

Fotografía y exclusión social: Auto-representaciones de la élite cartagenera en el periodo 1900-1930¹

Cielo Patricia Puello Sarabia

Universidad de Cartagena

Resumen:

En el presente ensayo pretendo mostrar cómo la fotografía, entendida como discurso, contribuyó en el plano de lo simbólico a la construcción de una hegemonía social a comienzos de siglo XX en la ciudad de Cartagena. Haciendo un seguimiento de la forma en que la élite se *auto-representa* en la fotografía producida en el periodo 1900-1930, busco develar cómo este producto cultural participa de un proceso social de marcación de distancias entre dicho grupo (que ahora se definían en relación con los valores modernos) y los grupos sociales que no ponían estos valores en práctica, es decir, los grupos populares de la ciudad.

Palabras claves:

Fotografía. Representación. Poder. Prácticas Culturales. Modernización. Popular. Memoria histórica.

Abstract: In this essay i show how photography understood as a language of communication, contributed in the symbolic aspect to the building up of a social hegemony at beginnings of the Twentieth Century in the city of Cartagena. By tracking the way in wich the elite is self-represent through the photographs produced during the period between 1900 and 1930, I pretend to reveal the way in wich this cultural product participates in a social process that sets the frames and distances between this group (wich was defined in relation with contemporary values) and the social groups that did not set these values into practice, being those the popular groups of the city.

Key Words: Photography, representation, power, cultural practices, modernization, popular, historical memory.

¹ Este ensayo es fruto de las investigaciones y discusiones sobre poder y representaciones del semillero CEILKA, sede Cartagena, y tiene como base la tesis *La construcción de una imagen: Análisis del discurso fotográfico como estrategia de auto-representación de las élites cartageneras a comienzos de siglo XX (1900-1930)*, presentada como requisito para obtener el título de Profesional en Lingüística y Literatura en la Universidad de Cartagena en el año de 2005. Actualmente estoy ampliando este trabajo de investigación para mi tesis de maestría.

Consideraciones iniciales

Según Pierre Bourdieu (1981; Bourdieu y Wacquant, 1995), la sociedad puede entenderse como un sistema de relaciones donde los agentes, valiéndose del capital específico (posición social, bienes materiales, conocimientos académicos, etc.) que han adquirido a lo largo de su trayectoria social, entran en constantes luchas para alcanzar el poder, sea éste de carácter político, social, cultural, económico o simbólico.

Entonces, que un grupo social determinado aparezca como superior a los demás, y que por esto cuente con ciertos privilegios en el espacio social, no hace parte de un orden natural e inmutable; en realidad estas diferenciaciones se van construyendo gracias a la simultaneidad de factores específicos (ligados a momentos históricos determinados), facilitando y legitimando la creación de jerarquías que, después de un tiempo, aparecen como naturales y, lo que es peor, inmodificables. Para Bourdieu, resulta mucho más adecuado a las ciencias sociales o humanas, en tanto espacios críticos y tendientes a la democratización, concebir el orden social como un espacio dinamizado por estos enfrentamientos entre los agentes sociales.

Siendo claro que el poder económico es uno de los factores cruciales en que se fundamenta nuestro orden social actual, se da por sentado que quienes cuentan con él tienen mucha más facilidad de acceder a la mayoría, sino a todos, de los bienes socialmente valorados². Pero también sabemos que el poder económico no funciona de manera independiente, sino que opera y se sustenta en otro tipo de privilegios y estrategias a nivel social y cultural, que ayudan a quienes lo poseen a legitimar, y a

² Lo curioso es que dichos bienes son considerados valiosos y deseables precisamente por ser privilegiados por los grupos poseedores del poder económico, pero esto (y eso es hegemonía) no se percibe como una imposición. En *La Distinción*, Bourdieu muestra cómo los valores estéticos son realmente construidos para así expresar diferenciación social.

hacer ver como tales y naturales, sus privilegios ante el resto de los grupos de su comunidad.

El poder (o el control) que se tiene sobre la producción y circulación de los discursos, por ejemplo, contribuye de forma determinante en la construcción del poder social (Foucault, 1970)³, pues al tener mayor acceso a la producción de discursos, al tener la facilidad de hacer visibles sus concepciones del mundo y poder presentar sus *habitus* (Bourdieu, 1981) y prácticas sociales como superiores y dignas de imitación (en contraposición a otras que serán negadas, excluidas u ocultadas de los espacios de visibilidad) los grupos poseedores del poder económico, que por lo tanto aparecen como dominantes, legitiman y aseguran la dominación.⁴

Teniendo en cuenta lo anterior, en el presente texto me interesa mostrar cómo la fotografía, entendida como discurso, contribuyó en el plano de lo simbólico a la construcción de una hegemonía social en la Cartagena de comienzos de siglo XX, periodo en el que se pone en marcha un proceso de modernización de la ciudad. Haciendo un seguimiento de la forma en que la élite se *auto-representa*⁵ en la fotografía producida entre 1900 y 1930, busco develar cómo este producto cultural participa de un proceso social de marcación de distancias entre las élites, que ahora se definían en relación con los nuevos valores modernos, y los grupos sociales que no ponían estos valores en práctica (o incluso se resistieron y negociaron de diversas maneras ante los mismos) es decir, los grupos populares de la ciudad.

Elijo la fotografía porque, siguiendo a Bourdieu (2003), considero que a través de ella se muestra todo lo que un determinado grupo reconoce como importante y

³ A pesar de las distancias teóricas entre Bourdieu y Foucault, se hace imprescindible utilizar sus contribuciones conceptuales como “caja de herramientas” para los fines de este análisis

⁴ Esto está relacionado con lo que Deleuze, (1995) en su texto sobre los Dispositivos, llama “líneas de visibilidad”.

⁵ De acuerdo con Stuart Hall, entendemos *representación* como “el proceso mediante el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje para producir sentidos. Al decir lenguaje nos referimos a cualquier sistema de signos (fotografía, pintura, habla, discursos escritos, imágenes hechas a través de la tecnología, esquemas o dibujos) a través del cual se transmitan conceptos sobre lo que existe en el mundo real o imaginario”. (Hall, 1997: 61).

determinante en las interacciones sociales, en este caso, el grupo política y económicamente dominante en la ciudad en el periodo en cuestión. Señalaré, entonces, cómo a través de esas *auto-representaciones* se establecen relaciones de poder, se exponen conductas reguladoras y en consecuencia se promocionan y legitiman identidades y subjetividades específicas.

Las fotografías a estudiar hacen parte de la selección realizada después de observar a fondo la colección fotográfica del periodo 1900-1930, que posee la *Fundación Fototeca Histórica de Cartagena*. Este corpus refleja lo que la élite de comienzos de siglo XX quería consignar como memoria visual de la ciudad, visibilizando lo que desde su perspectiva convierte a Cartagena en una ciudad moderna. Pero sobre todo, permite mostrar a la autoconstrucción de los miembros de la élite como gestores del proyecto de modernización, al tiempo que su concepción de sí mismos como sujetos modernos cuyas cualidades y *habitus* justificarían la posición privilegiada con la que contarían (y algunos creen hoy contar todavía) en la historia de la sociedad cartagenera.

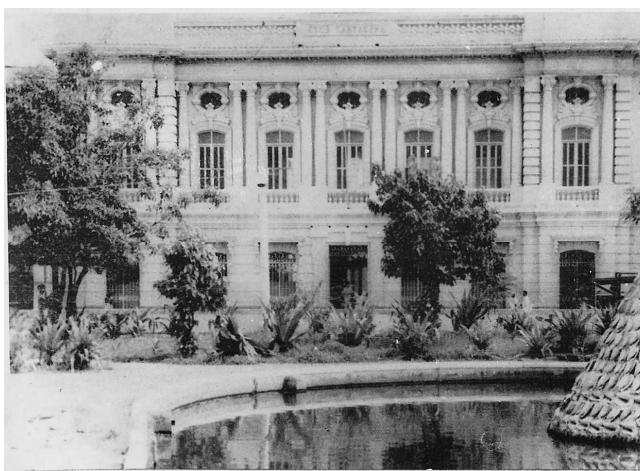
Entonces, además de dilucidar las formas en que la élite se auto-representa, atenderé a cómo éste discurso es respaldado con la creación, por iniciativas de las mismas élites, de la *Fundación Fototeca Histórica de Cartagena*, pues en definitiva esta institución ha contribuido a la construcción de una memoria visual de la ciudad en la que sólo los miembros de este grupo aparecen como actores sociales determinantes.

Delimitando el contexto

A comienzos del siglo XIX la ciudad de Cartagena experimentó una fuerte crisis a nivel económico, político y social que afectó ostensiblemente las condiciones de vida de sus habitantes, llevando, incluso, a que las distancias entre los grupos sociales

tendieran a relajarse.⁶ Con la entrada del siglo XX, de la mano de las políticas de *Regeneración*, tiene lugar un proceso de recuperación económica y reorganización urbana en el que tendrán una gran participación los grupos de élite (Solano, 2003). Dicho proceso repercutirá notablemente en los modos de ver, recorrer y habitar la ciudad, pero sobre todo agenciará cambios en la vida social de los cartageneros, remarcando las distancias que se habían desdibujado en el largo periodo de crisis.

Las investigaciones históricas y culturales que se han hecho sobre la Cartagena de comienzos del XX (Ortiz, 2001, 2004; Solano, 1996, 2003; Casas, 1994; Cunin 2003), coinciden en señalar una serie de eventos de crucial importancia en la



1. Club Cartagena

recuperación de la ciudad, entre los cuales podemos citar: 1. La fundación de las primeras industrias; 2. La creación de obras y organizaciones en pro del mejoramiento de las condiciones sanitarias de la ciudad (como el Mercado de Getsemaní, el acueducto de Matute, la planta de energía y las llamadas juntas de higiene, entre otras.); 3. El embellecimiento del espacio urbano (a través de la creación de la red monumentaria, la edificación del parque de la Independencia y la construcción de modernos edificios como el teatro Heredia o el Club Cartagena, etc.) y, finalmente, 4. La expansión de la ciudad por fuera de las murallas (principalmente con la aparición del barrio de Manga).

⁶ Javier Ortiz afirma que “el censo de 1875 del barrio de la catedral, -el de más tradición colonial y donde habitó la élite hasta que se construyó el barrio Manga -, muestra cómo al lado de familias de tradición como los Del castillo, los Vélez, vivían familias de artesanos y empleadas domésticas”. (Ortiz, 2001: 83-117)

Todas estas transformaciones, desde la perspectiva de sus impulsores, eran muestra de la recuperación de Cartagena y además eran prueba de la entrada de ésta en la modernidad. Sin embargo, estas obras estaban dirigidas a beneficiar sectores específicos de la ciudad, mejorando, principalmente, las condiciones sociales de la élite cartagenera y no de la población en general. El teatro Heredia y el Club Cartagena, por ejemplo, eran puertas abiertas a la idea de “cultura” que se hacían las élites del momento, pero no eran espacios a los que tenían acceso todos los cartageneros. A propósito de su fundación, Lino De León nos dice en *El Manual El Buen Tono* que:

Asistimos en este momento a un renacimiento social. Todos venimos de buena fe y sedientos de un ensanche para el espíritu a contribuir con nuestras fuerzas a que él no sea el entusiasmo de un día, sino convicción sincera y arraigada. El personal escogido de que compone (sic), es garantía de que sucederá lo último, y más se afirma nuestra creencia si tratamos de cerrar toda puerta que tienda a dar entrada a elementos productores de discordias y escándalos.”
(Ortiz, 2004:206)

Entonces, gracias al acceso que tenía al Club, podía definirse al individuo como un sujeto culto y moderno, que poseía las características y actualizaba las prácticas sociales correspondientes, lo que en conjunto le confería un tono de vida “civilizado”, garante inmaterial de su pertenencia al grupo dominante.

Incluso las plazas, que se muestran como un espacio privilegiado de lo popular, fueron sometidas al control y la estética del grupo económicamente dominante, que ahora deseaba ante todo construir la imagen de una ciudad ordenada y aséptica. Una nota como la siguiente, aparecida en el periódico La Unión Comercial en el 22 de enero de 1916, ejemplifica de forma clara esto:

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

independencia, a las cuatro de la tarde y en el año de 1916.
(Ortiz, 2001)

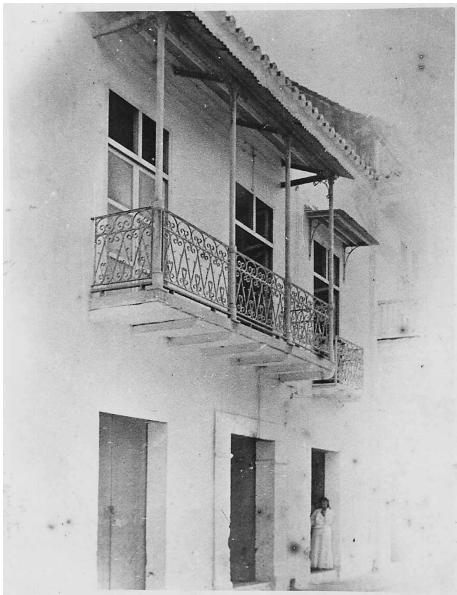
Vemos entonces, en primer lugar, que el espacio social tanto simbólico como material, es escenario y resultado de luchas y tensiones; en segundo lugar, que en ese contexto, los actores sociales empiezan a ser definidos dependiendo de la capacidad de acceso a los espacios que empezaban a aparecer como socialmente valorados. Así la distancia entre la élite y lo popular, basada en privilegios económicos y políticos arbitrarios, tiende a ser presentada en los términos menos crudos y cuestionables de diferenciaciones culturales y de gustos “espontáneamente adquiridos” por los miembros de la élite. En ese sentido, la fotografía tiene mucho que aportar al juego del ocultamiento de las bases sociales de las diferencias entre dominadores y dominados, pues se presenta como un mecanismo confiable y pretendidamente objetivo que permite registrar, guardando para la posteridad, todas las transformaciones experimentadas a nivel urbano, social y económico, en la ciudad

De hecho, si revisamos la prensa del periodo notamos que es muy recurrente la publicidad de estudios fotográficos abiertos al público y que, además, en esos años se publicaron libros con fotografías de la ciudad para promocionarla a los visitantes extranjeros. Tal era la valoración social dada a la fotografía, que entre las familias de élite se acostumbraba a intercambiar fotos o álbumes para reforzar los lazos familiares y sociales.

Sin embargo, no todos los cartageneros podían acceder con igual facilidad a la fotografía, pues como resultado de la compleja situación económica y social que se vivió en la ciudad a finales del siglo XIX, existían muchas desigualdades económicas entre los grupos sociales, por lo que tomarse una foto podría considerarse un privilegio, situación que solo décadas después (Silva, 1998) se irá relativizando, con la

introducción de la kodak⁷ De este modo, la fotografía como tal actuaba como mecanismo de distinción en la Cartagena de comienzos del XX.

Al revisar la colección de la Fototeca nos encontramos que la mayoría de fotos del periodo son de miembros de la élite (los Vélez, los Araujo, los Lemaitre, los Román, los Zubiría, Los Del Castillo, etc.), ambientadas precisamente en los nuevos espacios que empezaban a definirlos como modernos. En las pocas fotografías donde aparecen sujetos populares no se vislumbra de parte de los mismos una intención de ser fotografiados, pues en unos casos están ocultos, en otros se vislumbran en sectores con poca luz, y en otros, se aprecia que su aparición en el recuadro fotográfico



2. Fachada casa tradicional

definitivamente se dio de manera fortuita y hasta accesoria (foto 2). Esto permite inferir que al tener mayor acceso al medio fotográfico, los grupos económicamente dominantes se erigieron en *imageros* (Muratorio, 1994) de la memoria visual de la ciudad en el periodo señalado, visibilizando y guardando en la memoria colectiva sólo lo que ellos consideraban digno de ser fotografiado y que, en gran medida, se ceñía a la configuración del proyecto modernizante puesto

en marcha de acuerdo a sus intereses a comienzos de siglo XX.

La primera fotografía (Club Cartagena, p.13) por ejemplo, no sólo muestra un edificio, es además la representación visual de la recuperación social y económica alcanzada por la élite de la ciudad después de la gran crisis del siglo XIX. Recuperación que, desde su perspectiva, les facilita la inserción en el mundo moderno, a través del

⁷ Según Silva (1998), es solo hasta los años 60 cuando se puede hablar de una popularización de la fotografía en Colombia.

acceso a lo que consideraban Cultura; y de paso le permite diferenciarse, de una vez y por todas, de los grupos populares con los que en un pasado tuvieron que convivir más de cerca. El edificio se convierte en un símbolo de la entrada de la élite a la cultura, a la modernidad, y esto se fija a través de la fotografía.

De este modo, al tener mayor control sobre la producción y puesta en circulación de discursos (ya sea a través de periódicos como *El porvenir* y *La época*, manuales de conducta como *El buen tono* y la producción fotográfica), la élite del momento pudo difundir las nuevas definiciones del espacio y los actores sociales, al tiempo que presentaba sus *habitus* y prácticas sociales, relacionadas ahora con el discurso moderno, como superiores y dignas de imitación. Situación que le permite legitimar su posición dominante en el espacio social cartagenero.

La fotografía como discurso

Si entendemos la fotografía como un discurso, entonces podemos decir que en ella operan dos tipos de codificación. El primero ligado a las convenciones del código pictórico, lo que nos permite ver en ella una representación del mundo real; el segundo opera en la medida en que, a través de ella, se transmiten las significaciones profundas que la persona, evento u objetos fotografiados tienen para el grupo social que la produce. Así, aunque las fotografías por sí solas no producen significado, transmiten y refuerzan los que el grupo productor (desde su visión de mundo) elige para ser mostrados (Bourdieu, 2003).

Es claro que al tomar una fotografía se ejecuta, de manera consciente o inconsciente, un proceso de selección (Gauthier, 1996), pero en ocasiones se olvida que seleccionar es también eliminar, por lo que “elegir, para una imagen figurativa, no es únicamente decidir lo que va a ser visible, sino también lo que debe ser escondido

(Gauthier,1996:19), y según el recorte que se haga, se puede transmitir significaciones muy distintas entre sí aunque se tenga como base el mismo referente.

Más allá de los gustos, intereses o conocimientos técnicos del fotógrafo, en este proceso de selección interviene la visión de mundo (entendida como forma de percibir la realidad, prácticas sociales legitimadas, escalas estéticas que se siguen, etc.) del grupo social al que éste pertenece y que, por entrenamiento a lo largo de su vida, ha interiorizado. Por esto, a través de lo que selecciona para ser plasmado en la fotografía, se puede rastrear lo que su grupo considera digno de ser solemnizado o de ser guardado en la memoria colectiva (Bourdieu, 2003).

Por lo tanto, aunque la fotografía no tenga autonomía en la construcción de significados, o no pueda investir solemnidad o legitimar ciertas conductas y prácticas sociales, a través de ella se reafirman las previamente aprobadas por el grupo social productor (Bourdieu, 2003: 61). En consecuencia podemos decir que la fotografía se inscribe y es circunscrita, a la vez que se expone, en la discursividad social en resonancia con otros sistemas de *representación*, como el lenguaje escrito en el pie de foto, los discursos al interior de los cuales circula en la prensa, la retórica que a través de su clasificación le diseñan espacios como los museos o la literatura, etc.

En este orden de ideas, podemos afirmar que los eventos, comportamientos sociales, ceremonias o espacios privilegiados en las fotografías a estudiar, ya habían comenzado a ser valorados y a adquirir sentidos distantes de los meramente denotativos, para la élite cartagenera de principios de siglo XX. El discurso modernizante que circulaba en la ciudad, estaba presente en las mentes del grupo antes de ser plasmado en las fotos. Pero a su vez hoy ese discurso puede ser reconstruido leyendo a contrapelo a través de las mismas fotografías, mediante la consideración del juego entre imagen y contexto social. Esto es posible porque como ya se dijo, las fotografías (como objetos),

el lenguaje visual y el contexto social, se remiten unas a otros en el juego de las representaciones.

Teniendo en cuenta todo lo dicho hasta ahora, a continuación haremos una aproximación a cómo aparecen representados los actores sociales en las fotos seleccionadas, reflexionando en torno a la relación que tienen estas representaciones con el contexto social de la Cartagena de comienzos de siglo XX.

Representaciones masculinas: El patriarca vs el hombre moderno

La mayoría de fotos que conforman nuestro corpus remiten al grupo familiar. Según Bourdieu (2003: 64-65), las fotos familiares deben su cantidad y solemnidad al hecho de que captan y simbolizan la imagen del linaje” pero, además de esto, por medio de ellas se atestigua la solidez de los lazos al interior de la familia (Sontag. 1993). En este sentido, la recurrencia a este tipo de fotos puede entenderse como el deseo de mostrar unidad y solidez familiar, imágenes que, en definitiva, transmiten la idea de fortaleza y poderío que, con el paso del tiempo, ayudan a legitimar el poder social.⁸



3. Rafael Del Castillo y Familia

En la mayoría de éstas fotos encontramos la habitual *representación* del hombre como padre (ubicado en el centro de la foto como el pilar que sostiene moral y económicamente a la familia), pero, por la pose y la forma en que se representan,

⁸ Al señalar y resaltar al grupo familiar como tal por medio de la foto, no se está haciendo otra cosa que consignar y reforzar visualmente la idea de poderío, fijando la familia como la representación misma de éste. En el artículo *Por sus fotos los conoceréis*, publicado en la revista cultural *Noventa y Nueve* dedico una sección a las representaciones familiares. (Puello, 2006)

también en ellas se muestra la imagen del hombre de negocios que se ha “esmerado por construir un espacio público y privado en los que apoya y afianza su personalidad dominante, cautivante y ejemplarizante (Solano. 1996: 67), características que, finalmente, explican la posición privilegiada del individuo dentro de su grupo y por consiguiente la posición dominante de su grupo en la sociedad en general. En las fotografías estudiadas, estas *representaciones* del hombre-empresario, vinculadas estrechamente a la imperante retórica de lo “moderno” del periodo, chocarán, dialogarán y, en otros casos, se fundirán con el discurso patriarcal tradicional.

En la foto 3, por ejemplo, aparece Rafael Del Castillo con su familia. Al estar en el centro de la foto es él la figura destinada a solemnizarse. Por un lado, es la cara visible de los negocios familiares y, por el otro, es el primer portador del apellido que se traduce en reconocimiento social.⁹ Pero además de esto, en esta foto representa la imagen del hombre moderno de éxito, poseedor de las cualidades que le garantizan a él, y de paso a sus herederos, el poder social y los beneficios que este conlleva.¹⁰ En la pose Del Castillo se muestra altivo y seguro, como si estuviese consciente de las cualidades de las que es portador. Esto, en un plano simbólico, justificaría el respeto y la admiración, que los hombres como él, tienen en la sociedad.



4. *A mi bella y encantadora*

La imagen del “hombre moderno” de éxito se ve reflejada, incluso, en el modo en que aparecen arreglados los hombres en las fotografías, en especial en los retratos. Es

⁹Según Bourdieu (2003: 67), la centralidad es un elemento clave que transmite sentido en las fotografías pues, en general, lo destinado a solemnizarse aparece siempre en el centro. En las fotografías familiares es casi siempre el padre quien está ubicado en el centro, pero cuando este no aparece encontramos en su lugar a la madre rodeada de los hijos. Incluso, en una de las fotografías estudiadas tenemos al sacerdote, figura religiosa socialmente importante, en el centro de la foto.

¹⁰Según Solano (1996: 66) “...en este periodo además de la inteligencia otras características que comienzan a definir la condición humana, son la voluntad, la virtud, la valoración del tiempo y del trabajo...”

notoria la preocupación tanto en el cuidado de los detalles de sí mismo (como el corte de cabello o el cuerpo esbelto que sugiere un hombre socialmente activo) como en los



5. Rafael Román

de la ropa que usa. Observemos las fotografías 4 (*A mi bella y encantadora prima Natica de su primo Ramiro*) y 5 (*Rafael Román*) en las que se nos muestra un hombre esbelto y bien cuidado, notoriamente preocupado por su apariencia física.

Según Solano (1996: 6) esta notoria preocupación “expresaba un fortalecimiento de la racionalidad moderna, y... la manifestación de esa conciencia del cuerpo fue el surgimiento de modelos

de belleza y elegancia así como las variaciones de moda”. Entonces, a través de la exhibición, incluso del cuerpo y la ropa, se reforzaba la imagen del hombre moderno, cuyas prácticas sociales, conductas y cualidades se proponían como dignas de imitación.



6. Ingenio de Sincerín

Por otro lado, las fotografías de los logros alcanzados por el patriarca también fortalecían la imagen de hombre de éxito. En la foto 6 aparece el Ingenio de Sincerín (Colombian Sugar

Company), empresa en la que habían invertido su capital la familia Vélez, una de las más influyentes en el entorno cartagenero. Aquí aparece Fernando Vélez Daníes

acompañado del presidente de la república Rafael Reyes, de los administradores y de algunos trabajadores del Ingenio.

En el *Álbum Cartagena de Indias* Donoso (1928), define al ingenio de Sincerín como "...una empresa monumental que pone de relieve el talento de sus fundadores, una fuente de progreso y bienestar". En esta medida fotografiar el ingenio, por un lado, manifiesta el interés por mostrar cómo el proceso modernizador ha avanzado en Cartagena. Pero es también, por otro, evidencia y representación del éxito de sus fundadores; en otras palabras, al mostrar el ingenio se muestra veladamente a sus dueños y su lugar privilegiado en el espacio social.

Las representaciones del hombre-padre y del hombre-empresario, se llegan a fusionar en el discurso modernizante. En algunos casos, el patriarca familiar asume su función de padre también en el núcleo empresarial, en la medida que busca inculcar sus nuevos valores a los trabajadores.¹¹ En el siguiente fragmento, que acompaña una fotografía del Ingenio aparecida en el libro de Donoso, vemos definido a este hombre moderno, a la vez padre benevolente y empresario, construido por la élite :

Carlos Vélez Danés será considerado uno de los hijos ilustres de Colombia...las dificultades casi insuperables que su energía tuvo que vencer para llevar a cabo la obra del imperio de Sincerín y la concepción económica de la magna empresa ponen de manifiesto al par que su talento extraordinario (sic), su férrea voluntad y su temperamento conquistador, sus subalternos y operarios lo amaron como a un padre...todas las necesidades públicas y privadas sintieron el alivio de su bienhechora influencia. Fue amado de Dios y los hombres... (Donoso, 1928)

Representaciones femeninas:

En las sociedades patriarcales se hace una distinción clara entre los roles sociales que corresponden a los géneros: lo público se relaciona con lo masculino y lo privado con lo femenino. El hombre es visto como la cabeza de familia, es el encargado

¹¹ Al representar la figura del padre, el empresario también tenía las atribuciones para castigar las ausencias y las llegadas tarde...al tiempo que ejercía una vigilancia autoritaria. Sergio (1996:74)

de los negocios y de tomar las grandes decisiones. La mujer, en cambio, se encasilla dentro del eterno rol de madre y es reducida al espacio privado, es ella *el ángel del hogar*.



7. Familia cartagenera

En el corpus revisado las mujeres aparecen con mucha frecuencia siendo representadas de forma constante dentro de los roles asignados en las sociedades patriarcales, aunque en muchos de los discursos que

circulan en la sociedad se reafirme la necesidad de repensar a la mujer desde los nuevos valores modernos.

En algunas fotografías se representa a la mujer como la madre, el pilar que sostiene moralmente a la familia, la transmisora de los valores, creencias y costumbres de la sociedad patriarcal; mientras en otras se le asigna del estereotipo de “el bello sexo”, siendo percibida como un ser frágil cuya máxima preocupación es lucir bien, llegando incluso a aparecer como pretexto para mostrar el bienestar social.

En la foto 8, por ejemplo, encontramos a una joven frente al tocador, mirándose complacidamente en el espejo. Podría pensarse que no necesita nada más, aparte de ver eternamente su reflejo en el espejo del tocador, es esta foto una digna representación del “bello sexo”.¹²

¹² Incluso la publicidad dirigida a mujeres utiliza esta denominación. Veamos: “De nuevo hemos recibido el afamado calzado austriaco de cuero y de lona, PARA EL BELLO SEXO, a quien recomendamos visitar nuestros almacenes de ferretería, donde galantemente les serán mostrados los vestidos que ofrecemos”. El Porvenir. 7 de Enero de 1916

Ahora, si miramos con detenimiento la fotografía, nos encontramos con que el tocador en sí es un elemento central, es un objeto lleno de encanto que sólo ésta dama privilegiada y sus similares pueden poseer. Entonces, como aclara Baudrillard (1999: 21) no se trata solamente de hacer una reafirmación del propietario sobre su posesión, “sino por función sociológica afiliarlo a toda clase de individuos que poseen de la misma manera. En este sentido, puede decirse que los signos de lo privado actúan también como signos de adscripción social”. En este caso, el tocador funciona como objeto-signo al remitir a la posición social de la fotografiada. Por medio de la retórica de la imagen femenina habla en realidad el padre-empresario quien, a través de la posesión de los medios de expresión, puede ubicar a cada “quien” en su lugar.



8. Reflejos de “El bello sexo”

Por otro lado, en la foto 9 aparece *Petra Román de Franco celebrando sus 16 años*, luciendo un vestido “adecuado” para una ocasión en la que debía mostrar su mejor imagen. Notemos que en comparación con las madres de los grupos familiares, ella posa de forma más relajada, mostrándose tranquila y segura de sí. Sin embargo, es ésta igualmente una ocasión para mostrar el poderío familiar, pues, siguiendo a

Baudrillard (1999: 4), en las sociedades patriarcales no “se viste suntuosamente a una mujer para que aparezca hermosa, sino para que atestigüe con su lujo la legitimidad o el privilegio social” del padre o el esposo. Entonces, además de registrar un evento importante para el grupo familiar, fotografías como ésta se convierten también en mecanismos para evidenciar la estabilidad económica de la familia y su adscripción al grupo social dominante.

Las mujeres, a través de este tipo de *representaciones* se convierten en un elemento más con el que se confirma la estabilidad de la élite. Por un lado, al colocar a cada quien en el lugar que le corresponde, está la reafirmación y demarcación de los roles de cada miembro dentro del grupo; por el otro tenemos la ostentación económica a través del despliegue de objetos a los que se tiene acceso; y finalmente se está poniendo en evidencia valores simbólicos ligados a la construcción de un concepto de moda socialmente valorada.



9. Petra Román de Franco

Ahora, el proceso de demarcación del rol de la mujer no se da sin conflictos en el contexto social en que se producen las fotos. En ocasiones se encuentran en la prensa discursos que ponen en tela de juicio tanto el papel que tradicionalmente se le ha asignado a la mujer en la sociedad como las formas en que se le representa a ésta en distintos espacios. Estos discursos, aunque no

totalmente desligados de la visión tradicional, tienen mucha cercanía con los valores modernos, en especial con lo referente al individualismo y la valoración del trabajo. La siguiente nota del 13 de abril de 1918 aparece en el periódico la *Época*:

Cada día que pasa nos acercamos más a prescindir de esas muñecas de salón...la mujer instruida, virtuosa y trabajadora se basta a sí misma para vivir en abundancia y es el sostén de su familia. No ha menester que el hombre le arroje un vestido o un pan. (Bonilla, 2003. Parra 39).

Sin embargo, aunque en espacios como este se está abogando por los derechos de la mujer a tener independencia, en la vida práctica ellas seguían rigiéndose por los órdenes tradicionales y cumpliendo los roles que tradicionalmente se le habían

atribuido; roles en los que son representadas en las fotografías. Esto demuestra que entre la retórica moderna (que defendía la realización del individuo en los planos económico y moral) y el orden social tradicional (en el que las mujeres dependían siempre de un hombre para vivir, ya sea el padre, el esposo o el hermano)¹³, se dan choques y negociaciones, lo que nuevamente evidencia la complejidad de los procesos sociales.

Juego de niños: La fotografía y el valor simbólico de los objetos



10. *Hernando Lemaitre*

La ostentación del poder económico a través de lo simbólico, en este caso de la apropiación de ciertos objetos, se hace aún más visible en la recurrencia que hay a tomar fotos de niños con sus juguetes.

El caso de la foto 10 (*Hernando Lemaitre*) es un buen ejemplo de esto. Si observamos con detalle, esta no es una fotografía sólo para el niño, es sobre todo una foto de sus juguetes que al ser mostrados remiten de forma inmediata al poder económico que debe poseer la familia para proporcionarle este tipo de bienes al niño. Notemos que la foto 11 (*Familia Tono Lemaitre*) remite al mismo fenómeno, pues además de mostrar a los niños transmite sutilmente la posición económica de los padres al demostrar que cuentan con el capital económico suficiente para acceder a bienes que, como esas bicicletas, prácticamente funcionan como lujos.

La foto 12 (*Mosaico*), por su lado, me parece especialmente llamativa. En esta fotografía se sobreponen tres fotos diferentes. El niño de la izquierda se muestra

¹³ Vale aclarar que en el caso de las mujeres pertenecientes a grupos populares, los roles sociales variaron considerablemente. En los discursos, como en las prácticas, se promovió la incursión de ellas en el mundo industrial y empresarial, trabajando principalmente como obreras. En dichos discursos, amparándose en la retórica de la modernidad, se pedía abiertamente por una renovación de los roles sociales de la mujer. Esto, porque se estaba asistiendo a un proceso de construcción del proletariado. Solano. (1996)

concentrando en la lectura, las dos niñas aparecen felices compartiendo un libro, mientras la forma en que posa el niño de la derecha parece evocar una imagen artística.

Estas representaciones encuentran su origen en la visión del ser moderno-culto, quien asume y pone en práctica lo que la sociedad burguesa entiende por cultura.

Los vástagos de la élite se irán familiarizando desde temprano con *habitus* culturales que, ya en su adultez aparecerán como elementos innatos de clase, como una capacidad, un gusto “natural” no sustentado en diferenciación económica y objetiva. Así los niños son proyectados como hombres y mujeres cultos, lo que en definitiva era una forma de preservar la imagen simbólica del grupo dominante, para así marcar diferencia con aquel que no poseía sus valores.

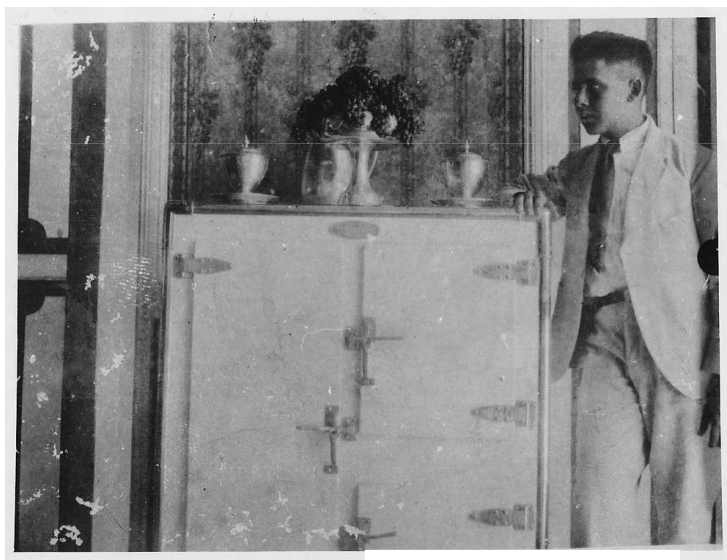


11. Familia Tono Lemaitre



12. Mosaico

Antes de cerrar este aparte, una alusión a una fotografía que llamó particularmente mi atención. Me he referido a la capacidad de los objetos para funcionar como signos, pues más allá del valor funcional éstos pueden adquirir un valor simbólico para un grupo determinado. No podía, entonces, ignorar la siguiente imagen (*Admirando la nueva nevera. Antonio María Martínez*).



13. Antonio María Martínez

¿Por qué a alguien se le ocurriría tomarse una foto con una nevera? ¿Qué sentido podría tener? Creo que en una foto como ésta se conjuga todo lo que venía diciendo sobre el objeto-signo. Esta nevera no fue fotografiada por su función práctica, sino por su función como signo, como marcador de distancias debido a la capacidad de acceso que podrían tener a él los distintos grupos sociales de la ciudad.¹⁴

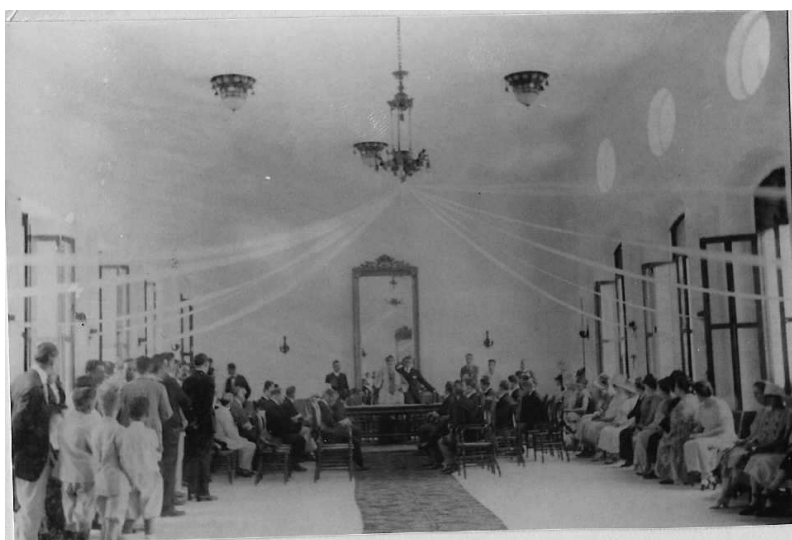
Asistimos nuevamente a la ostentación del poder económico: El grupo dominante, poseedor de bienes a los que el grupo dominado no puede acceder, siente la necesidad de mostrarlos y así marcar diferencia. Y esto porque, como bien lo explica Bourdieu (1981: 52), “el poder económico es, en primer lugar, un poder de poner la necesidad económica a distancia: por eso se reafirma universalmente mediante la

¹⁴ No tengo registros de cuanto costaba una nevera en 1930, pero contando con que la incursión de estas tecnologías en el país fue lenta y, que además, ni en la actualidad se puede decir que todo hogar cartagenero cuenta con uno de estos electrodomésticos, pienso que en la época no era tan asequible un objeto como éste.

destrucción de riquezas, el gasto ostentatorio, el despilfarro y todas las formas de lujo gratuito.”

¡Bendito Sea Dios!

En la foto 14 (*Bendición del Club Cartagena por Monseñor Brioschi*) observamos al obispo Pedro Adán Brioschi, ubicado en el centro de la foto, dando la bendición al edificio del Club Cartagena, mientras los socios de éste y sus familiares contemplan solemnemente.



14. *Bendición del Club Cartagena por monseñor Brioschi*

En esta fotografía presenciamos un doble juego de legitimación a través de la figura del obispo: En primer lugar la imagen del sacerdote legitima a través del elemento

religioso-católico un espacio ritual de la élite y, de paso, como si fuese un aval de Dios mismo, la presencia del grupo dominante en el sitio de poder. El texto con el que es consignada la foto en las memorias del club Cartagena (Trucco, 1999:27) reafirma esta idea: “*Ceremonia de inauguración presidida por monseñor Brioschi, de quien se decía que dividía a la gente en “los hijos de la luz y los hijos del mal. Y si Brioschi estaba allí, bendiciendo el club, “los hijos de la luz” no eran otros que los miembros de la élite.* En segundo lugar, al tener presente que Pedro Adán Brioschi es la máxima autoridad religiosa en la ciudad, se puede pensar que aunque se dice que los miembros de la

sociedad se unen a través de la religión, el carácter de las relaciones que se establece entre la Iglesia y los grupos sociales evidencia también luchas de poder. Por esto, en mi opinión, la presencia de Brioschi representa una relación privilegiada de la élite con el estamento religioso pues, a nivel simbólico, no es igual que el obispo de la ciudad bendiga el nuevo centro cultural a que lo haga un sacerdote con menos rango.

Ahora, detrás de Brioschi se encuentra una historia importante para la ciudad que de algún modo puede ayudarnos a comprender la importancia del control sobre el discurso en la construcción de una memoria colectiva.

Durante el periodo en que fue la máxima autoridad religiosa en Cartagena, la arquidiócesis de la ciudad se hizo a varias propiedades que – según Eduardo Lemaitre (1993: 505)- el obispo había conseguido gracias “a su genio”. Brioschi, argumentando temor a la expropiación de bienes a la Iglesia, decidió vender dichas propiedades (según él de forma ficticia) a una entidad católica californiana llamada “The American Educational Union”, por el valor de 20.000 dólares.

Por ser reciente en ese momento la pérdida de Panamá, y muy grande el resentimiento hacía Estados Unidos, frente a este hecho la mayoría de la población cartagenera participó de una jornada de protestas que comprendió los días 11, 12 y 13 de Diciembre de 1910. Al respecto, el periódico *El Porvenir* del 13 de diciembre de 1910 comentó: “El pueblo de Cartagena se sintió estremecido de indignación en todas sus capas sociales y se elevó al unísono la más severa protesta.”

El 11 de Diciembre, después de una protesta masiva, los manifestantes llegaron a un acuerdo y decidieron redactar un memorial donde explicitaban sus descontentos y planteaban posibles soluciones. Se podría decir que los ánimos se estaban calmando cuando sorpresivamente la policía disparó contra los manifestantes. Algunos murieron y otros resultaron heridos. Sólo hasta el 13 de Diciembre cesó la protesta; pero la

población exigía la salida de Brioschi de la ciudad por considerarlo persona no grata. La sentencia fue cumplida en pocos días. Por esto, no deja de causar sorpresa que años más tarde (en 1925) sea este mismo obispo el encargado de bendecir la sede ceremonial de la Cultura.

Parece que estamos asistiendo al olvido de eventos que afectaron realmente las sensibilidades de toda una sociedad y sobretodo a la construcción sesgada de la memoria colectiva. Evidenciando los juegos de poder que influyen en la construcción de los discursos oficiales sobre personas o acontecimientos en la ciudad, que según las necesidades del grupo dominante podían variar de inclinación

La fototeca histórica: retórica visual y orden social.

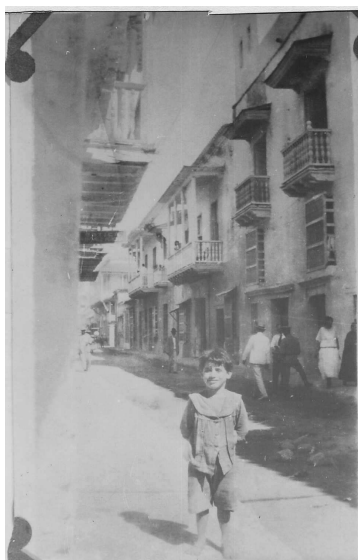
De algún modo, esta imagen sesgada del patrimonio y de la historia, se ha mantenido hasta nuestros días siendo confirmada por su encumbramiento como *la memoria visual* de Cartagena en la *Fundación Fototeca Histórica*¹⁵. Con la creación de este centro se asiste a la construcción de lo que será considerado el *patrimonio visual de Cartagena*, y digo “construcción” porque estas fotos, en principio, no tenían el carácter de patrimonio, sino que hacían parte de los álbumes pertenecientes a algunas familias de élite de la ciudad.

El proceso para empezar a rescatar estas fotos contó (en principio) con unos archivos del doctor Napoleón Franco Pareja, unos de la familia Román y otros de la familia Lemaitre y así poco a poco se fueron recopilando unas fotografías...que posteriormente se colocaron en una exposición como puente para dar a conocer la nueva labor de ésta institución... ya posteriormente han venido como prestamos o donaciones¹⁶

¹⁵ En el libro *Cartagena: un siglo de imágenes*, donde se narra la historia de la fototeca, se dice que ésta surge como un primer intento por “recoger, preservar, ordenar y divulgar el patrimonio visual de la ciudad. (D Jonson. Cartagena un siglo de Imágenes) Así, esta institución defiende el patrimonio cultural, al tiempo que narra la historia de Cartagena por medio de fotografías.

¹⁶ Entrevista realizada a Luís Carmona. Encargado de la clasificación y de la sistematización de fotografías en la Fototeca. 5 de septiembre de 2005.

En consecuencia, aunque en la actualidad la Fototeca cuenta con una amplia colección de fotografías de distintas épocas que, desde la perspectiva de sus organizadores, constituye la memoria visual de Cartagena, debemos tener en cuenta que, por lo menos en sus primeros años, la colección se conformó con donaciones de miembros de las élites, cuyas generaciones desde comienzos de siglo XX (1900-1930) contaron con los medios para acceder a este bien (capacidad que ahora aparece como gratuita, espontánea) y desarrollaron las nociones de valor “histórico” oficial del material fotográfico.



15. Niña descalza (Víctor Campos)

Pero ¿pueden estas fotos (por lo menos las de los años estudiados) ser consideradas el patrimonio visual de toda una ciudad, cuando la mayor parte de la población, por no tener acceso al medio fotográfico en el periodo, se mantuvo al margen de dicha construcción? Desde mi perspectiva, esta memoria visual estará restringida pues, como lo venimos señalando, en ella sólo figuraría lo considerado importante por la élite del momento.

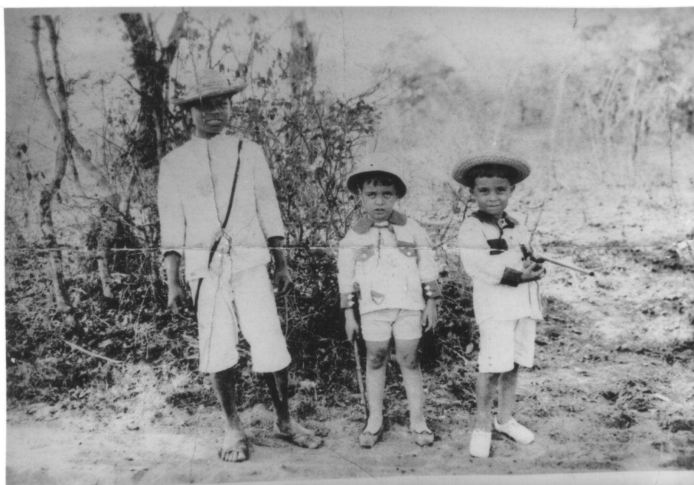
Ahora bien, la manera en que están distribuidas y clasificadas las fotos nos puede ayudar a vislumbrar la noción de patrimonio que se quiere transmitir.¹⁷ En cada categoría temática figuran fotografías “representativas” de los respectivos temas pero, como es inevitable, en el proceso de selección y clasificación intervendrán tanto las preferencias como los intereses de los organizadores. De ello nos da cuenta lo siguiente:

¹⁷ En el año de 2005 la clasificación manejada por la fototeca contaba con 23 categorías: *Acontecimientos y actividades, Animales, Arquitectura, Arte y artistas, Barrios, Calles, Cuerpos de agua, Deportes, Ecología, Educación, Fiestas y desfiles, Fortificaciones, Fuerzas armadas, Gente, Iglesias y conventos, Industria, comercio y servicios, Ingeniería. Instituciones y organizaciones, Panorámicas y mapas, Plazas y parques, Salud, Transporte, y Varios.* Vale aclarar que esta no es la clasificación que manejaba la fototeca en sus inicios, sino que se ha sometido a cambios en el transcurso del tiempo, para facilitar el acercamiento a las personas que consultan.

... En algunas circunstancias una fotografía puede ir en seis temas, pero hay que decidir uno...por ejemplo, nos puede llegar una fotografía donde hay personas, por lo que puede ir en *gente*, pero si estas personas están en un parque, también tenemos una categoría de *plazas y parques*...pero lo que sea más sea representativo, o de pronto, lo que en ese instante se vea más en la foto como tal y que sirva para un objeto de estudio posteriormente pues así se clasifica. No se trata de colocarlo por colocarlo.

Pero ¿desde qué criterios se determina qué se ve más en la foto, qué es más representativo?

Hay fotografías que, desde mi mirada, pudieron aparecer en categorías diferentes a las que efectivamente figuran. Tal es el caso de la **foto 13**. Esta foto fue tomada por Víctor Campos, en ella aparece una niña en primer plano y en el fondo se observan tres casas del centro amurallado. La descripción de la fotografía en la ficha de la Fototeca es la siguiente: *Una niña descalza posando en una fila de casas coloniales, hay una con ventana de entre suelos.*



16. Roberto y Luis Felipe De Zubiría

Campos se caracterizó por tomar sus fotos a personas de clases medias y populares por lo que, más que a los lugares en sí, su interés se dirige hacia las personas. Sin embargo por la forma en que están clasificadas sus

fotografías se da prioridad a otros elementos. En el caso de la *foto 15*, por ejemplo, la atención del clasificador se centra en las casas (en lo considerado valioso o importante, en el elemento que, desde su perspectiva, hace parte del patrimonio visual de la ciudad), por lo que está clasificada en la categoría de *Arquitectura*, aunque el primer plano de la foto sea la niña.

Con esta anotación, no quiero negar la necesidad de un mecanismo de clasificación en este tipo de instituciones, pero sí me interesa mostrar la arbitrariedad (convencionalidad) de éstas señalando la capacidad que ellas poseen de encapsular en una sola significación al objeto, elemento o artefacto clasificado (en nuestro caso las fotos), invitando a hacer una lectura desde la perspectiva del clasificador.

Incluso si las maneras de percibir el mundo y la sociedad varían, se modificarán igualmente los procesos de selección, clasificación y distribución del material. Eso explica que los criterios de clasificación se modifiquen con el tiempo o que la forma en que están clasificadas las fotos nos parezcan discutibles a unos mientras que a otros no tanto.

Lo cierto es que en las interacciones sociales ciertas lecturas y modos de percepción, dependiendo del grupo que los producen, tienden a oficializarse más que otros.¹⁸ Esto explica que la descripción que hace la Fototeca de la *foto 16 (Roberto y Luis Felipe De Zubiría de cacería)* referencie solamente a los dos niños miembros de la familia Zubiría (una de las familias de elite más influyentes en el periodo) y no se diga nada al respecto al joven negro que los acompaña, ignorándolo, como si no estuviese allí.

Así, la nueva percepción de la ciudad y de sus habitantes, de los espacios y las prácticas sociales asumidas por la élite y, que de algún modo, aparecen representadas en las fotografías, se legitiman como las únicas y válidas (al ser de hecho las visibles) colocándolas dentro del museo y consignándolas bajo el rótulo de patrimonio visual de la ciudad. Esto se traduce en una representación recortada de la historia de Cartagena donde los únicos participantes importantes son los miembros de la élite.

¹⁸ Bourdieu (1981) afirma que la escuela, por ejemplo, se encarga de enseñar los *habitus* de la clase o el grupo dominante. Por otro lado, García Canclini (1990: 151) afirma que “El museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar donde se guarda, celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron. Entrar a un museo no es simplemente ingresar a un edificio, sino a un sistema ritualizado de acción social.

Si consideramos que en el discurso fotográfico local sólo aparece la Fototeca como organizadora de un material visual, y que sólo hasta estos últimos años esta institución se ha abierto a otros sectores de la sociedad cartagenera (como lo evidencia el artículo “La importancia de la foto de hoy” publicado el 23 de Abril de 2006 en el Universal), podemos concluir que como sucede con otros referentes iconográficos de la ciudad, la visión y visualidad oficial son en principio excluyentes.¹⁹

Conclusión

La élite cartagenera de comienzos de siglo XX encontró en la fotografía un correlato cultural en consonancia con su visión de la sociedad. A través de la forma en que se auto-representa, este grupo puso en escena un nuevo plan de organización y definición de la vida económica y social de Cartagena en la treintena estudiada, definiéndose y legitimándose culturalmente como grupo dominante, al tiempo que demarcó, por oposición, las características de los demás grupos de la ciudad.

Basándose en una retórica de la modernidad, en la que se defendían cambios notables en el sistema económico y político, se puso en marcha un proceso de resignificación social (de los actores y los espacios), con el cual la nueva élite-empresarial buscaba legitimar sus prácticas, ritos, *habitus* y valores. Y esto, en definitiva, construyó una imagen de la vida cartagenera donde los actores sociales determinantes, impulsores del progreso y configuradores de la Cultura, fueron los miembros de una élite burguesa y blancoide que niega, como en muchos casos hoy, la diversidad racial, económica y social de la ciudad.

Con lectura de las representaciones fotográficas aquí efectuada, se evidencia la importancia de realizar estudios críticos sobre la producción simbólico-cultural en la

¹⁹ El artículo al que hago referencia apareció en el suplemento Dominical del periódico El Universal, en la sesión *El lente de la nostalgia*, espacio destinado a la Fototeca. En este artículo, Jorge Sandoval (2006) nos dice: Queremos difundir las imágenes en estos artículos para que ustedes las conozcan, por eso hacemos un llamado a quienes guardan con recelo colecciones o una o dos fotos para que las muestren, copiarlas, identificarlas... y dejarlas para la posteridad, así colabora usted enseñándole a alguien en un futuro”. Vale anotar que este artículo es publicado después de haber escrito y socializado en algunos espacios la tesis que da origen a este ensayo.

ciudad, pues permiten visibilizar las luchas por el poder discursivo que han dinamizado las relaciones entre los distintos grupos sociales. Esto, por un lado, nos ayuda a dar cuenta de la diversidad de la memoria y la vida social de Cartagena y, por el otro, nos permite historizar, comprender y tratar de solucionar las problemáticas que actualmente envuelven a la ciudad en relación a la construcción de identidades y a las luchas democráticas por el espacio material y simbólico.

Cielo Patricia Puello Sarabia

Nació en Cartagena, Bolívar. En la actualidad se desempeña como docente de la Universidad de Cartagena. Miembro del Grupo de Estudios Literarios y del Caribe (Gelrcar), semillero de investigación de CEILIKA. Ha sido ponente en las jornadas Culturales Héctor Rojas Herazo organizadas por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena. Ha publicado en la revista de investigación cultural Noventa y Nueve. Actualmente se encuentra realizando una investigación para obtener el título de Magíster en Estudios de la Cultura.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1999). *Crítica de la economía política del signo*. México. Siglo Editores. 1999. 263 Págs.
- Bonilla, Gloria (2003). “Mujer y prensa en Cartagena de Indias”. En: sala de prensa. Web para profesionales de la comunicación Iberoamericanos. Octubre. 2003. Año V. Volumen II. Vía Internet: www.saladeprensa.org
- Bourdieu, Pierre (1981). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Grupo Santillana. Capítulo I. PP. 9-94. 597 Págs.
- y Wacquant Loic (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- (2003). *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.
- Burke, Peter. *Venecia y Ámsterdam. Estudio sobre las élites del siglo XVII*. Barcelona: Gedisa. 1996.
- Cunin, Elisabeth (2003). *Identidades a flor de piel. Lo negro entre apariencias y pertenencias: Categorías raciales y mestizaje en Cartagena*. Bogotá. Arfo. 367 Págs.

- Casas Orrego, Álvaro León (1994). "Expansión y modernidad en Cartagena 1885-1930". Págs. 39-67. En *Revista Historia y Cultura. No3*. Cartagena. Facultad de ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena.
- Deleuze, Gilles (1995). "¿Qué es un dispositivo?" En: Michelle Foucault, Filósofo. Barcelona: Gedisa.
- Donoso, Pedro (1928). *Álbum Cartagena de Indias 20 Enero de 1533- 20 Enero de 1933*. Bajo los auspicios de M^a Inmaculada.
- Du Gay. Paul & Stuart Hall (1997). *Doing cultural studies. The story of the Sony Walkman*. Great Britain . The Open University.
- Foucault, Michel (1970). *El Orden del Discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Gauthier, Guy (1986). *Veinte lecciones sobre la Imagen y el Sentido*. Madrid. Cátedra. 252 Págs. 1996
- Hall, Stuart.(1997) *Representations: Cultural representations and signifying practices*. Great Britain.The Open University.
- Johnson, Dorothy (sin fecha). *Cartagena un siglo de imágenes*. Bogotá: Banco de la República. 70 Págs.
- Lemaitre, Eduardo (1983). *Historia General de Cartagena*. Tomo IV. Bogotá: Banco de la República. 1983.
- Lipovetsky, Gilles (1997). "Las apariencias". En Revista Letra Internacional. Madrid. Arce: N°48.
- Múnera, Alfonso (1998). *El fracaso de la Nación. Región, clase y raza en el Caribe Colombiano (1717-1810)*. Bogotá: Banco de la República. El Áncora. 253 Págs.
- (2005). *Fronteras Imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX Colombiano*. Bogotá: Planeta. 2005. pp. 175-192. 225 Págs.
- Muratorio, Blanca (1994). *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. FLACSO. Quito.
- Ortiz, Javier (2001). "Modernización y desorden en Cartagena, 1911-1930: Amalgama de ritmos". Pág.83-117. En Buenahora, Giobanna y otros. *Desorden en la plaza. Modernización y memoria Urbana en Cartagena*. . Cartagena. IDC.
- (2004). "Distinción y mecanismos de ascenso social en Cartagena de indias a finales del siglo XIX: El manual El buen tono". En Sanchez Mejía, Hughes R & Martinez, Leovedis. *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano*. Valledupar: Editores Unicesar.

- Puello, Cielo Patricia (2006). Por sus fotos los conoceréis. Revista de Investigación Cultural Noventa y Nueve No 6. Marzo.
- 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.
- Sandoval Jorge (2006). La importancia de una foto de hoy. Lente de la nostalgia, en Dominical. Periódico el Universal. Abril 23. Pág. 6
- Silva, Armando (1998). *Álbum de Familia: La Historia de Nosotros Mismos*. Bogotá. Norma.307 Págs.
- Solano, Sergio Paolo (1996). “Trabajo y Ocio en el Caribe Colombiano.1880-1930.” Pág. 61-76. En *Revista Historia y Cultura No4*. Cartagena. Facultad de ciencias Humanas.
- , Sergio (2003). *Puertos, sociedad y conflictos en el caribe colombiano, 1850-1930*. Cartagena. Observatorio del Caribe Colombiano-Ministerio de Cultura-Universidad de Cartagena. 115 Pág.
- Sontag, Susan (1977). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa. 217 Págs. 1981
- Trucco, Jaime (1991) (coordinador Editorial). *Club Cartagena 1891-19991. 100 Años de Historia*. Publicado en conmemoración de los 100 años de Historia. Publicado en conmemoración de los 100 años del club.