Cartagena de Indias (Colombia) a comienzos de siglo XX (1900-1930). Atiendo, particularmente, a las formas en que se representa a la ciudad como espacio moderno en tres álbumes de fotografía que se produjeron en dichas ciudades en la primera treintena del siglo XX: *Cartagena Ilustrada*, de Carlos y Francisco Valiente; *Álbum de Cartagena de Indias 1533-1933*, de Pedro Donoso, y *Guayaquil a la vista*, de Juan Bautista De Ceriola. Considero que las representaciones de ciudad que se encuentran en los álbumes fotográficos se entretrejen con los procesos so-

Abstract

This article aims to show the role, at symbolic level, the photography had in the consolidation of the modernizing processes developed in the cities of Santiago de Guayaquil (Ecuador) and Cartagena de Indias (Colombia) at the beginning of XX century (1900-1930). It is showed the way the city is represented like modern space in three picture albums issued in this cities in the first thirty of the XX century: *Cartagena Ilustrada* by Carlos and Francisco Brave, *Album de Cartagena of Indias 1533-1933* by Pedro Donoso, and *Guayaquil a la vista* de Juan Bautista De Ceriola. I consider that the city representations in the photographic albums are interwoven with the social and economic processes that take place in both cities. Then, making a pursuit of the chosen places to be repre-

¹ Graduada del Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Actualmente realiza su tesis de grado para optar por el título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito). Es docente del Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena y miembro del Grupo de Estudios Literarios y Representaciones del Caribe -Gelcar-, semillero de investigación de Ceilika. Correo-e: lluviade_oro@yahoo.es.

ciales y económicos que tienen lugar en ambas ciudades. Entonces, haciendo un seguimiento de los lugares escogidos para ser representados en las fotografías consignadas en estos álbumes, muestro la imagen de ciudad moderna que se construye visualmente desde las élites en las dos ciudades de mi interés.

Palabras clave: fotografía, álbum, ciudad, representaciones, modernidad, Cartagena, Guayaquil.

sented in the pictures consigned in these albums, I show the image of modern city built visually from the elites in the two cities of my interest.

Key words: photography, album, city, representations, modernity, Cartagena, Guayaquil.



Foto No. 1 .Vista del centro de Cartagena: *Álbum de Cartagena de Indias* (1927).

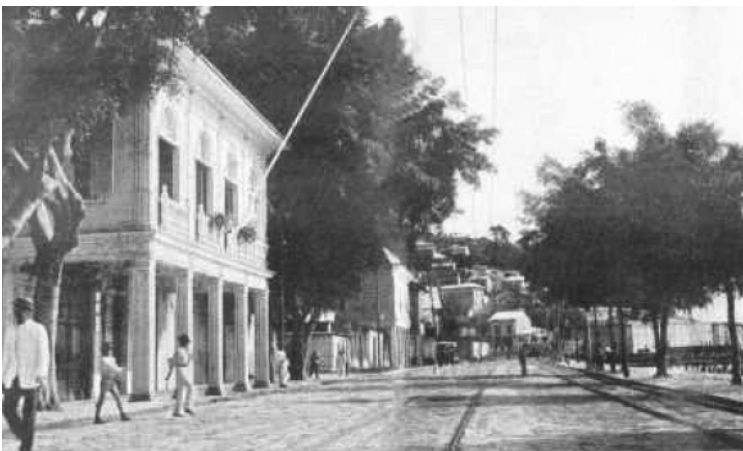


Foto No. 2. Vista del Malecón de Guayaquil, en el álbum *Guayaquil a la Vista* (1910).

¿Ciudad o ciudades?: construyendo y representando el espacio ciudadano

Una ciudad sólo puede ser definida partiendo de la experiencia vital de sus habitantes. Dependiendo de la manera en que la recorren, de la significación que le otorgan a unos espacios, o la poca importancia que le dan a otros, de las expectativas que le ayudan a forjarse o de las frustraciones que le producen y de las relaciones que establecen con las marcas identitarias resaltadas por los discursos oficiales, elaborarán distintas definiciones de ciudad, las cuales constantemente se encontrarán, chocarán y negociarán entre ellas (Gaggioti, s.f.).

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

En este sentido, sin negar las divergencias internas relacionadas con marcas identitarias individuales, podemos afirmar que cada grupo construye una definición del espacio ciudadano relacionada con sus fantasías, esperanzas, deseos o necesidades; y esa concepción será la que se encuentre, choque o negocie, con las que se producen desde otras perspectivas, desde otros grupos (Gaggioti, s. f.). De este modo, se puede decir que las representaciones que se hagan de la ciudad dependerán igualmente de todas esas experiencias tenidas a nivel social².

Según Jairo Montoya (1996), en el espacio fisiográfico llamado “ciudad” confluyen en realidad múltiples ciudades imaginadas, recortadas y habitadas de formas diferentes, y en las tensiones entre ellas se constituye lo urbano en sí y se configuran las relaciones sociales entre los ciudadanos que lo conforman³. Al ser

² Siguiendo a Stuart Hall (1997: 61), entiendo representación como el proceso mediante el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje (fotografía, pintura, habla, discursos escritos, dibujos, esquemas) para producir sentidos.

³ Atendiendo a esto, Manuel Delgado (1999: 23) entiende la ciudad como “una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables”, y a lo urbano como “un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales, deslocalizadas y precarias”. Cuando haga referencia a “lo urbano”, lo estaré utilizando en este sentido, pero con “urbe” hago referencia al espacio que ha sido urbanizado, es decir, que

la urbe un espacio donde se entrecruzan constantemente memorias, experiencias y subjetividades, se hace imposible construir un discurso único y definitivo en torno a ella.

Si bien es cierto que el espacio urbano sólo puede ser entendido partiendo del entrecruzamiento de las definiciones y los discursos que cada uno de los grupos sociales produce en torno a él, no es menos cierto que cada grupo buscará la forma de imponer la imagen de la ciudad vivida, recorrida y significada por él como la única, intentando objetivarla al tiempo que desplaza y hace callar a las otras. De hecho, aunque siempre se mantiene la tensión, en estas disputas unos discursos pueden lograr imponerse, visibilizándose y adquiriendo el status de discursos oficiales. Dicha visibilización puede darse en la medida en que se tenga control sobre algunas expresiones del discurso urbano como la traza o la disposición de los edificios; pero de forma más soterrada dependerá de la mayor o menor capacidad de acceso a medios como la prensa, la televisión o la radio que, al permitir la difusión de información masivamente, pueden ser determinantes en la construcción de ciertos imaginarios urbanos.

A comienzos de siglo XX, en el contexto latinoamericano, la fotografía aparecerá como una de estas formas de vehiculización y visibilización de discursos específicos que ayudarán a legitimar la imagen de ciudad moderna que se estaba construyendo en ese periodo. Desde finales del siglo XIX, por iniciativas de los grupos de élite⁴, se impulsó en los países latinoamericanos un proyecto de modernización encaminado a alcanzar el desarrollo económico y tecnológico de la región. Se tuvieron como referentes principales las dinámicas políticas y culturales del continente europeo, pues, siguiendo una visión progresista, la Europa moderna era percibida como el ejemplo de máximo desarrollo alcanzado por el hombre⁵. En nuestro continente dicho proyecto se centró en el fortalecimiento

ha sido modificado estructuralmente (avenidas, construcciones, etc.) para permitir la movilidad de los ciudadanos e invitarlos a establecer maneras diferentes de relacionarse.

⁴ Entiendo élite en el sentido de Peter Burke (1996), es decir, como un grupo de personas que, por circunstancias específicas, es poseedor de poder económico, social o político, en un contexto social determinado

⁵ Según Bolívar Echeverría (1995: 151), uno de los rasgos característicos de la modernidad es la idea de progresismo, que consiste “en la afirmación de un modo de historicidad en el cual prevalece un proceso de sustitución de lo nuevo por lo viejo sobre el proceso de restauración de lo viejo como nuevo”. Así, dentro del pensamiento progresista “todos los dispositivos, prácticos y discursivos que permiten el proceso de reproducción de una sociedad [...] se encuentran inmersos

de la nueva industria, en la búsqueda de mercados en el ámbito internacional para los productos latinoamericanos, y sobre todo, en la urbanización de las ciudades que desde ese momento buscarían definirse como modernas⁶.

A nivel urbanístico la mayoría de transformaciones estuvieron ligadas a la creación de nuevas vías de transporte o a la ampliación de las ya existentes, a la construcción de nuevos espacios de sociabilidad, tales como clubes y teatros, a la edificación de lugares con los que se buscaba mantener mejores condiciones de salubridad (como mercados públicos), a la implementación y mejoramiento de servicios públicos, y finalmente, al levantamiento de monumentos de los próceres locales, buscando ornamentar las ciudades y reforzar las marcas identitarias entre los ciudadanos. En ese sentido, transformar en espacios ordenados a las caóticas ciudades latinoamericanas era la prueba de que estos países se estaban desarrollando, por lo que el proceso de urbanización aparece como una de las necesidades más urgentes. En otras palabras, como lo señala Bolívar Echeverría (1995), el progresismo es “transmutado a la dimensión espacial; la tendencia a construir y reconstruir el territorio humano como la materialización incesante del tiempo del progreso” (152).

En este contexto, la fotografía, concebida como la forma más eficaz de capturar objetivamente el mundo real, comienza a cobrar importancia como documento histórico y social en las nacientes repúblicas, por lo que todo lo considerado digno de guardarse como imagen del presente (en especial todas estas transformaciones modernizadoras) se convertirá en el centro de la mirada y de las representaciones (Chiriboga, 2005).

En el caso de las ciudades de mi interés, Santiago de Guayaquil y Cartagena de Indias, los procesos modernizadores estuvieron además ligados a la necesidad de romper con experiencias traumáticas que en el siglo XIX afectaron notablemente las condiciones sociales, económicas y urbanas de ambos puertos. En gran parte de ese siglo se vivió en Cartagena una fuerte crisis económica, política y social que modificó drásticamente las condiciones de vida de los cartageneros, en un proceso de cambio indetenible que lo llevará de lo atrasado a lo adelantado, ‘de lo defectuoso a lo insuperable’.

⁶ Para Jorge Orlando Melo (1991) esta preocupación por las marcas visibles y no por los procesos que las agenciaron, lleva a que se llegue a una modernización sin modernidad. Aunque este autor no se posiciona críticamente ante la modernidad como proyecto, utilizaré esta diferenciación planteada por el autor, por lo que, más que hablar de modernidad, haré referencia a los procesos modernizadores que tuvieron lugar en estas ciudades.

haciendo que muchos miembros de las élites abandonaran el puerto y obligando a quienes se quedaron en él a cambiar sus patrones de vida, pues la crisis flexibilizó las distancias entre los grupos sociales (Ortiz, 2001; Casas, 1995). Y Guayaquil, que a diferencia de Cartagena había iniciado un incipiente proceso modernizador desde mediados del siglo, fue azotado en 1896 por un devastador incendio que casi lo reduce a cenizas. El llamado “Incendio grande” destruyó 1.200 de las 4.262 construcciones que existían en el puerto ecuatoriano (incluyendo el edificio de La Aduana, de la Comandancia de Armas y la Compañía de Carros Urbanos) y dejó sin hogar a 23.000 de los 59.000 habitantes con los que contaba en esos años (Compte, 2003: 103-104).

El deseo de las élites locales por re-posicionar estos puertos como epicentros comerciales, sociales y políticos haría de éstas experiencias traumáticas uno de los motores que impulsaría los procesos modernizadores en dichas ciudades, y estos procesos, como en el resto de Latinoamérica, se traducirían en la reorganización y urbanización del espacio ciudadano. Inmersos en estos cambios, muchos fotógrafos dirigen su lente a las transformaciones que traerían los procesos modernizadores, y sus fotografías circularán por medio de la prensa o a través de libros de fotos publicados por iniciativas de los grupos de élite. Serán, entonces, los miembros de estos grupos quienes utilizarán de forma sistemática la fotografía como un mecanismo para fijar los discursos e imaginarios que estaban empezando a construir en torno a la ciudad. Eran ellos quienes tenían mayoritariamente acceso a esta tecnología visual y quienes, además, se movían en una discursividad moderna donde la fotografía aparece como un medio objetivo para mostrar la realidad.

Si atendemos al caso de Cartagena de Indias, en la primera treintena del siglo XX encontramos, por lo menos, los siguientes álbumes: *La vía de Cartagena/ The Cartagena's route*, publicado por John Pamy Printers en 1916; *Cartagena Ilustrada*, realizado por Carlos Valiente y Francisco Valiente Tinoco en 1911 (año de la celebración del Centenario de la Independencia de la ciudad) y reeditado en 1920⁷; el *Álbum de Cartagena de Indias 1533- 1933*, editado por el sacerdote chileno Pedro Donoso en 1927, y finalmente, el libro *Cartagena, su pasado, su presente y su porvenir*, que, conformado por reseñas

⁷ En el periódico *El Porvenir* del 10 de enero de 1911 un anuncio publicitario pone en venta el libro *Cartagena Ilustrada* a 3 pesos. Según este anuncio el libro se vendía tanto en Cartagena como en Barranquilla. Lo que demuestra que tuvo una circulación considerable. Sin embargo, la edición con la que cuenta la Biblioteca Luís Ángel Arango (en la sección de Manuscritos y Libros Raros) data de 1920. Por lo que asumo que, aunque el libro se lanza el mismo año del Centenario de la Independencia de la ciudad (1911), se reedita en el año de 1920.

sobre la ciudad y sus instituciones, contiene fotografías de diferentes espacios de la Cartagena moderna, reforzando el discurso construido por los álbumes citados⁸.

En Guayaquil, por su parte, podemos contar los siguientes álbumes: *Guayaquil*, realizado por la imprenta El telégrafo en 1908; *Recuerdo de Guayaquil*, de Aquiles Maruri, en 1909; *Guayaquil a la vista*, editado en 1910 por el sacerdote español Juan Bautista de Ceriola y reeditado en 1920 (año del Centenario de la Independencia) bajo la dirección de este mismo clérigo, y finalmente, los libros *Álbum Sanitario de Guayaquil y el Álbum-Guía de Guayaquil*, publicados por el Municipio en 1928 y 1929, respectivamente (Hidalgo, 2002: 74-75).

En estos álbumes producidos desde los grupos de élite se privilegiaron como representables aquellos lugares de la ciudad que daban muestra de los procesos modernizadores que estaban siendo impulsados y dejaron por fuera todos esos espacios que poco o nada fueron tocados por las transformaciones, por lo que se puede decir que las fotografías consignadas en dichos libros ayudaron a configurar una imagen de estos puertos que se correspondía, con el modelo de ciudad moderna que pretendían construir las élites, pero que en gran medida se alejaba de la ciudad imaginada, vivida y recorrida por gran parte de la población. Esto no quiere decir que los sujetos a los que se pretendía borrar de la visualidad oficial no cuestionaran esa imagen de ciudad que intentaba venderse, y mucho menos que se les impidieran la búsqueda de formas de visibilización y apropiación de espacios que estaban configurando la ciudad moderna, pero, ya sea por la falta de acceso a esta tecnología visual o por la forma diferencial en que cada grupo social valida y asume las formas de autorepresentarse, no lo hacían desde el discurso fotográfico.

Si nos vamos al caso cartagenero, Raúl Román (2001) muestra cómo el artesanado luchó por introducir en la red monumentaria construida en conmemoración del Centenario de la Independencia (en el año de 1911), esculturas que dieran cuenta de la fuerte participación de los sectores negros y mulatos en las gestas independentistas de la ciudad. Entonces, aunque la memoria oficial terminó imponiéndose, dejando por fuera a estos héroes de la red monumentaria, los sujetos populares se posicionaron críticamente frente a la construcción de

⁸ Este último libro es realizado por el bogotano J. Márquez Montoya en el año de 1927; se imprime en Cartagena en los Talleres Mogollón, propiedad de una de las familias de élite más importantes de la ciudad en ese periodo, y tendría un costo de 1 peso.

esa memoria oficial y fueron capaces de plantear alternativas diferentes a ésta.

Por tal razón, al abordar la ciudad representada en los álbumes no debemos perder de vista que esa es sólo una imagen del espacio ciudadano y no es efectivamente la ciudad de Cartagena o la ciudad de Guayaquil de comienzos de siglo XX. Pero, al mostrar cómo los grupos de élite construyen y buscan fijar una visualidad oficial de la ciudad (apropiándose de ciertos espacios que intentarían demarcar como propios y de los que expulsarían a los sujetos populares tipificados como contaminadores del orden moderno que quería implantarse)⁹ se escenifican las disputas materiales y simbólicas por los espacios de la ciudad desde las cuales se configura el espacio urbano como tal.

Dos puertos a la vista: reescribiendo visualmente la historia

“Deseamos que Cartagena sea conocida en el mundo entero, que se conozcan sus monumentos, sus murallas y baluartes de gloria legendaria; sus edificios más importantes, sus hombres, su comercio, sus industrias”.

Carlos y Francisco Valiente, *Álbum de Cartagena de Indias*, 1911.

“Permítaseme que pague mi deuda de gratitud presentando a Guayaquil como ciudad moderna y con todo el que ha alcanzado en los últimos diez años”.

Juan B de Ceriola, *Guayaquil a la vista*, 1920.

Si bien los procesos modernizadores que tuvieron lugar a comienzos del XX, tanto en Cartagena de Indias como en Santiago de Guayaquil, ayudaron a mejorar las condiciones sanitarias, sociales, económicas y urbanas de ambos puertos, con la puesta en marcha de dichos procesos también se acentuaron las fuertes distancias entre los grupos sociales de éstas ciudades. La mayoría de los sectores ordenados, ornamentados e higienizados fueron aquellos que eran recorridos por los grupos de élite, relegando a un segundo plano los sectores periféricos donde habitaban los menos favorecidos (Ortiz, 2001; Bock, 1992). Además, desde las primeras décadas del siglo XX, estas ciudades empezaron a ser pensadas como vitrinas turísticas, por lo que construir una imagen que atrajese a los visitantes extranjeros se convirtió en una preocupación común de las élites

⁹ Esta apropiación particular del espacio es lo que Manuel Delgado (1991: 30) denomina “territorialidad”.

locales. Entonces, es de entenderse que un producto cultural como la fotografía fuera acogido como un mecanismo clave para representar la urbe y sus transformaciones.

La fotografía, al ser un producto cultural de alta valoración en el espacio social¹⁰, contribuyó de forma decisiva en la configuración del imaginario urbano moderno en ambos puertos. Apelando a la relación indisoluble que se establece entre una foto y el objeto que ella representa (Barthes, 1992), las fotografías recogidas en los álbumes mencionados funcionaban, en conjunto, como un testimonio irrefutable y objetivo de que efectivamente se estaba configurando una ciudad moderna.

Esta pretensión de objetividad que se atribuye a la imagen fotográfica se hará evidente en la presentación que los distintos autores hacen de sus álbumes. Los cartageneros Carlos y Francisco Valiente (1920) afirman que con la publicación de *Cartagena Ilustrada* quieren dar a conocer la ciudad en su totalidad (desde sus monumentos, murallas y baluartes, hasta sus hombres, su comercio y sus industrias) y como no pueden “hacer una composición al estilo de Kaubach, que podía resumir en un cuadro toda la historia de una época o toda la historia de un pueblo [...] darán a conocer todas las bellezas y triunfos de la ciudad por medio de fotgrabados, de una manera objetiva” (1920: 1). Desde la perspectiva de estos autores la objetividad inherente a la fotografía (que aparece como prueba irrefutable de lo real) sustentaría y validaría esa imagen de Cartagena que ellos construirían en el libro. Por otro lado, en el *Álbum de Cartagena de Indias*, Pedro Donoso (1927) hace constante alusión al trabajo serio realizado por los fotógrafos profesionales vinculados a la creación del libro al recolectar, de forma rigurosa, imágenes de todos los rincones de la ciudad. El sacerdote chileno considera que el uso de las imágenes fotográficas demuestra que lo representado en su libro responde a la realidad.

En la segunda edición de *Guayaquil a la vista* el clérigo catalán Juan Bautista De Ceriola (1920) afirma que, por la cercanía de las efemérides del Centenario de la Independencia, “conviene más que nunca presentar a Guayaquil en toda su belleza y esplendor”, pues “a

¹⁰ Esto se hace evidente si revisamos la alta producción de retratos y tarjetas de visita. De hecho, en algunos casos, las fotos adquirirían valor por medio de su circulación a nivel privado entre los miembros de los grupos de élite, ayudando a fortalecer los lazos afectivos o consolidando la identidad de clase entre quienes las intercambiaban. Y posteriormente, al circular públicamente, en la prensa por ejemplo, se tomarían como documentos visuales que permitían dar cuenta de la realidad.

esto obedece la publicación de este álbum ilustrado” (1920: 1). Es como si desde su perspectiva las ilustraciones (fotográficas) fuesen la manera más adecuada de dar cuenta de las transformaciones experimentadas por el puerto ecuatoriano.

Al presentar una selección de fotos donde se privilegiaban aquellos lugares que mostraban el beneficio de la llegada de los procesos de modernización, los álbumes permitían, por un lado, minimizar ese pasado problemático vivido por las ciudades en el siglo XIX, y por el otro, demostrar que las imágenes que aparecían en las fotos eran los nuevos recintos de la modernidad. En efecto, la selección de fotos ayudaría a construir un relato histórico donde estos puertos se mostraban insertos en la línea de progreso recorrida por las ciudades europeas y norteamericanas. En esta lógica, las fotos que aparecen en los libros representan: establecimientos comerciales con los que cuentan los puertos; obras (como parques, plazas y monumentos) que se construyen por el Centenario de la Independencia (1911 en Cartagena y 1920 en Guayaquil); vías de comunicación (especialmente las fluviales) que facilitan la inserción en el mercado nacional y extranjero; centros de academia (escuelas y universidades) que posibilitan la formación intelectual y científica de los ciudadanos; espacios de sociabilidad (clubes y teatros) que se relacionan con marcación de distancia entre los grupos sociales, y, finalmente, establecimientos fabriles y semi-fabriles que dan cuenta del avance agro-industrial de dichas ciudades. Entonces, dentro de las lógicas internas de cada álbum, se representa a la ciudad como un espacio de progreso, ya sea por el movimiento comercial, por la ornamentación de sus espacios, por el crecimiento a nivel urbano, por el grado de industrialización, por la ilustración de sus habitantes o por la suma de todos estos elementos.

Así, al representar la ciudad que imaginariamente compartían con sus iguales, los miembros de las élites encontraban en los álbumes un correlato de los proyectos de modernización en los que aparecían como únicos gestores, al tiempo que construían una identidad de grupo (en este caso moderna). Pero igualmente, y esto es importante, construían una imagen de Cartagena o Guayaquil que, imaginariamente, podría equipararse al ideal de ciudad europea o norteamericana (segura, saneada, higiénica y ordenada), abriendo la posibilidad a que los extranjeros consideraran invertir (por placer o por negocios) en estos puertos¹¹. Entonces, a pesar de

¹¹ *Cartagena Ilustrada* valía 3 pesos en 1911, mientras que en 1912 una cama sencilla podía costar 10 pesos y clases de canto en el Instituto Musical de Cartagena 2,50 por año. El *Álbum de Cartagena de Indias*, por su parte, costaba 10 dólares en 1927, lo

las realidades que problematizaban el proceso de modernización, a través de dichos álbumes la imagen de la ciudad moderna y próspera intentará mantenerse, remediando en el plano discursivo muchos de los problemas que estos puertos enfrentaban en la vida práctica.

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

Entradas diversas a la modernidad

Ahora, estas formas de representar a los puertos como espacios modernos presentan algunas variaciones de un álbum a otro. En Cartagena, por ejemplo, mientras en los primeros álbumes la imagen de la ciudad modernizada se construye a través de fotografías del ferrocarril, los muelles, las aduanas o los grandes vapores (*La vía de Cartagena*), en los álbumes posteriores (*Cartagena ilustrada y Álbum Cartagena de Indias*) serán mayoritarias las fotografías de centros de academia (como escuelas, universidades y bibliotecas), establecimientos fabriles y nuevos lugares de sociabilidad, como clubes y teatros. En el caso de *La Vía de Cartagena*, el énfasis se hace en la condición que tiene la ciudad de puerto saneado y en las facilidades que, por su organización y ubicación geográfica, tendrían los turistas e inversionistas que la privilegiaran como destino o ruta para comercializar mercancías. De entrada se presenta a la ciudad como uno de los epicentros comerciales de Colombia. Veamos la siguiente cita:

Cartagena es hoy el puerto marítimo de mayor importancia que posee Colombia, así en sus costas del atlántico, como del pacífico. La ciudad cuenta con 50.000 habitantes y posee grandes empresas manufactureras y agrícolas, como el

que equivaldría a 100 pesos oro. Es evidente que estos libros no harían parte de los productos de primera necesidad, y que sus precios los convertían en mercancías dirigidas a grupos que tuviesen todas las necesidades básicas cubiertas.

ingenio de azúcar de Sincerín (cuyo valor es de cerca de un millón de dollars (sic.) [...]). (*La vía de Cartagena*, 1916: 4)¹².

La selección de fotografías aparecida en el álbum ayuda a objetivar esa imagen que se construye a través del relato escrito. Son éstas en su mayoría tomas de los muelles, los almacenes de Aduana y la estación del ferrocarril, espacios que indiscutiblemente darían muestra de la movilidad comercial, orden, seguridad y limpieza del puerto. La fotografía que abre el libro (foto No. 3), como lo señala el pie de foto, representa la estación del ferrocarril. Notemos que la imagen, tomada en plano general, transmite una sensación de amplitud del espacio, lo que será una característica muy constante en las fotografías de estos libros. De lado izquierdo está el edificio de la estación, cuya pulcritud y soledad imprime un toque de majestuosidad al lugar¹³. Al lado derecho, después de las vías del tren, se encuentra el parque del Centenario, símbolo emblemático de la modernización, y finalmente, al fondo, se divisa el cerro de la Popa, ícono religioso de la ciudad. Las fotografías que siguen (de los muelles principalmente) solemnizando igualmente los espacios, pero dejando ver más personas, dan muestra de la movilidad económica de Cartagena, de su organización y pulcritud, representándola en conjunto como la ciudad-puerto. Por otro lado, aunque en este libro se privilegian los espacios señalados, también encontramos, en formatos más pequeños, algunas fotografías del barrio Manga, de calles del Centro Histórico y del interior de algunas casas, que recogidas bajo el título “Vistas pintorescas”, empiezan a configurar igualmente la imagen de ciudad-turística.

El *Álbum de Cartagena de Indias*, por su parte, incluye a la Cartagena-puerto abierta al comercio internacional con otras latitudes, pero no se reduce a ella¹⁴. Dando cuenta de aspectos como el crecimiento comercial interno, las transformaciones en la infraestructura urbana,

¹² Aunque es cierto que para 1916 la ciudad había salido de la crisis del XIX, no había recuperado la movilidad económica en la medida en que se le atribuye en el pequeño álbum, pero precisamente por las intenciones que éste tenía (la inversión y el turismo) mostrar a la ciudad como un espacio próspero, agradable y saneado era la mejor opción. Esta descripción de la ciudad aparecerá palabra por palabra en el libro de Donoso, modificando solamente las cifras relacionadas con densidad poblacional.

¹³ Como lo señala Tina Zerega (2007: 8), esta será una característica fundamental de las fotografías postales. Notemos que los álbumes actúan, en el contexto abordado, como lo harían las postales en la actualidad.

¹⁴ *La vía de Cartagena* (publicada en 1916) aparece consignada, palabra por palabra y foto por foto en el álbum *Cartagena de Indias* (editado en 1927). Pero más que llamar la atención sobre un posible plagio realizado por Pedro Donoso, lo



Foto No. 3. La Estación del Ferrocarril, del álbum *La Vía de Cartagena* (1916).

el mejoramiento del sistema educativo y la proliferación de espacios de cultura, el autor busca dar muestra del progreso que, en su concepto, es resultado del talento y las prácticas civilizatorias de la élite empresarial-comercial. Por consiguiente, las casas comerciales y las pequeñas fábricas van a ocupar un lugar central en el lente de los fotógrafos del álbum de Donoso, tanto que el libro puede ser tomado como una guía comercial de la ciudad en el periodo¹⁵. De hecho, de las 103 páginas que tiene este álbum, 40 recogen fotografías de establecimientos comerciales, industrias y almacenes de la ciudad, apareciendo acompañadas de pies de foto que recalcan el carácter progresista de sus fundadores. Entonces, más que mostrarse como ciudadanos, los miembros (masculinos) de las élites aparecen representados como burgueses o como propietarios¹⁶.

Si nos referimos a las transformaciones en la infraestructura urbana, las vistas panorámicas con la que se abre el libro (foto No. 4) recogen mucho de esa Cartagena que plasmará Donoso en el álbum. La primera panorámica (foto No. 4, arriba), titulada “Cartagena extramu-

interesante de esto es que se reafirma la existencia de un discurso específico sobre ciudad en el periodo estudiado.

¹⁵ No queda clara la forma en que Pedro Donoso financió la producción de su libro. Este autor, en la primera hoja del álbum afirma que se realizó “bajo los auspicios de María Inmaculada”, pero por el gran número de fotografías que registran establecimientos comerciales se puede pensar que fueron precisamente los propietarios de éstos sitios quienes aportaron mayoritariamente fondos para que el libro pudiera publicarse.

¹⁶ Según Bolívar Echeverría (1995: 155) esto marca otro rasgo característico de la vida moderna: el economicismo. Este consiste en el “predominio determinante de la dimensión civil de la vida social, sobre la dimensión política de la misma”.



UN EXTREMO DE CARTAGENA VISTA DESDE LA MACHINA

Foto No. 4. Vistas panorámicas de Cartagena, *Álbum de Cartagena de Indias* (1927).

ros”, registra la ciudad amurallada y algunos barrios que se fueron configurando por fuera de las murallas (aunque no aparecen Pekín, Pueblo Nuevo o Boquetillo), dando muestra de la expansión que la ciudad fue teniendo a lo largo del siglo XX. Igualmente, otra de las fotografías (foto No. 4, abajo) representa las transformaciones físicas que tuvo la ciudad gracias a los procesos modernizadores. Tomada desde la Machina, registra, del lado izquierdo, la ciudad amurallada con sus iglesias, plazas, parques y monumentos: la ciudad colonial que, restaurada y modificada, da la entrada a la modernización. Mientras del lado derecho muestra a la isla de Manga, donde se levanta la urbanización que aparece como símbolo del desarrollo y la expansión urbana. Pareciera que los rieles del tren marcan una línea divisoria entre la ciudad del pasado (ahora mejorada) y la ciudad del futuro, la ciudad que se expande, la Cartagena moderna. Las fotos de ciudad que encontramos dentro del libro mantienen esta dicotomía: mientras unas representan la ciudad de los baluartes y las casas antiguas restauradas y adecuadas a los nuevos tiempos, las otras dan cuenta de los espacios que empezaron a construirse en la búsqueda de la modernización.

Otro elemento que en el *Álbum de Cartagena de Indias* configura a la Cartagena moderna es la presencia de establecimientos educativos. Afirma Donoso (1927: 50) que en sus recorridos por los confines del departamento sólo encontró una aldea donde no funcionaba una escuela, lo que presenta como evidencia de los niveles de ilustración de la sociedad cartagenera. Así, en este álbum encontramos 40 fotografías que representan centros educativos (incluyendo la

Universidad de Bolívar) o estudiantes de éstos¹⁷. Ahora, aunque en estas fotos se busca dar cuenta de los grados de ilustración en la ciudad, es curioso cómo en el álbum se puede rastrear el rol de las instituciones educativas en la reproducción del orden social tradicional. Una pequeña reseña que acompaña las fotografías de las niñas y jóvenes del colegio La Presentación dice lo siguiente:

Las hermanas se dedican con particularidad a que sus discípulas adquieran, desde temprano, sencillez, cortesía y cultura de modales, gusto por el orden, el trabajo y los quehaceres domésticos [...] Las niñas aprenden a cortar, coser y arreglar sus vestidos [...] proporcionándole los conocimientos teóricos y prácticos necesarios en la vida social y doméstica; de manera que las jóvenes de hoy sean las matronas del mañana: sostén de la religión, honor del hogar doméstico y adorno de la sociedad. (Donoso, 1927: 47).

Esto deja ver cómo en estas lógicas modernas vividas en las ciudades en cuestión se conjugan valores tradicionales y modernos; en este caso, las concepciones tradicionales de género con los preceptos morales establecidos por la Iglesia católica y el discurso moderno de la Ilustración¹⁸.

En el caso de Guayaquil, igualmente se mostrarán en los álbumes todas las obras que harían de la ciudad un puerto moderno. Encontramos muchas fotos de las nuevas construcciones, los monumentos levantados en honor a los próceres de la Independencia, las amplias avenidas, las plazas y parques que se estaban construyendo en la ciudad, los establecimientos comerciales y las instituciones educativas que muestran al puerto como un espacio culto. Por lo que se puede decir que la ciudad se define como moderna gracias a todas las transformaciones urbanas que la introducían en las dinámicas del progreso. Pero *Guayaquil a la vista*, buscando reafirmar la condición moderna de la ciudad, hace un especial énfasis en que el

¹⁷ Vale aclarar que, en muchos casos, varias de estas fotografías corresponden a la misma institución educativa.

¹⁸ En el libro de Donoso, en la sección dedicada a “La vida social”, se encuentran retratos en los que las mujeres aparecen representadas dentro de los roles asignados en la sociedad patriarcal, es decir, como la “madre” o como el “bello sexo”. De hecho, hay una sección titulada “Del vergel cartagenero”, donde figuran solamente fotografías femeninas. En *Guayaquil a la vista*, por su parte, encontramos una sección de fotos denominada “Pensil del Guayas” (con 51 fotos), donde aparecen nuevamente representadas las mujeres del modo señalado arriba, pero más adelante encontraremos otra sección llamada “Escritoras, poetisas e institutoras” (con 15 fotos) y “Cultivadores de las bellas artes” (2 fotos de mujeres).

El Puerto de Guayaquil, libre de la fiebre amarilla y abierto al comercio mundial.



Extirpación completa
de la fiebre amarilla.

VISTA PANORÁMICA DE GUAYAQUIL.

Éxito de la campaña emprendida
por la Rockefeller Foundation.

Foto No. 5. Guayaquil en el álbum *Guayaquil a la Vista* (1910).

puerto estaba completamente libre de enfermedades. Por esto la primera fotografía de ciudad que aparece en el álbum (foto No. 5) es una vista panorámica titulada “El puerto de Guayaquil, libre de la fiebre amarilla y abierto al comercio mundial”, que tiene, además, el pie de foto “Extirpación completa de la fiebre amarilla. Éxito de la campaña emprendida por la Rockefeller Foundation”. Las fotografías que siguen a ésta (que marca todo el sentido transmitido con el álbum), representan lugares limpios y amplios en los que parece poco probable que se dé o se propague alguna enfermedad.

Como lo señala Ángel E. Hidalgo (2002), en este álbum el Guayaquil insalubre aparece relativizado, siendo remplazado por un Guayaquil moderno que se caracteriza por el orden, la limpieza, la belleza y el saneamiento. Todo esto aunque sólo hasta 1919, gracias a las campañas de la fundación Rockefeller, la fiebre amarilla comienza a desaparecer en la ciudad. Podemos decir que el álbum construye una “realidad” en el plano simbólico que puede tener *efectos de realidad* en la vida práctica. Entonces, aunque con el álbum no se dio fin a la epidemia de fiebre amarilla que existía en Guayaquil, a partir de él se reforzó un imaginario sobre esta ciudad que logró positivizar su imagen y, probablemente, contribuyó a que empezara a considerarse como un destino seguro.

Agentes y enemigos del progreso

Los álbumes de ciudad, además de contribuir al fortalecimiento del imaginario de desarrollo y civilización, a nivel simbólico ayudaron a consolidar una hegemonía social en el periodo. A través de los álbumes las élites definieron a la ciudad, y al colocarse como agentes de la modernización, se atribuyeron características civilizatorias específicas que no tenían los miembros de los demás grupos sociales. Si seguimos el orden que nos presenta el *Guayaquil a la vista* de

1910, notamos cómo funciona este doble juego. Como ya se ha dicho, las fotos que componen este libro visibilizan la ciudad modernizada por lo que de entrada encontramos fotografías del Mercado Sur, del edificio de la Gobernación, de los monumentos a Bolívar, Olmedo y Rocafuerte, del Banco de Crédito Hipotecario, de la avenida 9 de Octubre, de los parques Seminario y Montalvo, entre otras, que ayudaron a objetivar esa imagen. Pero igualmente el álbum, sin dejar lugar a especulaciones, se encarga de mostrar a los agentes de ese progreso. Después de las fotografías señaladas, nos encontramos con una serie de fotos que tienen como tema central a la Sociedad Filantrópica del Guayas que, dirigida en ese periodo por Juan Bautista de Ceriola, era una de las instituciones de mayor influencia en la construcción de un imaginario moderno, pues a través de ella la élite “educaba” al pueblo en las dinámicas del sistema capitalista¹⁹.

En la primera de estas fotos (foto No. 6) aparece representado un grupo de profesores y estudiantes de la Escuela de Letras, y en el pie de foto que acompaña a esta imagen se afirma que estos niños y jóvenes fueron “arrebatados al vicio” y “consagrados al estudio y al trabajo” para aprender a “ser útiles a su familia y a la Patria”. Recalcando, de paso, la nobleza de los miembros de la sociedad Filantrópica que se consagran “a la enseñanza del desvalido y olvidado hijo del pueblo”. La pose ordenada y rígida de los estudiantes es la prueba irrefutable del éxito del proceso civilizatorio²⁰. Este movimiento, que consiste en mostrar las obras de la modernidad para posteriormente dejar ver a los individuos que están detrás de ellas, se repetirá más adelante en el álbum. Después de consignar fotografías que representan los avances del proceso de modernización (estación de bombeo, Cementerio General, muelle fiscal, Jockey Club, exposición escolar, etc.), treinta páginas del libro recogerán mosaicos con fotos de hombres y mujeres de la élite guayaquileña (como el de la foto No. 7) que, gracias a las descripciones (de religiosos, militares, gobernantes, educadores, comerciantes, banqueros, abogados, médicos, periodistas, poetas y poetisas, músicos, etc.) se muestran como los actores del progreso que envuelve a la ciudad; los agentes de la ciudad moderna que, al

¹⁹ Como bien señala Enrique Dussel, una de las características del mito de la modernidad consiste en que quienes se autodefinen como civilizados se ven en la “obligación moral de civilizar” a quienes, por moverse en dinámicas diferentes a la moderna, aparecen como atrasados. (Castro Gómez, visitado 2007).

²⁰ La imagen de un pueblo sin iniciativas que siempre debe ser guiado por una élite benefactora se verá reforzada a lo largo de esta sección con la aparición de fotografías de las escuelas y talleres (la escuela de artes y oficios, los talleres de música, ebanistería, telegrafía y mecánica) por medio de los cuales la Filantrópica buscaba agenciar dicha labor civilizadora.

ser visibilizados, constituirían esa culta sociedad guayaquileña a la que va dirigida el libro.

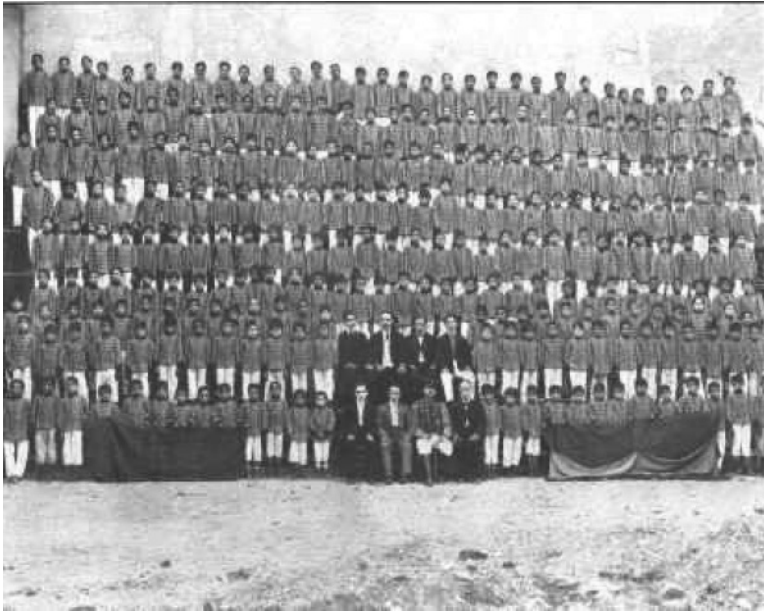


Foto No. 6. Estudiantes y profesores de la sociedad filantrópica de Guayas, *Guayaquil a la Vista* (1910).

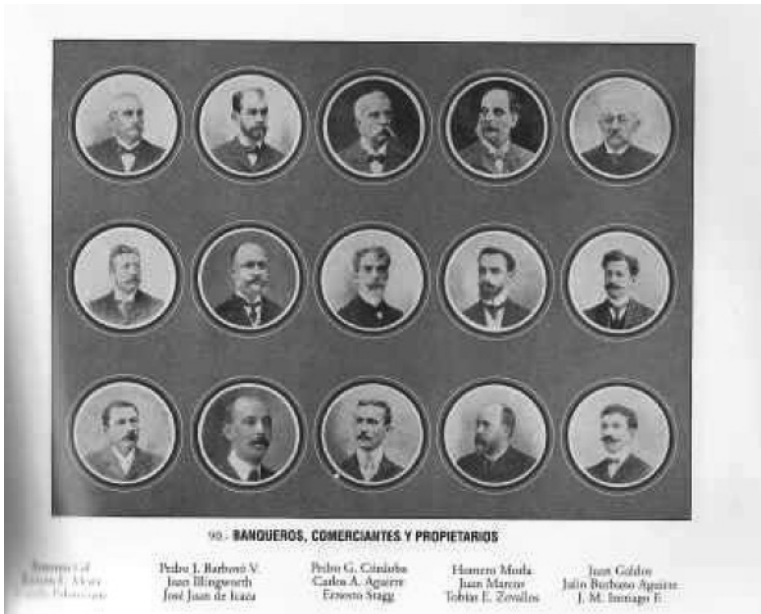


Foto No. 7. Banqueros, propietarios, y comerciantes guayaquileños, *Guayaquil a la Vista* (1910).

Los álbumes *Cartagena Ilustrada* y *el Álbum de Cartagena de Indias* están organizados de la misma forma: primero muestran la ciudad, desglosando las obras que la hacen moderna, para posteriormente visibilizar a los miembros de las élites a los que se atribuye todo el desarrollo, aunque éste sea bastante sectorizado. En ninguno de los libros encontramos treinta páginas (ni siquiera una) en las que, como en *Guayaquil a la vista*, se muestren mosaicos con fotografías de obreras, cultivadores, bogas, artesanos, pescadores, lavanderas u otros sujetos que no se adscriban a las élites. Los sujetos populares aparecen en el álbum de forma fortuita (como cuando caminan por una plaza) o accesorias (cuando se toman fotografías de las industrias o cultivos), pero nunca son ellos el centro de las representaciones. De esta forma, tipificados éstos como rezagos del mundo premoderno, aunque efectivamente ayudaban a sostener el nuevo orden, son excluidos física y simbólicamente de la ciudad moderna.

En estos libros se plasma una ciudad ordenada que, mientras expulsa de sus dominios a los sujetos populares definidos como premodernos, excluye de ella los espacios que estos recorren y significan al considerarlos, por un lado, recinto del atraso y, por el otro, amenaza latente para el nuevo orden moderno que pretende implantarse. Y aunque esta ciudad idealizada presente en los álbumes, al configurarse como espacio utópico²¹, no se corresponde completamente con la que efectivamente viven los grupos de élite, es equivalente a la que éstos imaginan, significan y definen como propia y que por consiguiente consideran necesario defender de aquellos sujetos que, por sus prácticas, son tipificados como enemigos del progreso.

Conclusiones

De este modo se hace evidente que estos libros de fotografía contribuyeron a la construcción simbólica de una ciudad moderna que se correspondió con un plan de organización y definición del orden social. Aparecen en estas lógicas como únicos ciudadanos los miembros de la élite que por sus cualidades modernas serían quienes garantizaran el desarrollo. Esto, en definitiva, justificaba la posición dominante de estos sujetos en el espacio social.

²¹ Según Rosana Reguillo, el espacio utópico “habla de un territorio que apela a un orden que se asume no sólo como deseable, sino que funciona como dispositivo orientador en la comprensión del espacio tópico (que alude al territorio propio y conocido, pero amenazado) en sus relaciones con el espacio heterotópico (que alude al territorio de los otros)” (2006: 49).

Igualmente, además de reforzar simbólicamente la imagen de la ciudad moderna entre los destinatarios finales, con estos álbumes se comienza a construir y consolidar una memoria visual del periodo en cuestión que, no siendo interpelada por publicaciones alternativas, terminaría validándose y objetivándose. Al ser estas representaciones las únicas que se conservarían en archivos, fototecas y bibliotecas, la imagen visual de ciudad construida desde las élites se encumbrará como la imagen oficial de la ciudad en ese periodo. Todo esto devela que detrás de las luchas por la representación dentro de los discursos ciudadanos (como la red monumentaria, la fotografía, la traza urbana, etc.), subyacen disputas por la apropiación y definición del espacio urbano que determinan los roles y derechos que ejercen los sujetos y grupos sociales en/sobre el espacio ciudadano.

Actualmente, con los procesos de recuperación urbana que buscan fortalecer la imagen de complejos turísticos y que han tenido lugar en estas ciudades en los últimos años (la llamada regeneración en Guayaquil y la readecuación del centro histórico en Cartagena) nos encontramos nuevamente frente a las disputas por la apropiación del espacio ciudadano. Estas iniciativas han propuesto una reorganización del espacio urbano sostenida, principalmente, en la expulsión de los ciudadanos de los espacios que han sido embellecidos o regenerados, ya sea a través de fronteras físicas (rejas o muros vigilados por audaces guardias que se encargan de recordarle a cada quien cuál es su lugar), o de fronteras intangibles, pero con efectos reales, entre los espacios que los ciudadanos pueden recorrer y los que están preferiblemente reservados a los visitantes²². Esto no quiere decir que los grupos populares sean incapaces de adoptar estrategias que permitan intervenir los proyectos de ciudad agenciados por las políticas culturales oficiales, apropiándose, utilizando y resignificando algunos espacios desde sus lógicas particulares²³, pero sí

²² Por ejemplo, el acceso al centro histórico de Cartagena es cada vez más restringido para la población en general. Por la proliferación de restaurantes que se han apropiado de plazas públicas (y que, además, por los costos tan altos que manejan no son accesibles a la mayor parte de la población) se han ido desarticulando espacios de sociabilidad que los ciudadanos asumían como propios, pero que ahora ven cercados por muros invisibles que los expulsan.

²³ Sindy Cardona y Karen Rivera (2007) hacen una excelente investigación que da cuenta de estas disputas entre las políticas del espacio ciudadano agenciadas por las autoridades municipales cartageneras y las significaciones y usos que los sujetos populares dan realmente al espacio. Tomando como punto de partida el estudio de dos prácticas culturales (narración de chistes y predicación del Evangelio) que tienen lugar en el parque del Centenario, estas investigadoras logran repensar los espacios simbólicos y los lenguajes producidos por los sujetos populares desde la cotidianidad.

nos enfrenta a la efectividad que tiene el control sobre la producción y circulación de discursos en la consolidación de las definiciones tanto de la ciudad como de sus habitantes.

Bibliografía

Álbumes

- De Ceriola, Juan Bautista. (1910). *Guayaquil a la vista*. Barcelona: Viuda de Tasso.
- _____. (1920). *Guayaquil a la vista*. Barcelona: Viuda de Tasso.
- Donoso, Pedro. (1927). *El álbum de Cartagena de Indias 1533-1933*. París. *La vía de Cartagena/ The Cartagena route* (1916). Londres: John Pamy Printers.
- Montoya Márquez, J. (1927), *Cartagena, su pasado, su presente y su porvenir*. Cartagena: Talleres J. V. Mogollón.
- Valiente, C. & Valiente, Tinoco F. (1920), *Cartagena Ilustrada*. Cartagena.

Textos de apoyo

- Aumont, Jacques. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bambula, Julianne. (1995). *Lo estético en la dinámica de las culturas*. Cali: Universidad del Valle.
- Barthes, Roland. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, Ibérica.
- Bock, Marie S. (1992). *Guayaquil, arquitectura, espacio y sociedad*. Lima: IFEA.
- Bourdieu, Pierre. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Cardona, Sindy & Rivera, Karen. (2008). "Cuentachistes y predicadores en el parque Centenario de Cartagena: un modo de habitar y recorrer la ciudad", en *Cuadernos del Caribe e Hispanoamérica*, 7, 65-81.
- Casas Orrego, Álvaro. (1994). "Expansión y modernidad en Cartagena 1885-1930", en *Historia y Cultura*, 3(3), 39-68. Universidad de Cartagena.
- Castro Gómez, Santiago. (visitado septiembre 14 de 2007). "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'", en Organización de los Estados Iberoamericanos para la ciencia y la cultura (OEI). Disponible en <http://www.oei.es/salactsi/castro1.htm>
- Chiriboga, Lucía. (2005). *El retrato Iluminado, fotografía y República en el siglo XIX*. Quito: Museo de la ciudad.
- Compte, Guerrero Florencio. (2003). "La ciudad de los soportales", en Stharthert Karen, et al. *Guayaquil al vaivén de la ría*. Quito: Libri Mundi-Enrique Grosse Luemern, EDIC, pp. 74-127.
- Delgado, Manuel. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Echeverría, Bolívar. (1995). "Modernidad y capitalismo (15 tesis)". En *Ilusiones de la modernidad*. México: UNAM, El Equilibrista.
- Hall, Stuart. (1997). *Representations: Cultural representations and signifying practices*, Great Britain: The Open University.

- Hidalgo, Ángel Emilio. (2002). "En nombre del progreso. Fotografía y modernidad en Guayaquil (1890-1925)", en *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*, 9, 71-77
- Hidalgo, Ángel Emilio & Bedoya, María Helena. "Guayaquil y Quito: la imagen deseada (1910-1930)", en *Boletín de la Biblioteca Municipal*, 169-179.
- Gaggiotti, Hugo. (s. f.). "Ciudad texto y discurso. Una reflexión en torno al discurso urbano", en *Scripta Vera*, edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales, disponible en <http://www.ub.es/geocrit/sv-34.htm>
- Juratorio, Blanca. (ed.). (1994). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO.
- Lander, Edgardo. (visitado en agosto 9, 2007) "Pensamiento crítico latinoamericano. La impugnación del Eurocentrismo", En *Revista de sociología*. Disponible en <http://www.tni.org/archives/lander/pensamientocritico.pdf>
- Lindón, Alicia, Aguilar Miguel Ángel & Hiernaux, Daniel. (Coords.) (2006). *Lugares e imaginarios de la metrópolis*. México, UAM-Iztapalapa, División Ciencias Sociales y Humanidades.
- Montoya, Jairo. (1996). "Entre un desorden de lo real y un nuevo orden de lo imaginario: La ciudad un conflicto de memorias", en *Pensar la ciudad*. Bogotá: Tercer Mundo, pp. 69- 79.
- Novoa Viñan, Patricio. (2005). "La matriz colonial, los movimientos sociales y los silencios de la modernidad", en Catherine Walsh. (ed.). *Pensamiento crítico y matriz colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: UASB, Editorial Abbya-Yala.
- Ortiz Cassiani, Javier. (2004). "Distinción y mecanismos de ascenso social en Cartagena de Indias a finales del siglo XIX. El manual 'El buen tono'", en Sánchez Mejía Hugues y Martínez Durán Leovadis. *Historia, identidad y cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*. Valledupar: UNICESAR. Pp.203-209
- Poole, Deborah. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Puello, Sarabia C. (2008). "Fotografía y exclusión social en Cartagena", en *Cuadernos del Caribe e Hispanoamérica*, 7, 9-33.
- Reguillo, Rosana. (2006). "Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros", en Jorge Miguel y Mirla Villadiego Prins. (coord.). *Entre miedos y goces. Comunicación, vida pública y ciudadanía*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 26-54.
- Román, Raúl. (2001). "Memoria y Contramemoria. El uso público de la historia en Cartagena", en Buenahora, Giobanna y otros. *Desorden en la plaza. Modernización y memoria urbana en Cartagena*. Cartagena: IDC, pp. 7-30
- Samudio Trallero, Alberto. (2001). "La vida urbana de Cartagena de Indias en el siglo XIX". En *Cartagena de Indias en el siglo XIX*. Cartagena: Universidad Jorge Tadeo Lozano, Banco de la República. Pp. 146-147.
- Sontag, Susan. (2005). *Sobre la fotografía*. Bogotá: Alfaguara.