



**Tiempo libre: Cine y vitrineo como formas de subjetivación de la clase trabajadora en
Medellín 1900-1950**

Andrés Sierra Pérez

Monografía presentada para optar al título de Sociólogo

Asesor

Simón Puerta Domínguez, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Sociología
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita

(Sierra Pérez, 2023)

Referencia

Sierra Pérez, A. (2023). *Tiempo libre: Cine y vitrineo como formas de subjetivación de la clase trabajadora en Medellín 1900-1950* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos .

Dedicatoria

A Elizabeth Pérez, mi madre, quien siempre aspiró a estudiar en esta alma máter y aún sin serle posible, me ha ofrecido su amor incondicional en todos los momentos de mi formación.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la tutoría comprometida y la honda paciencia de Simón Puerta Domínguez, quien por su asesoría pude dilucidar mis aspiraciones investigativas, y cuya claridad intelectual me ha servido de ejemplo. También agradecer a Lucas Bedoya, Yeison Lopera y Diana López, íntimos amigos del programa de Sociología, por su amabilidad, tacto y simpatía en mis largos años de formación estudiantil durante este pregrado. A Pamela Arenas, por su apoyo incondicional y por los ánimos e interés en mi tema de investigación, pues el valor moral de su compañía hizo también una profunda motivación personal y un aliciente en las condiciones difíciles bajo las cuáles desarrollé la mayor parte de este escrito.

Tabla de contenido

Resumen	5
Abstract	6
Introducción.....	7
1 Período de transición: la clase trabajadora y sus antecedentes económicos y culturales	11
1.1 Detonantes económicos	11
1.2 La consolidación de la ciudad y la construcción de valores para la subjetivación	14
1.3 Las mujeres en la industria y la economía de bienestar.....	18
2 Implicaciones culturales: el cine y las masas	28
2.1 El cine como experiencia cultural.....	28
2.2 El cine como producto de una edad industrial.....	33
2.3 El cine en Medellín como expresión de la modernidad.....	39
3. Independencia femenina: moda, vitrineo y dispersión urbana en Medellín.....	47
3.1 La industria textil y la secularización del sujeto femenino.....	47
3.2 El auge de la moda y la estilización de la masa.....	49
3.3 Vigilancia eclesiástica y actividades de dispersión urbana	51
4 Conclusiones: tiempo libre y subjetivación.....	61
Referencias	68

Resumen

El presente trabajo tiene por propósito introducir la categoría de tiempo libre, como oposición al tiempo de trabajo, en el contexto de transformaciones económicas, sociales y culturales de Medellín en los albores del siglo XX. Se busca valorar las maneras en que, en esta ciudad, se fue logrando un mejoramiento gradual de las condiciones de vida que las primeras generaciones de obreros vivieron como la conquista de una incipiente economía de consumo, permitiéndoles acceder al abanico de ofertas de la industria de la cultura local. Adicionalmente, se resaltan las modificaciones ocurridas en el acervo tradicional de la cultura popular, que fue rápidamente asimilada para propiciar nuevas actividades de esparcimiento sexualmente diferenciadas: el cine, como espectáculo predominante para hombres, y el vitrineo, asociado a las dinámicas, entre mujeres, de pasearse y probarse prendas de ropa y otras mercancías en las tiendas dedicadas a la moda femenina. El sujeto social que protagonizó tal cadena de eventos de evolución cultural fue la clase obrera industrial, vanguardista en tanto público consumidor de diversiones urbanas. Finalmente, el análisis del material descriptivo se cifra en los mecanismos de subjetivación que tuvieron lugar allí, en medio de las ideologías conservadoras, la acumulación del capital industrial, el aburguesamiento de la ciudad, la individualidad obrera y sus ideales de realización.

Palabras clave: Clase obrera, cine, moda, subjetivación, tiempo libre, Medellín.

Abstract

The following work intends to introduce the category of free time, opposing the working time, in the context of economic, social and cultural transformations that occurred at the dawn of the 20th century in Medellín. The aim is to give value to the ways the city allowed the first working class generations to improve gradually the living conditions, such as, the conquest of the nascent consumer economy, letting them access the range of offers from the cultural industry. Additionally, some highlights are the modifications that happened on the popular culture's heritage, rapidly assimilated in order to permit new leisure activities, sexually differentiated: the cinema, as a spectacle predominantly for men, and the window-shopping, associated to the snooping around stores due to female fashion. The social character that starred such series of cultural evolving events was the industrial working class, vanguard while public, consumer of urban amusements. Finally, the analysis of descriptive material is inspired by the mechanisms of subjectivation that took place there, among the conservative ideologies, the capital accumulation on industry, the embourgeoisement of the city, working class individuality and its ideas of realization.

Keywords: Working class, cinema, fashion, subjectivation, free time, Medellín.

Introducción

El estudio de la cultura de la clase obrera en Medellín y de los fenómenos que acompañaron su evolución durante las primeras cinco décadas del siglo XX está lleno de paralelismos. Los numerosos registros históricos ofrecen algunos modelos culturales con perspectivas sociales de explicación mutua, aunque diferenciadas y a menudo contradictorias: entre la espiritualidad católica y los vicios, la templanza y la salubridad pública, la reputación y la prostitución, el obrero y la obrera, la obediencia laboral y la miseria, la memoria y el cine, así como la realidad y la propaganda. Es decir, se van contando la pluralidad de elementos constitutivos de la sociedad medellinense en sus diferentes niveles, representables en la conciencia de sus propias aspiraciones culturales. Esto es, elementos necesarios para el planteamiento de una última dicotomía, que se vuelve intencional en este ensayo: el estudio por el tiempo libre en relación con el tiempo de trabajo, de acuerdo con su interpretación adorniana (Adorno, 1973), que valoro como la principal clave metodológica y el elemento moderador del análisis, tomado como el punto de partida y la temática alrededor de la cual serán analizados los diferentes casos culturales propuestos.

Para dar respuesta a la pregunta: ¿qué podía hacer un obrero o una obrera mientras no trabajaba?, es preciso polemizar con una variedad de construcciones ideológicas propias de este contexto, rastreables al nacimiento y plena instalación de la vida industrial en la ciudad, donde la vorágine de cambios suscitados por la modernidad redefinió tanto los aspectos más básicos de la vida como los destinos del espíritu colectivo de la urbe. En este escenario se plantea dar protagonismo a la clase obrera como el principal agente en la construcción de esta nueva realidad material y simbólica (Archila, 2011; D'Lugo, 2006; Monsiváis, 2006) por su necesaria participación en la división social del trabajo, pero, con mayor ahínco, en cuanto protagonista del ulterior desenvolvimiento cultural accesible a las masas (Hoggart, 2013). Para ello, se busca dar pie a dos escenarios culturales de amplia apropiación popular durante el periodo propuesto: el cine y el vitrineo como curioseo de la moda, sexualmente diferenciados dados los estándares de género vigentes en la época. El primero, preferido y menos restrictivo a las iniciativas del público masculino dada la flexibilidad de los sesgos patriarcales antioqueños (Farnsworth-Alvear, 2000); el segundo, con una mayor disposición a las mujeres, sobre todo obreras y de clase media, dada su amplia presencia en todos los ámbitos de la economía textil, paralelo al arribo y popularización de

la cultura de la moda (Ramírez et al., 2012), en relación a la cotidianidad de una economía de consumo orientada a las mujeres (Saavedra, 1996; Reyes, 1996).

El trabajo está, por lo tanto, inspirado en ese mismo orden de paralelismos y dicotomías, respectivamente. Por lo tanto, el primer apartado se centra en la descripción del proceso de modernización técnica que sufrió la ciudad, destacando el papel de la industria textil en la transformación urbana y social deseada por las élites, dando cuenta del nivel de vida y de las condiciones de existencia de las clases bajas ante el nuevo reto que el desarrollo capitalista traía como forma de vida urbana. Además, donde las fuerzas sociales dominantes direccionaron el crecimiento y el equipamiento urbano, con arreglo a la realización del paradigma económico y social inspirado en otras naciones del contexto cultural occidental. Seguidamente, se trata de poner al cine como la principal innovación de la industria cultural en siglo XX, modificando los imaginarios de representación personal y colectiva en la ciudad (Franco Díez, 2013), así como acercando la visión del mundo urbano local a la de otras latitudes del norte global que experimentaron los mismos cambios, como se veía en las películas producidas en Estados Unidos y Europa, como parte de vivencias homologables (Bolaños, 2019). Un proceso similar sucedió con el arraigo de la moda promovido, primero, entre los más pudientes, popularizándose luego en toda la sociedad, específicamente en el público femenino, ambientado en la exhibición de mercancías en los principales pasajes comerciales del barrio La Candelaria, como ruta de escape a los arduos roles domésticos, privativos y vigilados (Ramírez et al., 2012; Reyes, 1996).

Más concretamente, el primer capítulo está dedicado a delimitar en las coordenadas históricas cuáles eran las condiciones de existencia y subjetivación de la clase trabajadora local, potenciada por los numerosos emprendimientos industriales, y las motivaciones individuales identificadas como incentivos culturales atados al proceso modernizador, la parcial resistencia eclesiástica a este proceso y la subsecuente división de género entre oficios, derivada de esta visión local de una cultura conservadora actualizada, o con predominancia moral. Los trabajos de la historiadora Ann Farnsworth-Alvear (2000), específicamente en su obra *Dulcinea in the Factory*, aportaron a una cronología minuciosa alrededor del paradójico fenómeno de segregación sexual ejecutado gradualmente en las fábricas, como proceso inspirado en un orden cultural superior, que trató de reconciliar el progreso liberal con la fe. Dicha condición cultural no pudo ser ignorada y motivó mucho del interés por explorar las formas del tiempo libre bajo estas condiciones. Adicionalmente, las citas tomadas de esta última obra cuentan con una traducción del inglés de

carácter propio, dado que el material se encontraba aún sin edición en castellano y solo disponible en su idioma original. La antedicha es la única fuente con esta característica.

Asimismo, se suman los estudios de Mauricio Archila (2011), Alejandro Salazar (2017) y Catalina Reyes (1996) en sus aportes sobre el lugar que se le dio al alcoholismo, identificado como una de las prácticas favoritas de las clases menos pudientes, y asociada al imaginario clasista sobre las mismas. A propósito de lo anterior, la misma cultura obrera contemplada por Richard Hoggart (2013) aglutina en su seno elementos de sobriedad, laboriosidad y un incipiente impulso de discernimiento frente a aquellos elementos extraños no incluidos en su estilo de vida, como en una suerte de moral de grupo o un recelo identitario. Precisamente la curiosidad generada por las consideraciones de este estilo es la que se suma a la serie de motivaciones para la realización del presente trabajo. A su vez, el estilo expositivo del mismo consiste en iniciar con la imagen histórica para luego proceder con la lectura analítica y terminar construyendo los temas más filosos de la discusión como espacio a la crítica cultural.

Seguidamente, el segundo capítulo aborda la aparición del cine como una consecuencia lógica del proceso modernizador en el mundo y con mayor razón en el desenvolvimiento industrial de Medellín, de cara a la construcción de un público y un entretenimiento de masas. Paralelamente, en el mismo contexto el cine convivió con otras expresiones escénicas tales como el teatro, el circo y la zarzuela, ampliamente difundidas y con una incidencia diferenciada entre las clases sociales. Así pues, el historiador Germán Franco Díez (2013) ofrece una lectura sobre el proceso de despliegue del cine en la sociedad de Medellín durante las primeras décadas del siglo XX, proponiendo una caracterización de la población, primero entendida como ‘sociedad parroquial’, tradicional y premoderna, hasta la consolidación de la ‘sociedad espectadora’, psicológica y culturalmente dispuesta a las funciones de los espectáculos públicos y a su difusión. Del mismo modo, tienen lugar las interpretaciones más críticas de Manuel Villegas (1959) alrededor de la producción artística del cine, y las sospechas ideológicas de Carlos Monsiváis (2006), reconsiderando el valor del mundo cultural occidental y sus dinámicas, objetos de debate y susceptibles de ser delatadas en tanto malformaciones ideológicas del contexto latinoamericano. Para tal efecto, se recuerda el caso de la producción del filme *Bajo el cielo antioqueño*, cuyos mensajes engloban mucho del imaginario de las élites locales de acuerdo con su papel en la pluralidad del panorama moderno, poniendo de relieve la voz y el tono de sus sesgos ideológicos epocales, y en el que autores como Carlos Giraldo (1999), Pilar Duque (2000) y Jacobo Cardona

(2015) actualizan las implicaciones de este filme como aporte crítico a la memoria visual de la ciudad y su seguimiento. El tercer capítulo hace de extensión de la temática cultural del segundo, aunque enfatizando la aparición de la moda y otras actividades de dispersión menos estrictas y más flexibles, al igual que la necesidad femenina de trascender el orden cultural doméstico (Ramírez et al., 2012), todo contenido dentro de un ambiente de oposición eclesial radical y actitudes de rebeldía popular (Spitaletta, 2011). Ello con el propósito de repasar las bases que precedieron a las actividades asociadas a la cultura femenina y su emancipación del ordenamiento religioso. Por consiguiente, el escrito se sirve del material histórico descriptivo para elaborar el marco de sociabilidades que da cabida al concepto de tiempo libre, vehiculado en algunas de las expresiones cinematográficas, por un lado, y en las elaboraciones estéticas de las consumidoras de la moda femenina principalmente, por el otro.

Finalmente, el cierre y las conclusiones se proponen destacar brevemente la interpretación teórica adorniana, crítica y dialéctica, a la luz del recorrido historiográfico precedente, y su relevancia para las observaciones culturales de la ciudad. A saber, que si el tiempo de trabajo determina el tiempo libre, entonces se propone plantear que la división sexual del trabajo trajo consigo una división sexual de la cultura, encarnada en la delimitación de unos roles sociales específicos, determinando las formas reales del tiempo libre de acuerdo con el género. Proceso que contó con el auspicio deliberado de las influyentes instituciones religiosas, sus canales de comunicación y su alianza con el empresariado, desempeñando activamente la vigilancia de las cualidades morales y del comportamiento de los trabajadores (Farnsworth-Alvear, 2002). En consecuencia, la forma resultante de la cultura de masas en las primeras décadas del siglo XX fue, aunque espontáneamente patriarcal y clasista, un producto de las visiones sociales de los administradores ideológicos de mayor presencia en la ciudad como respuesta a la coyuntura de la modernización, ligando el análisis histórico del tiempo libre en la clase trabajadora a las adaptaciones que la industria de la cultura ejecutó en Medellín bajo las formas del cine y la moda, condicionando y diferenciando los niveles de apropiación. Y para cerrar, también sugerir varias de las temáticas que no fueron abordadas con mayor detenimiento en el análisis del tema, pero que fungieron como elementos auxiliares de explicación y que bien pueden dar pie a nuevas aristas interpretativas respecto al estudio del tiempo libre de acuerdo con nuestra experiencia en Medellín.

1 Período de transición: la clase trabajadora y sus antecedentes económicos y culturales

1.1 Detonantes económicos

Durante el proceso de industrialización en Medellín a comienzos del siglo XX, la transformación que se operó en la composición social urbana, con la aparición de las primeras generaciones obreras industriales, dio pie a una progresiva modernización de las actividades culturales en las clases bajas. Al respecto de la historia de los subalternos, existe un momento donde la instalación de la industria y los intentos por formalizar la mano de obra a ella adscrita condujo a una serie de mejoramientos en las precarias condiciones de existencia de las bases trabajadoras que se vincularon a la manufactura a gran escala. Las necesidades de la producción industrial trajeron consigo, además de acumulación económica en pequeñas burguesías, la instauración de disciplinas laborales extensivas, la introyección del orden de trabajo urbano y las posibilidades de experimentarlo más allá de la mera autoconservación económica. Esto es, tuvo lugar la ascendente masificación de la ciudad a condición de su nueva vocación económica: la industria textil. Sin embargo, antes de poder experimentar estos cambios, tanto en la Medellín pre-industrial como en el resto del país, la clase trabajadora enfrentó primero condiciones nada amables en el desarrollo de su vida urbana. Mauricio Archila (2011), al hacer una valoración de la vida pública en los albores del siglo XX en Colombia, destaca esta situación de condiciones deficientes en las clases bajas:

Desde el principio, la clase obrera fue segregada social y espacialmente, como sucedía desde tiempos coloniales [...] No sólo se diferenciaba de esta en la forma de vestir, en los hábitos de consumo y aun en el lenguaje, sino que también se le relegó a espacios urbanos periféricos o deprimidos, con grandes carencias de servicios públicos. (Archila, 2011, p. 154)

Sumado a lo anterior, las condiciones insalubres existían también en los precarios talleres manufactureros atestados de trabajadores. Al tiempo que estos se desenvolvían en sus oficios, llevaban a cabo pláticas como parte del encuentro social durante la jornada, tanto entre ellos, como con sus capataces y empleadores. De esta manera, señala Archila (2011, pp. 157-165), la sociabilidad del obrero de principios de siglo comenzó a detallarse por un ambiente de *paternalismo*

empresarial, que se ampliaría hasta los tecnificados complejos industriales posteriores. Por otra parte, en estas primeras generaciones obreras, tales eran las posibilidades de existencia en general, que incluso la noción de *juventud* existía como una experiencia desconocida entre este sector social marginado. Una infancia precozmente absorbida por el ritmo de vida y las malas condiciones precipitaron su desaparición en el mundo laboral y en las necesidades de autoconservación. Transitando rápidamente de la niñez a la adultez insegura de oficios poco formalizados, y bajo una serie de necesidades colectivas desatendidas, este sector social orientó sus esfuerzos en procurarse una visibilidad más allá de su protagonismo en la economía industrial y manufacturera. En este sentido, para 1931 “[...] se consagró la jornada de ocho horas para el sector público y tres años después se generalizó para el sector privado, lo cual no quiere decir que se respetara” (Archila, 2011, p. 154).

De ahí que durante esta época se exploraran las posibilidades sociales de un sector mayoritario con escasa presencia política y comportamientos culturales que se confundieron en la circulación del mundo del trabajo. Es decir, un período donde convergen intervenciones urbanísticas, mayores afiliaciones a la industria, y la experimentación de un aparente *capitalismo de bienestar* que entraba a sofisticar los puestos de trabajo automatizados, con el fin de representarlos como modelos del progreso moderno que vivió Medellín. Por su parte, Germán Franco Díez (2013) se permite realizar una radiografía histórica previa a la plena instalación del cine en la ciudad y en el espíritu colectivo del pueblo medellinense, reseñando la modernización urbana oportuna a los espectáculos:

Al mismo tiempo, era una ciudad en la cual tenían gran acogida los proyectos novedosos, aquellos que pudiesen potenciar el desarrollo o el progreso y fuesen capaces de llevar la modernidad a la ciudad y a sus pobladores. La historia ya ha dado buena cuenta de los procesos de industrialización de todo el país que surgieron desde la ciudad de Medellín, así como ha sido estudiado el fenómeno de modernización de la ciudad en la primera mitad del siglo XX. (Franco Díez, 2013, p. 53)

De esta manera, el pleno desenvolvimiento de las actividades privadas de la clase baja estuvo, en sus inicios, a la merced de las necesidades de la evolución económica industrial. Es decir, que en la mayoría de los casos, los ingresos se revelaban insuficientes para la satisfacción de las necesidades inmediatas y no iban más allá de la renovación de la fuerza de trabajo. El tiempo

libre en cuanto tal existía solo como limitación necesaria del tiempo laboral, situación que posteriormente las legislaciones sobre las jornadas de trabajo podrían regular jurídicamente en el tiempo. A propósito de este fenómeno, el periodista Reinaldo Spitaletta (2011) ofrece una imagen del efecto que tales cambios produjeron en la lógica operativa dentro de la fábrica:

Había que preservar la capacidad del obrero para el trabajo y la productividad. Para ello, además de las cruzadas moralizantes, se tejieron estímulos patronales, comportamientos como que el empresario o el gerente se mezclara en ocasiones, en los salones de producción, con los operarios. (Spitaletta, 2011, p. 14)

Por lo tanto, parte de las relaciones laborales entre patrón y empleado ocurrieron en marcos de sociabilidad menos estrictos, más personales, o con distancias formales mínimas entre la jerarquía del trabajo, pues se desarrollaron lazos de *compadrazgo*, donde los empleadores poseían mayor agencia en las particulares situaciones privadas de sus empleados, en el arbitramiento de sus condiciones laborales y domésticas. Parte de este refuerzo se logró sobre las bases de una conciencia obrera incipiente y afectada por la todavía presente herencia de la cultura tradicional rural donde gobernaban los patronazgos, gracias a la intensidad de las costumbres religiosas, que daban una impresión colectiva de pertenencia a la sociedad amparada en el *ethos* católico. Patrón y empleados muy seguramente “compartían” no solo el espacio de trabajo, sino también los sesudos convencionalismos religiosos durante el culto dominguero y las festividades. El primero, por deuda moral y espiritual con la buena fortuna de la Providencia. Los segundos, por ausencia y escasez material, fortalecían el apego a las veleidades de la gracia divina en espera de mejores condiciones. El espíritu religioso era por entonces un bien primario de la cultura popular. Así lo presentan Gladys Lucía Ramírez, Ana Patricia Bonet y Oscar Mario Arango (2012), refiriéndose particularmente a las fiestas patronales de la Virgen de la Candelaria en la ciudad:

El escenario donde se daban cita todas las clases sociales en Medellín, a principios del siglo XX, eran las fiestas religiosas, la de la Patrona y la Semana Santa (...) Las fiestas patronales de la Virgen de la Candelaria se iniciaban el 24 de enero con salves en la iglesia; eran el evento más importante del calendario festivo de la villa desde los tiempos coloniales. (Ramírez et al., 2012, p. 52)

1.2 La consolidación de la ciudad y la construcción de valores para la subjetivación

En Antioquia, la presencia tradicional del proyecto cultural católico medió entre la acertada recepción de la normatividad laboral como extensión de la ética privada, y la escasa o nula resistencia contra la idiosincrasia de trabajo predominante. Pues la oposición al sistema de valores, de tan fuerte arraigo, era minoritaria, y carecía de presencia en la cultura popular antioqueña. En el cultivo de los valores íntimos se funcionalizó una disposición hacia el cumplimiento de las obligaciones laborales. Y aquello no era solo una disposición psicológica, pues implicaba, más que un movimiento de la conciencia moral, la exaltación de un valor colectivo, autorizado en el amparo de la fe y las instituciones sociales conservadoras de la época. Especialmente, a finales del siglo XIX y en los albores del siglo XX, entre las clases bajas, herederas del pensamiento tradicional y de costumbres rurales, poco dedicadas por entonces en el desarrollo urbano que vendría después:

En la segunda mitad del siglo XIX, Medellín era una pequeña villa de costumbres provincianas [...] Igual que sucedía en el contexto nacional, la ciudad carecía de un amplio acceso a la educación y la cultura; la sociedad cimentaba su economía en la tierra, la minería y el comercio. Debido a estas circunstancias, los habitantes se amparaban en las tradiciones y costumbres, al interior de las cuales tenían preponderancia los aspectos morales y religiosos. (Ramírez et al., 2012, p. 45)

Tanto fue así para las primeras generaciones de obreros, como para el grueso de la población a lo largo de las décadas siguientes, especialmente para las mujeres. La aplicación satisfactoria de esta “disciplina del trabajo” contribuyó al afianzamiento de las orientaciones paternalistas al interior de la actividad económica, al igual que en el panorama cultural de la masa urbana, que veía con buenos ojos la asimilación moral de sus roles. De acuerdo con lo anterior, precisa Archila (2011) que la incidencia religiosa permeó todos los fenómenos de índole cultural dada su efectividad en el proceso económico, pues la modernización de Medellín se llevó a cabo bajo la atenta mirada de la Iglesia y su colaboración con los empresarios: “Pero en el mundo fabril, especialmente en el antioqueño, los empresarios siguieron predicando el ideal de comunidad armónica, en lo que se ha llamado un *fordismo católico*.” (Archila, 2011, p. 158). Asimismo,

Farnsworth-Alvear (2000) refuerza el argumento anterior y acentúa el carácter machista de la organización laboral en las industrias textiles, inspiradas en los imperativos religiosos dominantes:

Los significados locales adquiridos por el sistema fabril (como un nuevo pliegue en la historia regional del capitalismo) no pueden ser de ninguna manera separados de los cambiantes patrones locales de diferenciación de género [...] El orden paternalista: una visión neo-taylorista de la disciplina del trabajo encaminada a privilegiar el derecho de trabajadores masculinos a un ingreso familiar. (Farnsworth-Alvear, 2000, p. 32-35)

Siguiendo a Archila (2011), para las primeras décadas del siglo, el ingreso por el trabajo fabril estaba en su mayoría destinado a los alimentos, que ya de por sí proveían una escasa nutrición, y el resto en necesidades de transporte y “vicios”. La posibilidad de una formación en la vida monetaria estaba prácticamente anulada por ausencia de excedentes, lo cual no significaba que no se hubiesen presentado patrones de consumo en una dirección diferente al tabaco y al alcohol. La rudimentaria propiedad doméstica y la ausencia de productos asequibles para una masa de consumidores que dejaban tras de sí los elementos culturales rurales, demoraron, y solo permitieron en forma reducida amplias apropiaciones culturales en las clases bajas urbanas antes de llegar, por lo menos, a los años 30s. Es decir, los productos culturales de consumo privado, en el cultivo del gusto y la intimidad, como el estímulo del imaginario de vida popular con nuevas oportunidades, estaban más bien asociados a las posibilidades de las clases medias y altas, y no tanto a la población en los eslabones económicos más bajos, que debían conformarse con lo que las instituciones económicas y religiosas hicieran de ellos, en los espacios donde se permitía un desenvolvimiento más consciente de su subjetividad: “Ni qué decir del resto de *lujos* de la época, prácticamente inexistentes en el mundo obrero.” (Archila, 2011, p. 163). Por otra parte, el historiador Alejandro Salazar (2017) cuenta cómo otro tanto ocurría con las actividades populares asociadas al alcohol, fácilmente subestimadas como meros vicios, desprovistas del valor social cotidiano que tenían entre la población debido a las políticas de prohibición.

Para el caso antioqueño, se bebía aguardiente y cerveza por la cuidadosa difusión del aguardiente que hacían los rematadores de renta y por la condición psíquica de la *raza*

antioqueña, apta para el trabajo, que al no encontrar “industria” y diversiones sanas que ocuparan su tiempo libre, caía en la gran seducción del alcoholismo. (Salazar, 2017, p. 85)

De un lado, ya en los años 20s existían voceros y críticos de la vida pública y privada, cuyas preocupaciones sobre el alcoholismo estribaban con el reproche moral y legal, por su asociación inmediata a la “indisciplina” y al “crimen”, aun cuando ello careciera de sustento académico y científico. Por el otro, las nociones que circulaban sobre la degeneración de la nación y el atraso de las clases bajas, estaban presentes entre las aspiraciones de los industriales por generar una disciplina del trabajo efectiva, puesto que era una opinión popular entre la administración local, las entidades religiosas, los políticos conservadores y sus periódicos, por reparar lo que para ellos eran los males del “pueblo obrero” e intervenirlos con “pedagogía”, a la par que con la introducción de una ley seca (Salazar, 2017, p. 89-91). De tal suerte que el alcohol no fue un fenómeno menor entre las construcciones ideológicas dominantes de la época, respecto de las prácticas culturales y la utilización del tiempo libre en la clase trabajadora.

Posteriormente, con la regulación del trabajo, con la formalización de salarios y horarios, al igual que la aplicación de políticas de bienestar, en salubridad y educación, estimuladas desde el sector público por urbanistas y agremiaciones privadas, se contribuyó a transformar el panorama social establecido en la ciudad durante su proceso de masificación. Del mismo modo, los deseados avances tecnológicos, ligados a los proyectos de infraestructura y expansión urbana, permitieron la introducción de un ideario de bienestar representado en las oportunidades de subjetivación individual y colectiva, características de la ciudad, otrora encarnados exclusivamente en las élites y otros sectores pudientes. Por ejemplo, dicho espíritu se vio fuertemente expresado en la voluntad de conceder a la ciudad un crecimiento racionalizado de sus figuras urbanas, tal y como sucedió en el desenvolvimiento de los proyectos de *Medellín Futuro*. En esta línea, el historiador Juan José Cuervo Calle (2017), en su texto sobre el arquitecto austríaco Karl H. Brunner y su asesoramiento urbanístico en Medellín, elabora una valoración sobre el impacto que este personaje tuvo como cabeza del urbanismo moderno colombiano. Con mayor rigor, en la década de 1940, tanto como docente de diversas universidades del país, al igual que como director del Departamento de Urbanismo de Bogotá, enfatizando sus visitas a Medellín, de las cuales el autor deja registro y destaca sus aportes por la concientización del futuro urbano de la ciudad. La participación destacada del arquitecto y urbanista austríaco tiene, según el autor, el mérito de haber intervenido

desde un urbanismo propiamente científico en el crecimiento de la ciudad. Más concretamente, en una inicial consultoría para la edificación de la entonces Universidad Católica Bolivariana, hoy la UPB, ubicada en el sector de Laureles, con un fuerte énfasis en la planeación de las viviendas, contemplando, a su vez, poder auxiliar el trazado de avenidas diagonales como las hoy Avenida Bolivariana y Avenida Nutibara, respectivamente, entendidas como una “red vial moderna” (Cuervo, 2017, pp. 5-8).

En síntesis, todo aquel fenómeno contribuyó al desarrollo y futuro despliegue urbano en el sector occidental de la ciudad desde finales de la década de los 30s y con mayor intensidad en la siguiente, a partir de las vicisitudes relativas a la creación de la Ciudad Universitaria para la UCB de entonces. Del mismo modo, para una ciudad que comenzaba a tener altos ritmos de crecimiento demográfico, y tenía la necesidad de expandirse a la luz de un concepto más tecnificado y estético del urbanismo, se insistió en fortalecer dicho crecimiento de acuerdo con el amparo del proyecto moderno de las élites locales, especialmente, con el activo patrocinio del empresario Ricardo Olano para la intervención de Brunner en la construcción futura de Medellín. Sin embargo, no todo en las observaciones del profesor Brunner hacía alusión únicamente al aspecto estilístico y vial del sector occidental de la ciudad, pues también se refirió al aprovechamiento económico desde el punto de vista de la distribución espacial de las fábricas con relación a las áreas de vivienda. Con respecto a lo anterior, Juan José Cuervo (2017) afirma que:

Respecto a la zonificación de la ciudad, se refirió a la distribución adecuada de sus distintos sectores, en especial a la ubicación de sus industrias. Propuso fijar en un plano regulador las zonas industriales más apropiadas conectadas entre sí por medio de carreteras y el ferrocarril, con cercanías a los barrios obreros. (Cuervo, 2017, p. 18)

Por lo tanto, porque las críticas higienistas tuvieron algún papel en la consolidación de la normatividad urbana, a partir de allí se buscó caracterizar al tipo de población de acuerdo con su ejercicio de la civilidad, dado que los planes de saneamiento que discurrían entre el discurso académico y la ingeniería social de la época, contribuyeron a dar forma no sólo al paisaje urbano, sino tanto a los mismos lugares de trabajo como a sus agentes. Gracias a esta racionalidad, se volvió vinculante la relación entre el espacio y una potente fuerza de trabajo económicamente aprovechable, pero en la que era menester instalar una suerte de educación civil moralizante. Tal

fue el caso del “[...] movimiento antialcohólico nacional que fue tomado como una forma de contrarrestar el obstáculo que presentaba una población percibida enferma durante el proceso de industrialización del país” (Borja, 2017, p. 86).

1.3 Las mujeres en la industria y la economía de bienestar

A raíz de lo anterior, se trató de pulir la presentación ante el colectivo, como un valor para el cultivo privado. Gladys Lucía Ramírez, Ana Patricia Bonnet y Oscar Mario Arango (2012) darán buena cuenta de ello al analizar el desarrollo de la moda en Medellín a inicios del siglo XX, con el fin de ilustrar las transformaciones en la cultura representadas en el vestuario y el papel que jugó para configurar la cultura femenina y la estética social. Por otra parte, la presentación en la calle, como en el trabajo, contribuían a destacar la moralidad y el buen gusto que recomendaban las instituciones, desde el saneamiento hasta la salvación espiritual. Otro tanto aporta el periodista Reinaldo Spitaletta (2011) acerca de los mitos sobre la supuesta afinidad del obrero antioqueño para el trabajo industrial, y sobre las alianzas entre el empresariado y la Iglesia para generar segregación femenina en las fábricas. En otras palabras, eran factores que contribuyeron a afianzar una posición medianamente estable de la vida pública y privada de, por lo menos, los trabajadores masculinos; incluso hasta una disposición psicológica creciente en dirección al cumplimiento de las satisfacciones personales. Bajo estas premisas, se puede afirmar entonces que la sobriedad y cualquier adopción del pudor como rechazo al mundo de los vicios era una característica loable al interior de un imaginario de trabajador industrial “virtuoso”. En palabras de Farnsworth-Alvear (2000), esto se puede notar en la exigencia ética de nuestro capitalismo, como promotor de unos valores personales puntuales:

Así, la lenta transición hacia un sistema de *salario familiar*, precedió a la ocupación de un tipo específico de trabajador masculino (sobrio, laborioso, casado, y culturalmente adaptado a una moderna economía de consumo) que fue compatible con la posición política y económica de los industriales en Medellín. (Farnsworth-Alvear, 2000, p. 14)

Sin embargo, para los trabajadores manufactureros de Medellín, su tiempo libre tomó la forma de una apenas precaria intimidad. La voluntad propia encontró refugio en el incumplimiento y la impuntualidad: ganarle terreno al tiempo de trabajo entorpeciendo y dilatando pausas que manifestaban un deseo de descanso e interrupción de la jornada laboral (Archila, 2011). Pues el trabajo era, como lo es hoy en día, una obligación primaria en la autoconservación del individuo moderno, pues se volvió patente el hecho de que aquella posibilidad de economía de consumo personal se daba como resultado del sacrificio del trabajo. Lo uno era condición necesaria de lo otro, y así, el germen de la conciencia de la clase obrera aprendió a sopesar dicho cálculo en la persecución de su derecho al tiempo libre. No obstante, esto ocurrió de manera diferenciada, dado que, para las trabajadoras en particular, el orden patriarcal de vigilancia y selección laboral buscó imponer una serie de controles capaces de restringir la vida privada, con el fin de aplicar a puestos de trabajo, en un intento por la construcción de una mujer obrera culturalmente aceptable. Por ejemplo:

En muchas fábricas, especialmente antioqueñas, se les exigía la soltería no sólo en el momento del enganche, sino a lo largo de su vida laboral. Para preservarlas en tal condición, desde comienzos de los años diez se establecieron en las fábricas normas de control que debían obedecerse bajo la severa mirada de matronas o religiosas. (Archila, 2011, p. 159)

Igualmente, la apreciación histórica que propone Farnsworth-Alvear (2000) contribuye a una reflexión que desde la sociología del trabajo puede ofrecer una imagen fidedigna de la composición social entre esta parte de la población obrera en Medellín, y por lo tanto, sus posibilidades de apropiación cultural. Es decir, desde la perspectiva de una división sexual del trabajo que tomó lugar durante la decreciente inclusión de mano de obra femenina en los *distritos industriales* del Valle de Aburrá, “¿Cómo negociaron operadoras, sus compañeros masculinos, y los empleadores para rehacer localmente una división sexual del trabajo? ¿De qué dependía esta negociación y cuál fue el contexto en que se deshizo?” (2000, p. 24). Así pues, se va perfilando un escenario donde, si bien las aspiraciones hacia un bienestar insospechado parecían cumplirse, simultáneamente sucedía un reacomodamiento tradicional de lo que el historiador Richard Hoggart (2013) exponía como la “clase trabajadora decente”, un concepto que podría homologarse con algunas aspectos de la *sociedad espectadora* medellinense, a la que se refiere Franco Díez (2013,

p. 41), que será desarrollada en el capítulo siguiente y, que provisionalmente se puede entender como aquella que integra la supresión de la individualidad, los sentimientos familiares y la casi total ausencia de una vida privada:

Por eso, pienso que es importante destacar primero cuánto del modelo básico de la vida de la clase trabajadora se conserva tal como ha sido durante muchos años. En varios aspectos, es una buena vida, basada en el cariño y el espíritu de grupo, donde el individuo queda en segundo plano. (Hoggart, 2013, p. 66)

Precisamente, las apreciaciones históricas sobre el bienestar alcanzado en los sectores trabajadores de Medellín esbozan algo más que un panorama regional de transformaciones económicas. Tal como indica José Luis Romero (2011), “la nueva situación ocupacional” de las ciudades latinoamericanas en proceso de industrialización, y mediante la acelerada expansión urbana, dio sustento a “la nueva aristocracia de los sectores populares, que fue el proletariado industrial” (Romero, 2011, p. 337). Más dados a la racionalización del tiempo laboral, quedó un espacio conquistado para la otra serie de diversiones que ocurrían con la transformación de la ciudad. Lentamente, no solo las posibilidades de educación y saneamiento arribaron, sino también las disposiciones estéticas de la ciudad misma, la electrificación, nuevos medios de transporte; en suma, un escenario público que invitaba a grandes mayorías a asistirlo en los ratos libres. “En estas mismas calles, automóviles, tranvías y bicicletas comenzaron a desplazar caballos, ganado, y mulas —en no menor parte pues la élite modernizadora de la ciudad promovió activamente una visión del espacio urbano”. (Farnsworth-Alvear, 2000, p. 46)

Así mismo ocurrió al considerar las unidades domésticas, entre las situaciones agravantes a nivel socioeconómico, la obtención de un hogar propio, la estabilidad salarial, sin tener que recurrir al posterior “rebusque” para suplir la economía básica. De esta forma, el hogar obrero comenzó a consolidarse, tanto en la vida diaria del *commuter* y de los oficios domésticos reservados a las mujeres, como en la progresiva adopción de costumbres recreativas que iban popularizándose en los centros culturales. Esta particular forma de experimentar la familia estuvo reforzada desde los patronos, ingenieros, y las autoridades eclesiásticas que ejercían una autoridad simbólica considerable en la organización social y la circulación cotidiana de los valores. Así lo afirma Farnsworth-Alvear, cuando dice que “de hecho, la transición a una fuerza de trabajo enteramente

masculina ocurre como parte de un giro mayor hacia la contratación de hombres cabezas de hogar” (2000, p. 11).

Además, la contratación de mujeres en las fábricas era inferior en comparación con sus contrapartes masculinas, y mientras los empresarios veían con buenos ojos subsidiar la educación de sus trabajadores, o divulgando diversiones “sanas” como equipos de fútbol internos, aumentando los salarios, mientras, al mismo tiempo, negando contratar mujeres debido a la segregación que sufrían a causa de las licencias por maternidad. Empero, las motivaciones para tal orientación contractual de los empleadores no vinieron tanto del mantenimiento de los costos de la fuerza de trabajo, sino de su particular visión de que las esposas debían vincularse a las economías familiares indirectamente a través de sus maridos (Farnsworth-Alvear, 2000). De esta manera, se limitó la participación activa de una parte de las mujeres trabajadoras de los gastos culturales extradomésticos. O sea, en la medida en que los trabajos se volvieron mejores pagos, a su vez los puestos fueron siendo depurados de fuerza de trabajo femenina, como estrategia de discriminación sexual (Farnsworth-Alvear, 2000, p. 12). Sin embargo, y de manera paradójica, la expulsión femenina fue un proceso posterior a la consolidación de las fábricas, debido a que fueron las mujeres las primeras en abordar masivamente la misión de la industria textil antioqueña. Así lo expresa Spitaletta (2011) cuando reafirma este fenómeno de la siguiente manera:

En los primeros años, las fábricas antioqueñas dependieron en general de la mano de obra de muchachas procedentes del campo. Entre 1916 y 1928 la proporción de las obreras textiles que venían de fuera de Medellín aumentó del 50% al 71.9% (...) las obreras tenían características de subordinación, trabajado delicado y constante, y disciplina. Al principio, no obstante, hubo que esperar a que adquirieran los nuevos hábitos y la nueva disciplina. Por eso, los empresarios vigilaban, imponían multas, estimulaban en billete, pero también apretaban las clavijas, según el caso. (Spitaletta, 2011, p. 20)

Con todo lo anterior, las operaciones sociales, las mejoras de infraestructura y tecnológicas, la formalización laboral, el equipamiento de un nivel mínimo de propiedad personal o de patrimonio económico, permitió a una parte de la clase trabajadora local experimentar costumbres culturales propias de la economía de consumo y del apetito por entretenimientos nuevos, en los que poder recrear la imaginación o reconocer el recién estrenado bienestar. De ahí la particular situación

de Medellín en el desenvolvimiento de su proyecto modernizador urbano, de un capitalismo teñido con la influencia católica, según la aceptación de la opinión general. Entonces se trataba de una sociedad radicalmente escindida en sexos, consolidándose en los límites del mundo del trabajo la posterior exploración en el tiempo libre. Es así que, por ejemplo, se relacionó moralmente la lealtad de los trabajadores con beneficios sociales y de acceso a dicho entretenimiento, como una manera de vincular el mundo laboral a este ámbito atractivo del consumo y la dispersión. De esta manera, la autora de *Dulcinea in the Factory* nos propone la ambiciosa imagen de una Medellín cuasi primer mundista:

Porque los industriales colombianos mantuvieron niveles de pago que permitieron a los trabajadores participar en una moderna economía de consumo, y porque estimularon la lealtad de los empleados al otorgar salud, recreación [por ejemplo, equipos de fútbol cuando este deporte se popularizaba más entre la población], y otros beneficios, la experiencia de los trabajadores en Medellín es usualmente comparable a la de sus contrapartes de manufactura en Norte América y Europa, durante el siglo XX. (Farnsworth-Alvear, 2000, p. 17)

Resulta también interesante cómo los paralelos en la exposición de Archila (2011) y Farnsworth-Alvear (2000) revelan, primero, una descripción de las duras condiciones de existencia que mantenían a la clase trabajadora en la inmanencia de la escasez y, segundo, la paulatina consolidación de condiciones aceptables, medianamente garantizadas, llegados los años 30s. Sin embargo, esta nueva serie de recursos materiales serían la base de las posibilidades de consumo para las actividades urbanas masivas, inéditas hasta el momento. A saber, que el mundo de la experiencia cultural contaba con sus artífices, y veía en un público potencial a la clase obrera ascendente, más o menos liberada de la monotonía laboral y cultivando las condiciones subjetivas de entrada al nuevo régimen de actividades que permitieran cualificar su experiencia de vida, de acuerdo a la lectura adorniana (Adorno, 1973). La industrialización de la cultura comenzaba a ser una realidad en medio de la abundancia manufacturera, teniendo lugar el flujo de asistentes a los centros de consumo, allí donde los pasajes comerciales, los teatros y cines eran otrora recorridos solo por clases medias y altas, dando visos de aquellos espacios de consolidación de este nuevo sujeto moderno teorizado por Adorno (1973), con una orientación hacia la emancipación del

absorbente mundo del trabajo, pero que, en Medellín, vino acompañado de escisiones sexuales tanto en los escenarios culturales públicos como en la fábrica.

En consecuencia, el proceso de ascenso cultural se convirtió en una reivindicación social por el derecho a tener tiempo libre y privacidad, como intento de superación de una condición muy acentuada de subalternidad para la clase obrera, condición que las formas dadas de la propiedad ya habían consignado en la división social del trabajo. De esta manera, la participación en el consumo de la cultura de masas forma parte de las posibilidades de realización subjetiva que la clase trabajadora experimentó en el contexto determinado de Medellín a comienzos de siglo. Específicamente, el cine iba perfilándose como un entretenimiento altamente popular y casi restringido a los hombres, sumándose a la lista de espectáculos de carácter ocasional, como las presentaciones de magia o las exhibiciones de circo, de acuerdo con las indagaciones de Germán Franco Díez (2013). También Archila expone algunos de estos escenarios variados donde se generaban encuentros de consumo entre trabajadores:

Por entonces, entre semana y sobre todo los domingos tomó fuerza el cine, en particular el mexicano, que, además de entretener, ofrecía otras experiencias de vida para alimentar la imaginación de obreros y obreras. El teatro, en cambio, siguió siendo elitista, aunque grupos influidos por el anarquismo intentaron popularizarlo [...] Pero, definitivamente, lo más común y barato, especialmente para las jóvenes trabajadoras, era «vitriniar» por el centro y los pasajes comerciales de las grandes ciudades. Difícilmente compraban algo, pero al menos recreaban los ojos contemplando las finas mercancías importadas y nacionales mientras fantaseaban con usarlas algún día. (Archila, 2011, p. 167)

Paralelamente, existe otra experiencia latinoamericana semejante donde el imaginario fílmico caló con fuerza las situaciones de encuentro entre los sectores populares de la urbe. Esta vez, en el caso de la Ciudad de México, sobre la cual Carlos Monsiváis (2006) habría producido amplitud de relatos en cuanto a las transformaciones operadas en su cultura de masas, sin soslayar la importancia que los medios de comunicación tenían cuando fungieron como constructores de la ideología comercial y simbólica de los públicos. Para Monsiváis, el proceso de instalación cultural moderno en Latinoamérica era, además de irreversible, una clara demostración de la hegemonía

del norte global sobre las débilmente mantenidas tradiciones regionales de nuestra latitud. En palabras del autor:

El público latinoamericano se ilusiona con un «tiempo libre» usado a la manera de los norteamericanos, y allí, en el salto de la identidad antigua a la integración superficial, se producen los acomodados, la certeza digamos de que la tradición es sinónimo del bostezo y la modernidad es sucursal de la alegría. (Monsiváis, 2006, p. 221)

De acuerdo a lo anterior, dadas las determinaciones de la época, las diferencias de clase al momento de acceder a cierto ámbito de realización económica y social, dejaban patente la total asimetría en que los diversos grupos que componen una sociedad cualitativa y cuantitativamente desigual, lograban sacar algún provecho de su patrimonio simbólico. En consecuencia, la masificación urbana pronto hubo de posibilitar en el orden cotidiano suficiente evidencia sobre los estrictos mundos culturales, otrora reservados y violentamente escindidos de la diferenciación de las clases: entre la alta cultura y la cultura popular. La masa comenzaba por fin a frecuentar centros de consumo, a tomarse las calles para algo más que el tránsito y el trabajo, al tiempo que podía fascinarse en los nuevos espectáculos que la tecnología podía ofrecer a todos como promesa de recreación. Frente a este tránsito hacia la espectacularización de la ciudad, Franco Díez concluye:

La comunidad de Medellín vivió un proceso civilizador entre 1890 y 1930, caracterizado por la introducción de la mentalidad occidental en la cultura urbana, que se evidenció, entre otras cosas, en prácticas de aseo y uso del espacio público, en la construcción de arquitectura urbana, en representaciones y prácticas de disfrute del tiempo libre y de acceso al conocimiento, de superación o acoplamiento del pensamiento mítico con un pensamiento racional, práctico, mezclado con los dogmas de la Iglesia católica. (Franco Díez, 2013, p. 32)

Si la nueva urbe se caracterizaba por la continua presencia de las actividades masivas, por la circulación en un escenario inundado de anónimos, por el discurrir invasivo del lenguaje comercial sobre las bases del consumismo, entonces la ausencia de un público obrero mayoritario no podría constituir una representación del proceso de modernización. Por el contrario, en la

medida que las nuevas diversiones, como el cine y el vitrineo de mercancías, tomaban lugar, el giro hacia la masa pretendió superar el aparente provincianismo de la cultura urbana nacional. La jerarquización social no había dispuesto más que de peleas de gallos, circos o del boxeo para la espectacularización en los sectores marginados, relegando el teatro a quienes disponían de la formación y el gusto para disfrutarlo (Franco Díez, 2013, p. 42). No serían, pues, ni la magia ni los incipientes deportes conocidos los que se tomarían la atención en el centro de la ciudad, sino las nuevas tecnologías de la proyección fílmica, que ya habían sido importadas en las primeras décadas del siglo. Esto es, con la llegada del cine silente como la vanguardia del cine propiamente argumental, tal y como es narrado por Leidy Bolaños (2019) acerca de la comercialización de este desde Estados Unidos para alimentar las imágenes de los locales.

Es un período que no responde a una época “preindustrial” del cine, sino a un momento en el cual se edificaron las bases del espectáculo del cine como entretenimiento de masas [...] De ello sacarían provecho los empresarios de cine colombianos que, gradualmente, dejaron de comprar películas a Europa para continuar con la compra de estas series basadas en *literatura popular* y en la *novela de folletín*. El propósito era satisfacer los gustos del público mayoritario y seguir con la difícil empresa de formar un mercado de cine fijo y regular y, en grado considerable, independiente de otros divertimientos en un país donde el teatro no era un hábito para la mayor parte de la población y donde recién se estaba preparando el terreno para el disfrute cultural y la aceptación del más grande entretenimiento de la primera mitad del siglo XX: la industria del cine. (Bolaños, 2019, p. 84)

En otras palabras, la exposición histórica narra el doloroso ascenso de la fuerza de trabajo a los caminos lúdicos de la recreación. Pues, de cada reivindicación social que la clase trabajadora se procuró, resultaron nuevas utilidades en el tiempo como ocio al alcance de todos. Aunque tímidos y precarios, ello solo pudo devenir en la generalización de cada publicidad novedosa ofertada a los ojos del conjunto. Más allá del espacio cerrado de lo exótico que era para la élite, la cultura trascendía el aislamiento de la distinción burguesa, en cuanto tuvo como destino cumplir los fines del entretenimiento masivo. Una vez la economía obrera superó el consumo por necesidad y conquistó el consumo por gusto, en el contexto cultural urbano se operó el tránsito hacia las diversiones modernas y a un tiempo libre cualificado.

Pero, como ya se mencionó antes, la experiencia moderna de la cultura de masas en Medellín estuvo caracterizada, merced a la configuración de la división sexual en las fábricas, también por una división sexual en las actividades recreativas de la ciudad. En primer término, en sus inicios las mujeres estuvieron privadas de ingresar a las salas de cine, con lo que se impidió la creación de un público espectador femenino perdurable. Durante la formación del público se proscribió su presencia, de acuerdo con alguna caracterización moralizante de la *decencia* cívica femenina, donde la autoridad del señalamiento público dictaba el deber de preservar su buen nombre, anulando nada menos que su participación recurrente en las proyecciones (Franco Díez, 2013):

Por ejemplo, en 1912 muchos clamaban públicamente en Medellín para que las mujeres *decentes* no fueran a las proyecciones de cine en el circo [...] Incluso, una categoría de censura para los espectáculos públicos consistió en las presentaciones “solo para hombres” [...] Por esa vía, queda tácitamente permitido que los hombres casados departan las noches de película con mujeres “de mala tacha” que en muchas ocasiones iban al cine a trabajar. (Franco Díez, 2013, p. 34)

Así, la masculinización del cine y la feminización de la moda, daban cuenta del patriarcalismo tradicional que aún regía en el conjunto social antioqueño. Analíticamente, tratado como un fenómeno pluriclasista, Farnsworth-Alvear (2000) resalta los aspectos más ‘técnicos’ de la intolerancia antioqueña hacia la participación de la mujer en los espacios de la economía laboral y del consumo. En este sentido, la autora toma reservas de la sola economización del género en relación con la clase, entendida como rentabilidad, pues advierte que, usualmente, la jerarquía económica acostumbra a desplazar las diferencias entre géneros con respecto al trabajo. En consecuencia, previniéndose de omitir un elemento en el otro, opta por esclarecer el papel del género en la masculinización de la mano de obra como una consecuencia cultural de la moral industrial, y no tanto como una necesidad imperativa para el dominio de una clase sobre la otra. Nuevamente, un fenómeno pluriclasista, que ofrece enfoques de exploración más allá de la actividad laboral, al contemplar la limitada economía de consumo (doméstica) que se reservaba a las mujeres.

Aunque entidades como la Sociedad de Mejoras Públicas tienen una aparición destacable en la historia local, o personajes célebres como el empresario Ricardo Olano y su incidencia en la transformación física y cívica de la ciudad, no se podría afirmar con plena certeza que dicha división entre los sexos ocurriese por intervención de unos cuantos particulares, sino más bien, como un proceso motivado a raíz del complejo entramado de agentes sociales sumados a las iniciativas de modernización, según cuenta el sociólogo Fernando Botero Herrera (1996). Se podría pensar, más bien, como fenómeno de alcance generalizado, de arraigue estructural, que a partir de las profundidades de la tradición influyó desde la distribución de los oficios económicos, hasta las actividades cotidianas en público (y aún más en lo privado). Aunque significó un proceso de décadas de despliegue por una racionalidad híbrida entre la secularización de las nuevas prácticas y la intensificación de la crítica eclesiástica a los contenidos seculares del entretenimiento, ello mejor resultó en la construcción tradicional de los valores de género, como indica Farnsworth-Alvear (2000) en *Dulcinea in the Factory*:

Desde un extremo del valle al otro, un visitante perspicaz podría haber notado que los silbatos y relojes de las fábricas ahora segmentaban las horas del día de aquellos que trabajaban cerca o en los nuevos establecimientos. Mientras la SMP (Sociedad de Mejoras Públicas) se embarcaba en promover la construcción de barrios periféricos de clase media y baja, la ciudad también comenzó a tener un distintivo ritmo de trabajadores que viajaban diariamente de sus oficios a los hogares... Con chimeneas, líneas de tranvía, y calles recientemente inauguradas cambiando la forma física de la ciudad... para ver lo que los miembros de la SMP tan conscientemente trataron de hacer visible: que esta era una resonante ciudad moderna. (Farnsworth-Alvear, 2000, p. 49)

2 Implicaciones culturales: el cine y las masas

2.1 El cine como experiencia cultural

Ya se ha planteado la importancia de considerar a las masas como la fuente principal que alimenta el desarrollo y la aparición de los públicos. Además, que la clase trabajadora, antes despreciada, contaba ahora con sus propias formas de representación simbólica en la vida cotidiana y que, a su vez, demanda verse personificada en ellas para así dar nombre y sentido al mundo de lo moderno. Este proceso históricamente no solo fue costoso y gradual, sino también repentino y vertiginoso, pues supuso una aceleración total en el ritmo de la experiencia con el trabajo y la vida diaria en sociedad, derivando en aquella suerte de empoderamiento simbólico mayoritario del que partimos ahora. Aquel fenómeno es caracterizado por Franco Díez (2013) como un tránsito desde la “sociedad parroquial (sin cine)” a la posterior “sociedad espectadora” de Medellín, plenamente dispuesta y ávida a la asistencia fija y constante a los largometrajes (p. 34). Es de esta forma que la sociedad espectadora significa, siguiendo al autor, la consolidación de un paradigma entre los habitantes de la ciudad, respecto a la disciplina, la contemplación, y las aptitudes necesarias que permitieron la valoración que estos hacían de los contenidos fílmicos: lo que toda esta nueva moda significaba para ellos en sus contextos personales y de cambio colectivo en relación con el territorio:

El comportamiento de los individuos y el ejercicio de prácticas culturales en la sociedad espectadora es opuesto al de la sociedad parroquial; es decir, el cine rompe el silencio del territorio urbano, se acaba el anonimato y se generan grandes certezas del presente; así mismo, las prácticas de consumo del cine proponen rutinas colectivas (generadas por las sagas o series y las exhibiciones permanentes) en las que se valoran más las películas que el gesto de la proyección, los espectadores se identifican con los héroes y aprenden a ver y vivir sus aventuras en silencio, a oscuras, pero con la certeza de que no se está solo en el momento de la proyección”. (Franco Díez, 2013, p. 42)

Para tales efectos, se tomarán prestadas algunas observaciones de Monsiváis (2006) para caracterizar el significado del entretenimiento en las clases populares, es decir, una mirada que

comienza con la experiencia compartida en la cultura de las poblaciones latinoamericanas, de actitud y carácter local, y así distinguir sus criterios de evaluación e identidad. Por otra parte, nos serviremos también de las apreciaciones de Manuel Villegas (1959), crítico español de cine, para abordar las consecuencias de la estandarización artística en el cine, el papel de la propaganda, las intenciones del cineasta con las grandes masas, al igual que el papel de la máquina como el arma y el vehículo de la industria en la cultura, etc. La compaginación de estas dos miradas resulta analíticamente pertinente para desglosar nuestra experiencia local como escenario de subjetivación en el mundo de la cultura moderna. Sin embargo, resulta relevante comentar primero bajo qué condiciones se produjeron algunos de los ensayos fílmicos producidos, o traídos a la ciudad y, cuál fue la repercusión que estos tuvieron al momento de elaborar una lectura crítica del panorama cultural clasista que caracterizó a nuestra sociedad consumidora de cine, incluso antes de concluir los años 20s.

Inicialmente, las primeras referencias de Medellín con relación a su inmersión en el cine narran las dificultades y el aislamiento relativo con el que la Villa de entonces emprendió su proceso modernizador y los primeros grandes contactos con el mundo tecnológico e industrial exterior. Bajo esta premisa, se ha buscado dar cuenta del punto de partida precario en el que se hallaba la ciudad, y con el que se comenzaba a contar su historia en el nuevo siglo XX. De acuerdo con esta observación, Pilar Duque (2000) plantea la siguiente imagen sobre la compleja situación del mundo local medellinense:

Al terminar el siglo XIX, la Villa de la Candelaria se encontraba en un valle aislado del resto del mundo y situado a más de mil kilómetros de los muelles marítimos. Puerto Berrío, su punto de contacto con el exterior, quedaba casi a una semana a lomo de mula, y Bogotá, la capital de la república, a dos. La aldea estaba iluminada con luz eléctrica en el corazón de sus principales calles; la adornaban dos diminutos parques, el de Berrío y el de Bolívar, y el paseo La Playa. (Pilar Duque, 2000, p. 74)

Como consecuencia de esta ventana al mundo moderno, de forma irónica la población viviría constantemente el sorprendente contraste entre aquella modernidad venida del exterior y sus propias experiencias de vida, apacibles y tradicionales: “La discreta reseña que registró este suceso histórico vaticinaba que los medellinenses siempre conocerían, por medio del cine, más del resto

del mundo que de la propia Colombia” (Ibíd). Por otra parte, la autora hace énfasis en la escasez de material primario disponible para el registro amplio de la llegada del cine a Medellín. Una serie de circunstancias históricas resultaron en breves interrupciones para inventariar completamente la cronología del cine, cuando las primeras máquinas de proyección arribaron finalmente, concluyendo el siglo XIX. Por supuesto, se trató al principio de una difusión limitada, expresada en la prensa de la mano de los gacetilleros. Se cuenta que estos declaraban sorprendidos la amplia asistencia a los teatros, donde se encontraron todas las clases sociales a admirar el nuevo entretenimiento del siglo, una experiencia cultural recién descubierta por aquella generación de locales.

Difícil era hablar por entonces de las expectativas de las clases populares en general por visualizar el mundo industrial que se extendía con fuerza en el resto del orbe. Algunos selectos de entre las clases altas que habían tenido la oportunidad de educarse en Europa posiblemente aguardaban con familiaridad la llegada del cinematógrafo de los Lumière, aunque sus impresiones no fueran representativas del resto de sus conciudadanos en estatus y clase social. Al respecto del acentuado provincianismo de la cultura antioqueña de por entonces, el encuentro entre ricos y pobres, para atestiguar por vez primera el milagro del cine, no representó en sí una contradicción a despecho de sus marcadas diferencias sociales. Pilar Duque (2000) cita la siguiente crónica, arrojando una luz sobre el contraste cultural que acarreó un evento de este tipo:

Pocas veces hemos presenciado el teatro con un lleno tan completo y un entusiasmo tan desbordado como en la noche del sábado. Aquello más parecía un *rendez-vous* que todas las clases sociales de Medellín se hubieran dado para dicha noche. (Periódico El Cascabel, Medellín, 19 de septiembre de 1899) - Citado por Pilar Duque (2000). p. 74

Continúa la autora: “La nacionalidad, las vistas, la calidad, todo coincidía para que el aparato de los Lumière irrumpiera en la vida monótona de los parroquianos, hasta entonces solo perturbada por la perorata dominical y los carnavales de octubre” (Pilar Duque, 2000, p. 75). Fue esto parte de los primeros registros del cine, y los intentos de proyección cinematográfica interrumpidos luego por la Guerra de los Mil Días, que, de acuerdo con la autora, dejó nuevamente incomunicada a la ciudad con el resto del mundo. Resulta curioso ver el contraste del universo cultural y las costumbres tradicionales con aquello que en tan solo un par de décadas vendría

después, envueltos en un contexto de aislamiento geográfico y conflicto político en la construcción del proyecto nacional. Mientras, al mismo tiempo, una facción de las élites locales se proponía acelerar el proceso modernizador de la Villa, llevándola más allá de sus limitaciones de herencia colonial. En todos los sentidos Medellín se transformó; venido de fuera el cine, encontró abiertas las puertas finalizada la última guerra civil del siglo XIX, trayendo consigo, aunque de forma incipiente, una nueva selección de obras y las posibilidades para una constitución de géneros que fueran desplazando con progresividad los filmes que se limitaban a grabar escenarios de la vida cotidiana en el extranjero. Al respecto de este desarrollo, Pilar Duque (2000) reseña lo siguiente:

Las cintas sin argumento fueron relegadas a un segundo plano, los rápidos filmes de un minuto, que habían formado desde sus comienzos el repertorio del cine. El montaje permitió la recreación dramática de la realidad y la posibilidad de narrar las aventuras del policía y del ladrón, del agricultor y la joven campesina, del alcohólico y la criada, en fin, de las condiciones de vida norteamericana. El cine, pues, reapareció en la Villa en sus nuevas pretensiones de originalidad y valor artístico y con la revolucionaria intención de divertir (...) Hasta muy entrado el siglo XX la actividad cinematográfica de Medellín estuvo referida al cine extranjero. (Pilar Duque, 2000, p. 76)

Con estas bases se instaló en la ciudad una actitud de reserva frente a la producción local de las proyecciones, pues los medios de difusión quedaron acostumbrados al comentario de la obra extranjera, limitándose tan solo a la mera mención de las novedades filmadas en casa. El escaso reconocimiento que se les atribuyó en su momento, tuvo como consecuencia una carencia de estímulo para que quedaran registradas tras la cámara las vidas e historias colectivas que el medio social parroquial en decadencia de Medellín tenía aún por contar. Un momento registrado por Franco Díez (2013) cuando se vuelve evidente la transformación de la comunidad medellinense como sociedad parroquial, hacia la construcción de una sociedad espectadora. Más concretamente, la preparación colectiva frente a la reunión, el espectáculo, la disposición frente a los mensajes de los que el público era objeto, en suma, ejercicios preparados por los rituales religiosos y las formas populares de esparcimiento, tal como se daban en la zarzuela o en las misas. Los primeros pasos de este tránsito los aporta Pilar Duque (2000), al precisar los encuentros iniciales entre un público desacostumbrado a la tecnología, pero naturalmente curioso y ávido por descubrirla. Asimismo,

hay que añadir que aquella transición fue paulatina y estuvo cargada de matices, si se incluye la caracterización por clase social, y más aún, por género:

Pero los cronistas no pasaron de ser gacetilleros aburridos, disgustados, o sorprendidos por las obras extranjeras. Nunca comentaron - si acaso informaron - las pocas imágenes locales que los exhibidores insertaban como atractivos a sus programas y nunca se sabrá si estos cuadros reflejaban la penuria de la época o si eran motivos bonitos y refinados a la europea. Realizadores, comentaristas, y espectadores no mostraron el mínimo indicio de actitud crítica en relación con las imágenes que exhibían, y con pasividad de colonos bien instalados contribuyeron al establecimiento de un cine ajeno. (Pilar Duque, 2000, p. 76)

Teniendo en cuenta lo anterior, no resulta exagerado plantear que el ulterior desarrollo del cine local estuviera respaldado por fijaciones en el costumbrismo, inspirado en la representación de ciertas narraciones novelescas de mayor renombre, a medida que el público ciudadano para el cine se iba ensanchando e iba adquiriendo un lugar primario en las actividades de recreación de la ciudad. Sin embargo, la ausencia de registros numerosos sobre las vicisitudes de aquellos locales que vivieron el propio auge del cine como elemento de la cultura urbana, obedeció más a sus escasas posibilidades de difusión, que a la inexistencia de emprendimientos fílmicos independientes, a excepción de algunas obras destacadas. No obstante, ello no impidió que algunos cineastas tomaran la iniciativa para recrear tras la cámara sus propias versiones de otras obras, como se hizo primeramente con *María* de Jorge Isaacs, o *Aura y las violetas* de José María Vargas Vila, o a partir de las suyas propias, como sucedió con *El amor, el deber y el crimen*, producto de una coautoría colombo-italiana entre Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Doménico. En relación con este trasfondo de apariciones de cintas de producción nacional, Pilar Duque resalta lo siguiente:

En la década de 1920 el cine empezó a ser considerado en Colombia no solo un pasatiempo de nuevo cuño, sino también un poderoso medio de expresión y una industria lucrativa (...) *María* es el primer largometraje argumental colombiano del que se tiene noticia. Película basada en la novela de Jorge Isaacs y filmada entre 1921 y 1922 en la hacienda El Paraíso, lugar donde se dice que ocurrió la acción de la novela. Tras el éxito de *María* siguieron otras filmaciones (...) Los cineastas vieron en las obras literarias y en los dramas

sentimentales un excelente recurso para ampliar su radio de acción. Además, los problemas con los intolerantes miembros de la Junta de censura quedaron superados al no atreverse éste a cuestionar los folletines escritos por los literatos más prestigiosos de la época; de ahí la tendencia cada vez más acentuada hacia el filme costumbrista y moralizador. (Pilar Duque, 2000, p. 77)

2.2 El cine como producto de una edad industrial

En otro sentido, dado que el cine permitió una mayor amplitud, en que todos los públicos son bienvenidos, su accesibilidad consta a su vez de ofrecer a las masas todos los niveles posibles de apropiación. Puesto que aquí interesa el carácter social del cine y su relación con el uso del tiempo libre, el comportamiento de aquel público masculino constituido desde las masas, ofrece una ventana para el diagnóstico de la cultura de masas de nuestros inicios de expansión urbana. Es decir, una época donde existía la posibilidad de igualar, pero sin reducir, del tránsito urbano más allá del mero recorrido laboral, extensión del tiempo de trabajo, incluso entre aquellos cuyo origen social demostrara mayor bagaje cultural, convenía ese juego público donde cada quien, en la medida de su propio discernimiento, participaba más o menos afectado en la experiencia de una nueva cultura industrial. En parte el anuncio, aunque sexualmente reservado, a un nuevo género de ideas sobre la vida propia y la edificación del mundo estético personal que caracterizaría, en adelante, el siglo recién llegado. De ahí que, para rescatar la importancia del cine como actividad del tiempo libre, se destaque su aparición histórica en Medellín como una gran experiencia, especialmente para aquellos hacedores de la ciudad, desde sus bases, produciendo socialmente el nuevo mundo local, captado en las cámaras, los diarios y exhibido públicamente. Esto es, en palabras de Villegas (1959), “la capacidad de fusionar lo individual y lo social” (p. 125).

En consecuencia con lo anterior, dice Marvin D’Lugo (2002) que para Monsiváis “el cine popular, incluso en sus formas más insignificantes y escapistas, revela algo de la ideología que subyace a una cultura” (p. 285). El cine, al ser un producto cultural de la industria, cargado de narrativas visuales ordenadas, esconde de forma manifiesta, o latente, un grado de intencionalidad hacia su público. Dicha intencionalidad puede verse como el mensaje pretendido del cineasta, en tanto artista cinematográfico, hacia una audiencia que para él es del todo anónima y abierta

(Villegas, 1959). O sea, la subjetividad del cineasta se dirige, gracias a todo un proceso de difusión y distribución institucional, hacia el público consumidor ocasional; masculinizado para nuestro caso en la ciudad de Medellín, en el rango histórico definido. En ese sentido se puede hablar de manera segura de “el obrero”, tanto en su forma genérica, como singular o sexuada. Una caracterización de género expuesta anteriormente y que, a su vez, delimita aquello que se puede entender socialmente como masa, una vez se piense evocar nuevamente a la clase trabajadora masculina como consumidores de cine en nuestro contexto. El mérito de este acercamiento entre el cine y la masa reside, finalmente, en la máquina:

Las máquinas, herramientas de un mundo que cambia, cambian también el mundo de la cultura, ese alto universo dentro del mundo real. Es casi inútil decirlo, pero hay que señalarlo; las máquinas producen, ante todo, la difusión de la cultura [...] Las máquinas han puesto la cultura al alcance del inmenso público, de las grandes masas, y un cambio en la cantidad es también un cambio en la calidad. El cine está situado en el mundo de la cultura para grandes públicos, otro hecho decisivo que es el que hay que dejar establecido. (Villegas, 1959, pp. 20-21)

En este sentido, el autor sostiene que el cine, al provenir del mundo industrial como invención de la “civilización maquinista”, cifra su evolución y su devenir inherente de cara al desarrollo. Ello bien podría consistir en un guiño a la idea de progreso, bastante referenciada en los estudios históricos de Medellín para la época que aquí se aborda, y que está ligada a las transformaciones del porvenir técnico y productivo. En este caso, insiste Villegas (1959) en la experiencia de las mayorías, es decir, de las masas, cuyo espacio es la urbe. La masa como público resulta del relacionamiento entre el quehacer artístico que es estimulado por los medios tecnológicos (de una mayor difusión), y por el panorama social creado a imagen y semejanza de la industria. En otras palabras, “como decíamos, también aquí la cantidad ha creado la calidad. Y el artista de hoy se dirige a un nuevo público hasta ahora desconocido, casi totalmente inexplorado” (1959, p. 107).

En ese orden de ideas, el público masivo resultaba tan novedoso para el cineasta como para la clase trabajadora resultaron sus primeras experiencias en las proyecciones cinematográficas de Medellín, de acuerdo con lo reseñado por los autores. Este contexto inaugural de actividad y

creación ofrece las variaciones más importantes en la cultura popular, arraigada por entonces a sus estrictas tradiciones. Como ejemplo de ilustración vale la pena servirse de la definición de cultura popular ofrecida por Monsiváis (1978). Para este trabajo, se vuelven pertinentes sus observaciones sobre el transcurrir cultural moderno de México, pues comprende un espacio de similitudes conceptuales e históricas con nuestro contexto de modernización:

En este sentido, me ubico desde el principio: entiendo, como definición de trabajo, por cultura popular aquello asimilado orgánicamente a la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias. No necesito precisar que éste no es un juicio de valor: hoy en México casi todo lo que aparece con el membrete "cultural popular" es el resultado de afanosas manipulaciones, del proyecto imperial de la industria cultural. Por lo mismo del poderío abrumador de esta industria (que todavía no consiente zonas de excepción) no me referiré en estas notas a otra definición de cultura popular, aquella que la sitúa como formas de la resistencia política y social de las masas. Debido a un movimiento obrero reducido y la escasez comprobada de mecanismos autónomos de difusión ideológica (...) (Monsiváis, 1978, p. 98)

Esta definición de cultura popular comparte perspectivas con aquella crítica adelantada por Richard Hoggart (2013), en cuanto se introduce la sospecha de que la cultura popular, como conjunto de idearios comunes a una identidad social propia de las clases mayoritarias, parece perder su acervo simbólico e inmaterial independiente, por unas nuevas costumbres inspiradas en los aparatos comerciales privados que operan al margen de las construcciones grupales, locales y comunitarias de la clase trabajadora. O sea, el consentimiento pasivo a la imposición de los nuevos símbolos y referencias que se generan en los mercados del entretenimiento, de origen privado, más que en las prácticas y costumbres cotidianas previamente construidas por el colectivo popular a lo largo de generaciones. Con esto se quiere resaltar la importancia en un cambio histórico que adopta un ritmo enteramente inusitado de creación cultural y, a partir del cual cambiaría el proceso de evolución del patrimonio simbólico, empoderando a las ciudades como epicentros de estos cambios. Como consecuencia, no sería exagerado plantear que cualquier otra percepción de una vida urbana deseable fuera solo una derivación de este proceso propagandístico de difusión, del

todo inaugural e instalado con fuerza en la época. Así pues, Ramírez, Bonnet y Arango (2012) exponen el papel clave de la comunicación para la popularización del espectáculo masivo:

Al mismo tiempo que la villa iba transformándose, la vida social se enriqueció con espectáculos públicos como el cinematógrafo. Su aceptación dependió, en gran medida, de los comentarios y las reacciones sociales frente a esta nueva forma de diversión, que rompía los esquemas de socialización a los que estaban acostumbrados los habitantes de Medellín. Las funciones cinematográficas fueron registradas por los medios de comunicación, los periódicos de la época dieron cuenta del tema, además publicaron los comentarios de los hombres distinguidos que asistían asiduamente al espectáculo. (Ramírez, Bonnet y Arango, 2012, p. 48)

Asimismo, la gradual pero segura ascensión del nuevo régimen de prioridades, que dio forma a un continuo proceso de revalorización del patrimonio cultural pasado, comparado con el nuevo, hizo posible la aceptación en el público de tener confianza en la supuesta superación del provincianismo con el que se habían caracterizado, y al que tan fácilmente se había asociado la cultura popular precedente. La nueva adscripción, para demostrar el carácter trivial de los pasatiempos tradicionales, debía a su vez soportarse en el inagotable contenido de la industria cultural. El atractivo con el cual se confundieron la cultura y el entretenimiento, como equivalentes directos y necesarios. Sobre este “mito” Monsiváis diría lo siguiente:

Por comodidad, por complicidad, se permitió a unos cuantos decidir el gusto en el ámbito del tiempo libre, y al cabo de cuatro décadas la mayoría se atiene a esa imposición [para la televisión, en este caso]. Para romperla, y dar paso a la genuina diversidad del gusto y del criterio, hay que desmovilizar la censura, quizás el instrumento más efectivo de reducción del horizonte mental del público (en tanto público), y que sostiene a la modernización que no moderniza en medio de las tradiciones que se deshacen (Monsiváis, 2006, p. 222)

Es decir, que en la construcción de los valores, la industria de la cultura elabora sus propios criterios de comparación, de equivalencias y contenidos, de los cuales el cine no se hallaba exento. Como elementos de la comunicación, monopoliza, en cuanto métodos suyos, la propaganda y la

censura. Siendo aquellos sus métodos de manifestación, la comunicación comercial tiene por objetivo manipular la capacidad de discernimiento individual y, en últimas, todo el entramado de orientaciones que el obrero como sujeto (social) construye para sí sobre la vida que practica en el ámbito de lo público, en cuanto consumidor. Señalada la finalidad de la comunicación comercial, se entiende por qué la independencia del criterio es nodal cuando se incluye en el tiempo libre. Pues el tiempo libre es, al fin de cuentas, no un problema meramente teórico, sino uno enteramente práctico, al englobar todo el campo de actividad cotidiano posible por fuera del rol laboral. Esto ocurre, precisamente, gracias a la difusión propagandística del cine, que contribuyó a la transformación de costumbres existentes y a la generación de nuevos hábitos entre la población (Ramírez et al., 2012):

El cinematógrafo contó con la aceptación de los custodios de las buenas costumbres y terminó convirtiéndose en una de las opciones de esparcimiento que hizo menos tediosa la cotidianidad de las ciudades colombianas. En especial, cambió favorablemente la vida de las mujeres, que habitualmente estaban dedicadas al cuidado del hogar y a la atención de los hijos. Es de anotar que antes de las funciones cinematográficas la vida nocturna en el Medellín de principios de siglo era casi inexistente, debido a la falta de alumbrado eléctrico. Las distracciones eran poco variadas, el regodeo social permitido a las mujeres de ese entonces se limitaba a visitar parientes y amistades, ir a bailes de salón ocasionalmente, por ejemplo los bailes de beneficencia, el paseo dominical después de la misa y la asistencia al teatro. (Ramírez et al., 2012, pp. 48-49)

Es de destacar, sobre la afirmación anterior, que allí se opera un diagnóstico general de las mujeres sin distinción de su clase, o, al menos, cuando no se trata de la moda, de mayor caracterización socioeconómica. Dado que aquí se está abordando la actividad con el carácter privativo que implican las pertenencias a la división social del trabajo y a la carencia de propiedad privada, resulta un tanto inverosímil deducir (salvedad hecha por los autores) que una mujer obrera sin posibilidades de escolarización asistiera a bailes de salón, tuviera nociones de etiqueta, o que, como se mencionó previamente, asistiera al teatro sin tener posibilidades reales de devengar el pago de su sueldo directamente sin intermediarios masculinos. Precisamente su análisis advierte en contra de esa abstracción neutralizada que sugiere la existencia de una cultura natural, necesaria e

inmanente de un mundo social anónimo, pues la cultura es siempre la cultura de un alguien, de un grupo social, de un sujeto social determinado que aquí se ha identificado (con ciertas libertades) como clase obrera. De ahí que en el primer apartado de este ensayo se destacó el carácter pluriclasista de los prejuicios patriarcales y patrimonialistas tradicionales presentes en el conjunto social colombiano. Esto es, que cualquier situación de precariedad material y hostilidad ideológica que hostigara a la mujer en la inmanencia de los controles públicos y exteriores, solo crecía en intensidad al considerar a una trabajadora de base. Por ello, la necesidad de contemplar analíticamente el fenómeno desde la cultura popular, para integrarlo a la cultura de masas industrial. Un cambio metodológico que recalca una superación parcial de la irrelevancia cultural que obreros y obreras vivían cotidianamente. En otras palabras, la disposición sociológica de no limitarse a verlos como una mera sumatoria de grupos precarios en el conjunto de los pobres, y extender la visión de estos como clase social en ascenso con una cultura e independencia propia. Por esta razón, y dado que las aperturas sociales sucedieron, fue posible entonces que la mujer se integrara al entramado general de consumidores y espectadores, multiplicando los espacios de vocación hacia el tiempo libre y la promesa de la urbanidad.

En consecuencia, la escisión de la vida y la actividad práctica del trabajador, entre el tiempo de trabajo y el tiempo libre, su adhesión instrumental al sistema social es, en principio, pasiva y permanente, pues padece la necesidad de prescindir de una porción de su vida para subsistir, a la vez que sufre todas las vicisitudes del mercado del trabajo. En segundo término y, pese al sacrificio, la economía de consumo garantizó una relación activa, aunque reservada, con la cultura como auténtico momento de la subjetivación. Empero, no libre de los sesgos de género y de la vigencia moral heredada políticamente, constituyen, nuevamente, hitos en la formación de una cultura que se complejizaba como fruto de las vicisitudes económicas. No se trata aquí de la calidad del contenido fílmico en sí, o que en razón de su selectividad este sea más o menos logrado, sino del mérito real, sea la actividad como tal, el acercamiento a la experiencia, la prueba de una práctica subjetivamente determinada, analizada en la dialéctica del tiempo de trabajo y el tiempo libre. Por otra parte, sobre la calidad y detalles del contenido cinematográfico en cuanto a su crítica, hay que decir que engloba una discusión y un derrotero más especializado, abordado parcialmente en este trabajo, que incluiría unos espacios de análisis puntuales del material simbólico expuesto en la época, reseñados más adelante. A despecho de lo anterior, advierte Villegas (1959):

Hay que aproximarse a él, a sus verídicos e insobornables datos. Hay que aceptarlo, quizás lo más arduo para nuestro concepto tradicional del arte. Pero no hay que entregarse a él, a los gustos de ese público, sea quien sea, y venga de su mandato de donde viniere. No hay que hacer una obra de arte mediocre, ni por razones comerciales, políticas, ni de masas, ni de individuos, ni de cualquier clase. (Villegas, 1959, pp. 133-134)

El enfoque, por lo tanto, no se centra en determinar en qué porcentajes o proporciones cuantitativas se distribuyó el “gusto” de los consumidores. Más bien, por el contrario, interesa resaltar, dentro de la dimensión cualitativa, en qué medida el cine representaba una relación subjetiva con los públicos, con la formación del imaginario del obrero que allí estuviera involucrado entre sus semejantes, como espectador. O, inversamente, desde la mirada de la élite aburguesada antioqueña, que se sirvió del cine para elaborar su propia versión sobre la ciudad, y contribuiría desde el ejercicio de su tiempo libre, sin saberlo, a la historia de la ideología de clase en Medellín a partir de los filmes. Puesto que el mérito del cine, además de sus estímulos contextuales, consiste en ser una promesa de tiempo libre, un espacio de fantasías para la descosificación producida en las relaciones sociales de producción, cada vez más impersonales. Es decir, el cine visto más allá de su mirada comercial, tal y como queda expresado por Villegas:

Y la posición es ésta: no hay que entregarse a los gustos del público para hacer una película deleznable, porque ese público pasará feliz sobre ella, sin notarla. Y lo que el público quiere -sabiéndolo o no- es incorporarla a sí, reabrir de ella una faceta de vida. (1959, p. 134)

2.3 El cine en Medellín como expresión de la modernidad

Resulta especialmente relevante desglosar este experimento cultural en la afinidad, lograda para las bases sociales de la clase obrera de Medellín, al promover un acercamiento masivo a la práctica del cine, mientras que hubo allí una permanencia, quizás, sugerente de una reflexividad estimulada. Allí es donde analíticamente interesa poner el énfasis en este período como uno de formación, aunque, como se ha señalado antes, con profundas diferencias en cuanto a la accesibilidad a determinados recursos de la cultura sexualmente diferenciada. Todo lo anterior

constituye un precedente de las reales consecuencias históricas de un fenómeno cultural, inicialmente contemplativo y estético, en la formación espiritual de nuestra ciudad. Es decir, intención y orientación hechos historia. La práctica cultural se constituye, a nuestro modo de ver, en la apropiación de actividades reflexivas frente a la industria de la cultura, o su enorme inhibición, como el escenario más verosímil. Esto es, de las primeras experiencias propiamente modernas de Medellín en el terreno simbólico. El papel activo del *público espectador* y su trascendencia social.

Por ejemplo, una de las obras locales más mencionadas en la historiografía alusiva a la época es *Bajo el cielo antioqueño*. Una producción realizada durante la primera mitad de siglo, para la que se sumaron amplios esfuerzos de personalidades pudientes, entusiasmados con la posibilidad de llevar a la pantalla grande los dramas románticos modernos con el filtro del encanto y las formas regionales. Existe una suerte de consenso respecto de la particularidad que representó aquella obra del cine local para generar opiniones de diversos matices respecto a la impresión que dejó en la historia fílmica de la ciudad. Dice Pilar Duque (2000) que:

Toda la *idle class* fue reclutada para la superproducción *Bajo el cielo antioqueño*. Los extraños al grupo eran Arturo Acevedo, director de la película, y su hijo Gonzalo el camarógrafo. El galán era Gonzalo Mejía y la traviesa heroína era su esposa Alicia Arango. (p. 77)

Aún de forma tardía, el (relativamente reciente) relanzamiento que tuvo el filme, provocó otra serie de discusiones acerca de la pretenciosa pomposidad con la que se produjo y estrenó *Bajo el cielo antioqueño*, la cual mantiene un elemento sustancial de su época: el proceso de aburguesamiento de la cultura paisa. Hasta aquí, a nivel simbólico, la obra resalta por la romantización del drama de la clase pudiente en el ejercicio de sus individualidades más sensibles, de que en la encarnación del antioqueño rico también se podía aspirar de manera elegante a las cumbres del amor en la pantalla grande. De acuerdo con Carlos Augusto Giraldo (1999), a propósito de este relanzamiento, este filme es uno de esos productos de la cultura que cae en la reflexión tardía como un cosmético del pasado, como una obra alrededor de la cual se embellece el proceso de modernización de la “raza” antioqueña, amparada por la inflada imagen que el estatus urbano confirió a la ciudad en los años 20s, tal como lo menciona el autor:

Bajo el cielo antioqueño, una producción de 1925 llevada a cabo en Medellín por el empresario Gonzalo Mejía, en la que aparece lo más granado de la élite de la época, película que fue un hito y un caso aparte en la historia del cine colombiano y, especialmente, en el regional... para poder ver realizada su aventura, para llevar a cabo su locura económica y lograr así producir una de esas cosas que sólo se realizaban en países desarrollados, como construir carreteras, traer aviones o hacer teatros bonitos. (Giraldo, 1999, p. 80)

Tanto una pieza del patrimonio cultural como una experiencia precursora del cine regional, la obra, desarrollada en un estilo costumbrista, da cuenta de la transición del mundo urbano de Medellín, de su auge industrial, a la vez que constituye su propia autocrítica. Pues, según narra Giraldo, dicha película se estrenó en el mismísimo Teatro Junín, levantado por el mismo productor-empresario Gonzalo Mejía, donde más tarde, sobre sus escombros, se erigiría “el edificio Coltejer, con su forma de aguja, emblema irremplazable de la pujanza antioqueña, de su capital, de su industria textilera, una de esas que también fundó el persistente empresario” (Giraldo, 1999, p. 80). Irónicamente, la celebración industrial, más tarde, enterraría casi literalmente la memoria de esta película y su legado de clase, esto es: que la clase alta no sería necesariamente la personificación del espíritu cultural en el cine local, pues cargaban sobre sí con el fracaso de haber autoatentado contra su propio patrimonio, y el de toda la ciudad. Puesto que la película pretendía reunir a la élite de la ciudad, durante su estreno pareció no haber causado la suficiente impresión dentro de su limitado círculo, su escaso público burgués no alcanzó a hacer eco de las virtudes de un filme hecho a su imagen y semejanza, por lo que este no trascendió en la memoria de una clase baja que se habría de enterar escasamente de su existencia:

Es por eso por lo que uno no sabe si asombrarse al observar que haya que venderle la idea de patrimonio cultural a nuestros ilustres industriales o a nuestra crema social... Así pues, la valoración de esta película va más allá de la esperanza de encontrar un clásico del cine o una cinta de entretenimiento al mejor estilo de las de Charles Chaplin, Douglas Fairbanks o Mary Pickford, que se vendían como arroz en aquella época. (Giraldo, 1999, p. 82-83)

Como producto cultural de una edad industrial, aquella película deja también otra enseñanza: que la burguesía paisa no alcanzó a dimensionar la gravedad de los cambios que se

avercinaban sobre el futuro de la imagen que ellos mismos tendrían de su papel en la urbe. Puesto que, de ahora en adelante, no formarían un público aparte del resto de la ciudad en cuanto a la experiencia del cine, y su independencia sería solo relativa respecto a una multitud pluriclasista de consumidores. Por lo tanto, podría afirmarse que el cine en Medellín se consolidó como una experiencia (y no el experimento) más allá de la nostalgia burguesa local. De ahí la arrolladora influencia del cine extranjero y el prolongado letargo sin autocritica que cultivó entre su público. La fiesta industrial seguiría siendo celebrada, mientras las referencias de civilidad y modernismo serían extraídas de los fotogramas producidos en tierras extranjeras, con argumentos ligeramente familiares, que educaron en el arte del consumo a aquella generación de curiosos ciudadanos. Aquí toma fuerza nuevamente el argumento de Carlos Monsiváis (2006) sobre la ilusión del público latinoamericano y su “integración superficial a la modernidad”. Adicionalmente, las sospechas de fragilidad e inocencia cultural, expuestas por Pilar Duque (2000) y Carlos Giraldo (1999) se vuelven manifiestas. Este último concluye:

Las respuestas se encuentran resguardadas allí mismo, bajo el cielo antioqueño, en su representación, en su importancia, pues la imposibilidad para ubicarse suficientemente afuera de la cinta, a la tentación de dejarse envolver por su discurso, son expresiones de un mismo síntoma: nuestra desacostumbrada memoria visual, la dificultad para referirnos a nuestra historia y a nuestras imágenes sin el asombro o el horror que todo ello genera... *Bajo el cielo antioqueño* es la consolidación material de una personalidad, de un *ethos* social, de un pensamiento; es reflejo de la visión de un mundo sobre el mundo (...) (Giraldo, 1999, p. 83)

Y es que aquella visión del mundo fue el producto de un paradigma cultural en transición. Si por entonces los teatros, antes poco frecuentados por las clases bajas, se volvieron el epicentro de la proyección de películas, como una actividad que tomaba fuerza y se popularizaba, significaba que se habían operado cambios en el valor social de las costumbres colectivas y se impusieron otras como prioridades. En otras palabras, la razón por la que el público local medellinense se dejó seducir con tanto agrado por el espectáculo de la pantalla grande, es la misma que hizo que los domingos (el día de tiempo libre por excelencia) la ciudad se encomendaba, ya no tanto a sus actividades espirituales, sino a desplazar la misa por las películas y los rezos por el curioso nocturno. En suma:

el mundo tradicional, hartado inmanente, superó ese estado de lasitud en que se hallaba, en la medida que se instaló con éxito la industria de la cultura. Consecuentemente, se hizo posible un escenario en el que la seriedad y la dignidad religiosa podían dejar de ser solamente transgredidas por los juegos teatrales de las élites versadas, sino que también, por la expansión de la comedia, el sarcasmo, la ironía y el atrevimiento, derivados de una recreación cultural masificada y más secular. La modernización habría traído consigo el acondicionamiento emocional y psíquico para que los espectadores fueran asimilados e hicieran exactamente lo que se esperaba de ellos. Adicionalmente, y en palabras de Giraldo, con la modernización se conservó, sin embargo, un eco de clasismo:

Y es que, por supuesto, no son actores, es la élite jugando, haciendo del arte un chiste [...] vendiendo su imagen artificial al mundo, su percepción sesgada, machista y moralista de esta nación, donde solo la limosna es el puente entre ellos y esos otros, el mundo de las mayorías, el de la historia poco contada, como lo demuestra la película con su evento del negrito atropellado y posteriormente recogido -quien, además, es un blanquito pintado, porque aquí los ricos no tienen hijos de color diferente a éste-, que le sirve al galán para mostrar la nobleza de su alma. Es la caridad cristiana, el artificio para sostenerse en el poder y ganarse el cielo. (1999, p. 83-84)

La carga simbólica de esta obra ofrece un panorama social que caracterizaría a la ciudad en las décadas venideras y hasta nuestros días. El contraste moral, racial y de clase que ella engloba, pudo parecer una caricatura honesta cuando fue producida. Nos revela una cadena de marginalidades posibles en medio de la indefensión en que obreros y obreras descubrieron su derecho al tiempo libre. En este sentido, pasamos del argumento romántico de la(s) película(s), al material de trasfondo del que ella es un recordatorio para *nuestra desacostumbrada memoria visual* (Giraldo, 1999). La crítica de cine se convierte en crítica social, y de ese universo de anónimos aparentemente mal vestidos y con orientaciones alcohólicas, aparece un tipo de ciudadano que comienza a ver un mundo más allá del suyo propio, y del cual puede, al menos, asir sus imágenes para dar nombre a los cambios venideros. Es decir, lo que en la interpretación de Franco Díez (2013) aparece como los *modos de ver*. Retomando lo anterior, el antropólogo Jacobo Cardona Echeverri (2015), quien ofrece un examen de la ciudad a partir del contenido estético de la película en mención, apunta lo siguiente:

(...) No fue otra cosa que el empeño por ofrecer una visión burguesa sobre la realidad, a través de modelos dramáticos de corte francés. En otras palabras, *Bajo el cielo antioqueño* propone una idea de lo nacional desde la perspectiva de una clase particular, y para ser más específico, de la clase económicamente privilegiada de la ciudad de Medellín de cien mil habitantes en la década de los veinte del siglo pasado... La película ayuda a reconstruir una época, pero también nos muestra, en su reverso, el envilecimiento regional actual. (Cardona, 2015, pp. 134-135)

Y es que, hasta este punto, parece reunirse un cierto consenso al respecto del impacto epocal provocado por este filme, tenido en cuenta como una película sobre el progreso irreflexivo de la modernidad en nuestra región. Una modernidad que se instaló administrativamente desde todos los ángulos constituyentes a nivel individual y colectivo: sobre razonamientos morales, éticos, estéticos, la vida privada y los comportamientos en público, siendo la clase obrera, el grueso de la “raza” antioqueña urbana, su principal objeto de intervención. Allanado el terreno con los mejoramientos de la infraestructura en la ciudad, se hicieron realidad las políticas urbanas inspiradas en los grandes discursos sobre civilidad que acompañaron la época. Asimismo, empatando los análisis de Farnsworth-Alvear (2000) y Spitaletta (2011) sobre la dureza de los dispositivos ideológicos empleados en el proceso industrial, se van revelando la cantidad de instrumentos de orientación, casi totalitarios, hacia aquel conjunto de trabajadores y trabajadoras que cumplieran con el perfil mínimo deseado de lo que debía ser un habitante en medio del sueño de la *Medellín Futuro*. En palabras de Cardona (2015), los tópicos principales de esta intervención pueden resumirse en:

(...) la generación de condiciones medioambientales centradas en la salud, el trabajo y la educación... La estrategia tecnológica que buscaba proteger biológica y socialmente a los más aptos y desplazar a los “otros” de sus esferas tradicionales hacia la vida productiva a través de la eliminación controlada de los riesgos que los *hacen morir* (insalubridad, pobreza, ignorancia, inmoralidad, desempleo), estaba encuadrada en el modelo del Estado capitalista-benefactor... Surge así una subjetividad moderna, una perspectiva unidireccional hacia el porvenir, un espíritu urbano. (Cardona, 2015, p. 136)

De acuerdo a lo anterior, se atacaron cuidadosamente los tres puntos críticos que según las élites malograban la necesaria evolución de Medellín y, que de alguna manera, estaban representados en las clases populares: se impuso la disciplina higienista en oposición a los vicios materiales y espirituales (como el alcohol y la lujuria), la liberación de las fuerzas productivas industriales urbanas como el empoderamiento de la ciudad sobre el acervo cultural rural, y el acondicionamiento ideológico que fue variable entre los sexos y las razas. Este último elemento étnico fue objeto de una reiterativa contemplación genuina por el radicalismo purista del discurso antioqueño: patriarcal y clasista. O mejor dicho, precisamente este fue reseñado por Giraldo (1999) y Cardona (2015) al respecto de los usos discursivos plasmados tanto en la película como en los posteriores comentarios de la prensa alrededor de ella. Así pues, por una parte, desde el cine se permitieron erigir el rumbo inequívoco del progreso de la ciudad, con sus voceros más acaudalados e influyentes pautando el rumbo del espíritu urbano, confiados y esperanzados en la aparente superioridad de la raza antioqueña, alimentando la imagen del ímpetu moderno que se había apoderado de Medellín. Mientras, por otra, se subestimó a la mujer, se reprimió al mulato y al indio, al tiempo que las calles se inundaban de niños descalzos curiosos de vivir ese sueño.

Del mismo modo, es por el valor inédito de estas imágenes sobre el futuro que se nos permite insistir en el carácter subjetivo del cine y la relación con su público, puesto que allí se estima el ánimo por la representación que tiene para el espectador masculino de la época el hacer manifiesta su vida en un espacio que bien puede coartar su atención o desorientar sus sentidos políticos, aun cuando simultáneamente ofrezca la posibilidad de humanizarlo en una actividad de su propia elección. Siquiera el cine “escapista” consiste, frente al trabajo en la fábrica, como una orientación tentativa de la conciencia que se elude de la lógica moderna de autoconservación. Empero, tales contradicciones se desarrollaron de manera silenciosa e inocente, enmascaradas por la difusión de la propaganda antioqueña de inclinaciones claramente apologéticas, de acuerdo con su propia representación del progreso, dando pie a la construcción de una imagen abstracta sobre nuestra memoria urbana, que reservó a la clase trabajadora el papel de un público obediente y armonioso (Farnsworth-Alvear, 2000), sin escudriñar mucho qué tipo de conciencia colectiva fue la que se impuso, y cuáles fueron las voces que finalmente decretarían sobre las demás en la construcción de nuestro relato. En este sentido, Cardona (2015) concluye resaltando los elementos delatantes en el reverso del proyecto de *Bajo el cielo antioqueño*:

Todo en la película, empezando por el entusiasmo de marcado interés económico de su productor al convocar a los ciudadanos más prestantes para que invirtieran en ella, hasta las imágenes que se presentaron de la ciudad y la región, expresan las bondades de un pueblo, una *raza superior, expansiva y colonizadora*, destinada por sus cualidades físicas y espirituales a encarnar con protagonismo los mandatos del progreso (...). El “mundo feliz” descrito allí revela, por un lado, las primeras manifestaciones del control, explotación y exclusión social mediante la aplicación de tecnologías espaciales y corporales reguladas ideológicamente a través del flujo de discursos científicos, políticos, económicos, literarios, cinematográficos y publicitarios, y por otro lado, posicionan, en esta época de desconcierto nihilista hábilmente aprovechado por el mercado, una imagen nostálgica que ensombrece todo rastro de historicidad (Cardona, 2015, pp. 136-139).

En consecuencia, la contralectura que se propone reside en considerar la autodeterminación como el momento culturalmente genuino, por cuanto el obrero no tiene interés en ver representado en el cine su rol como tal, o mejor dicho, en cuanto no considera su actividad de entretenimiento en calidad de espectador como la multiplicación de la misma actividad objetiva que elaboró durante la jornada de trabajo. En cambio, ejercita su aspecto más selectivo con el fin de no ver en el cine una extensión del trabajo alienado. Como decía Monsiváis (2006), su americanización es la promesa del tiempo libre gozoso. Y solo en principio, pues como individuo está abandonado a las múltiples imágenes, críticas o apoloéticas del momento, sobre la abundancia manufacturera y el mundo que ella produjo. El aburguesamiento de la cultura fílmica en manos de la élite, y luego en posesión del público popular, solo pudo producirse durante el contexto del triunfo de este capitalismo benefactor enunciado por Cardona (2015) y Farnsworth-Alvear (2000). Un orden productivo estrictamente racional, acompañado por el sesgo administrativo de los poderes dominantes en el desenvolvimiento de la urbe. Precisamente, este mundo con sus controles invisibles que vuelve y demanda de los trabajadores el reinicio de su minimización como objetos que reproducen la necesidad de su propio escapismo hacia el mundo de la industria cultural. El espacio para la manifestación honesta (aunque ideologizada) de sus verdaderas intenciones de clase. En su tiempo libre.

3. Independencia femenina: moda, vitrineo y dispersión urbana en Medellín

3.1 La industria textil y la secularización del sujeto femenino

Las décadas de 1920 y 1930 constituyen un período de Medellín donde el surgimiento de los pasajes comerciales se vio estimulado por la proximidad de los almacenes textiles y como subproductos de esta industria, de forma semejante a la reorganización urbana de París durante el siglo XIX reseñada por Walter Benjamin (2020). Gracias a esta progresión, el centro de la ciudad se orientó a la exhibición de los cánones estéticos para el lujo, en los albores de la iluminación eléctrica, de manera que la moda europea heredada en nuestra ciudad desde finales del siglo XIX constituyó otra ola de modernización cultural, que transitó desde la disposición urbanística hasta la divulgación comercial. Esta vez, propiciando una suerte de secularización en el vestuario femenino, a partir del cual los márgenes patriarcales sobre la presentación en público se flexibilizaron en favor del consumo de la moda. Apertura que, aunada a luchas sociales, tímidas reflexiones liberales y a algunas huelgas, terminó por darse bajo el sello de las necesidades de la circulación de la manufactura como lógica de consumo y potenciadora del mercado interno femenino. Al respecto, los autores Ramírez, Bonnet y Arango (2012) ponen de relieve el valor de este proceso de difusión preferente hacia el público femenino:

La modernidad, que entraba a paso acelerado en el Medellín de los años veinte y treinta, fue el pretexto requerido para que las mujeres cambiaran los atuendos de sus abuelas, seducidas por el hedonismo de la moda (...) durante el período comprendido entre 1900 a 1950, en Medellín, la democratización de la moda cubrió la distancia entre las diferentes clases de atavíos femeninos. Por una parte, los trajes de día (ciudad y deportes), bajo la premisa del funcionalismo, la discreción y la comodidad. Por otra, una moda de noche, en la que la exploración de la fantasía y la seducción fue de primordial importancia. (Ramírez et al., 2012, p. 84)

Prosiguiendo con esta lectura, los autores realizan un señalamiento propio frente al ascendente y mayoritario enrolamiento de las mujeres al proceso de la industria, a partir del sesgo sexual que se tenía tradicionalmente, sugiriendo que las mujeres tendrían por vocación inherente

la capacidad de coser y tejer. Es decir, una operación típicamente ideológica, cuya lógica tiende a naturalizar fenómenos y prácticas sociales como cualidades inmanentes de los sujetos y a los grupos sociales sexuados. Adicionalmente, y señalado tanto por Archila (2011) como por Saavedra (1996) y Farnsworth-Alvear (2000), ocurrió la exclusión paulatina de la fuerza de trabajo femenina, fenómeno de consenso entre los autores, cuya finalidad residió en retirar a las mujeres del plano público privándolas del ingreso personal de sus trabajos e incentivando, en cambio, una fuerza de trabajo masculina proveedora del hogar. De ahí que fuera precisamente entre trabajadoras solteras, socialmente discriminadas por sus prácticas laicas, vanguardistas en la construcción independiente de su individualidad donde tomaron fuerza las prácticas del vitrineo, el teatro o los deportes, actitudes de la sociedad consumista, a las cuales se buscó enrolar también al público femenino diferenciado. Respecto de este fenómeno de segregación y diferenciación, insisten los autores:

Durante las primeras décadas del siglo XX, los cambios en el entorno urbano generaron nuevas condiciones laborales que demandaron obra femenina calificada (...) además de las mujeres que engrosaron las filas de la clase obrera, ya que, según las estadísticas, alrededor de 1925 la participación femenina en las fábricas era mayor que la de los hombres. Pero las mujeres que vivieron en Medellín durante los primeros cincuenta años del siglo XX no constituyeron un grupo homogéneo, ellas estaban separadas por las jerarquías sociales y la legitimidad del apellido, la edad, los niveles de educación, los estilos de vida, las labores que desempeñaban y la diversidad étnica. (Ramírez et al., 2012, p. 57)

Específicamente, se trató de un intento por inculcar en el colectivo, y más particularmente en la mujer, el espíritu del consumismo: la realización individual mediante la acumulación de mercancías. El ascetismo religioso que capitulaba frente a la circulación generalizada del dinero como el verdadero sujeto independiente de la sociedad. En el mismo sentido, considerando el dinero en tanto recurso para la adquisición de bienes y servicios, como el medio inmediato para la socialización en un contexto altamente dependiente de los flujos monetarios individuales (y como la finalidad del trabajo asalariado) cumplía su función de siempre. Si mediante el tiempo libre se volvía un fin, entonces su potencialidad crítica y negativa quedaría en vilo al ser una extensión más del principio de rendimiento y de la lógica monetaria acumulativa. Consecuencia necesaria en este contexto estéticamente sugerente, donde el consumo se entiende en su forma primaria de

adquisición por intercambio comercial. Pues hablar de tiempo libre permite no solo ubicar la coordenada precisa para la práctica cultural, ávida de realización, sino para problematizar las nociones populares e ideológicas de riqueza y pobreza, su supuesta superación y el carácter vinculante de la clase social al considerar dichas condiciones de la vida socioeconómica. Para tales efectos, los autores Ramírez, Bonnet y Arango (2012) relacionan esta nueva idiosincrasia económica con la necesidad de exteriorizar el espíritu de consumo individual:

Esta apertura transformó la mentalidad provinciana que fue reemplazada por una moderna, importada de Europa y Estados Unidos. Con ello, las nuevas formas de vida, que se pusieron en marcha de inmediato, hicieron notorias desconocidas estéticas vestimentarias, que denotaban el prestigio de la naciente sociedad «consumista». (Ramírez et al., 2012, p. 50)

3.2 El auge de la moda y la estilización de la masa

Gradualmente, la ampliación de los diseños, las posibilidades de una variación en el vestir, con la introducción de las modificaciones físicas, sugiere el mundo estricto de los atavíos femeninos antes de considerar la autoridad de la estética por sí misma, y no como extensión de los valores morales conservadores. Indirectamente, la variedad en las formas trajo consigo una variedad en la formación de los gustos y configuraciones personales económicamente excluyentes conviviendo en un mismo espacio urbano. El vitrineo funcionó como preludio a la promesa de la compra, útil para curiosear al verse como el atractivo más seguro para la construcción de aptitudes de selección en la economía de consumo. Este control sobre los cuerpos, que también era un control sobre los símbolos y una costumbre por la homogeneidad de las formas, delatan los verdaderos contornos de la intimidad, o de la mínima autodeterminación estética femenina, para cuando comenzaron a operarse estas transformaciones en las bases sociales. No obstante, la superación parcial de la inmanencia de la tradición permitió dar cuenta de factores de diferenciación, y proveer de una conciencia frente a la propia posición social. En palabras de Ramírez, Bonnet y Arango (2012):

Cabe anotar que la democratización de la moda, relacionada con la producción industrial permitió que las mujeres de las distintas clases sociales accedieran a las estéticas vestimentarias en otras condiciones, es decir, aparentemente todas podían llevar el mismo traje, aunque la calidad de los materiales delatara la situación de clase social. O, en otro caso, las mujeres de escasos recursos podían ahorrar durante meses, para adquirir un accesorio de lujo, convertido en «objeto de deseo». (Ramírez et al., 2012, pp. 84-85)

Por otra parte, es de destacar que el estancamiento de la moda masculina, la falta de interés generalizado hacia un desarrollo en su dirección, creó una relación inversamente proporcional con el auge de la oferta vestimentaria femenina. Quizás entre las formas masculinas del vestuario se hicieran de manera más evidente las diferencias sociales en cuanto a la vocación y la disposición, o falta de ornamentos. Sin embargo, con ello se evidencia también una contradicción más general entre el aparato técnico-productivo y el sistema cultural: mientras se pretendía desplazar a las mujeres de la producción textil, sus principales interesadas, a su vez, se consentía imperturbado el canon de la moda masculina, minoritario en el consumo de símbolos y variedad para el vestuario. Lo anterior consistió en otro ejemplo del sesgo patriarcal expuesto previamente, que privilegia desde sus juicios éticos un modelo homogeneizado de sociedad tradicional. Por ejemplo:

A consecuencia del legado Brummell, el traje masculino permaneció casi sin alteración hasta la década de los sesenta del siglo XX. Por ello, el sistema moderno de la moda designó especialmente la moda femenina, orquestando su visión a través de una institución como la alta costura parisina. Ello explica por qué fuera cual fuera la situación sociocultural de la mujer, el sistema de la moda naciente dirigió sus intereses hacia ella, y encontró en «el juego de la apariencia» un mecanismo regulador de elecciones, realizadas en función de criterios de gusto o capricho, y un espacio en el que cobraron sentido las transformaciones culturales de su entorno. (Ramírez et al., 2012, p. 19)

En consecuencia, sus espacios de actividad, para el despliegue de su agencia individual, quedaría más bien reservado a ese género de actividades de la calle donde, mezcladas con el paisaje urbano y los andares de la muchedumbre, se podrían confundir en el anonimato público como unas transeúntes más. Como consumidoras potenciales del lujo nocturno y de las mercancías expuestas,

así yacían sin temores, como inmunizadas por el manto de la moda, de los reproches invisibles de oprobio inspirados en la civilidad o la pertenencia a la clase social. No obstante las limitaciones históricas, llegarían las legislaciones necesarias para constituir a la mujer en un sujeto económico pleno del mundo burgués. Fruto de la Gran Depresión, con un gobierno liberal vigente tras la hegemonía conservadora y una aspiración de los capitales nacientes por fomentar la industria textil en el mercado interno, se contribuyó al viraje que venía tomando la economía nacional en su trasfondo e infraestructura. Mejor dicho, las mismas necesidades del mercado operaron a favor de su consolidación creciente como valor material y cultural, de modo que se tendría como resultado el desarrollo comercial y publicitario de la moda, tanto en el plano técnico como en el mundo del espectáculo, además de no desentenderse de las necesidades prácticas del tránsito urbano. Para concluir, los autores resumen tal proceso vinculando la complejización de la moda en particular, con el entramado general de la estética comercial y escénica:

La moda del período tuvo nuevos referentes en el cine y la música(...) En los treinta, la ropa comenzó a ser más práctica. La silueta femenina cambió, descendiendo la cintura a su posición anatómica, marcando el talle y ensanchándose los hombros. Se popularizó el traje de chaqueta para calle (...) La revolución fue la falda corta, que surgió a mediados de la década anterior. El vestuario masculino continuó inmóvil. En 1930 aparecieron los pliegues en la cintura del pantalón, lo que le brindó mayor amplitud. El corte del saco siguió a línea de hombros anchos; y la gran innovación de la década fueron las camisas de colores oscuros (Ramírez et al., 2012, p. 42)

3.3 Vigilancia eclesiástica y actividades de dispersión urbana

En el ejercicio expectante de mercancías y bienes de la moda, la mujer trabajadora se enfrentó a la marea de autoridades morales, impulsada más bien por el desenvolvimiento de la industria ciega que se expandía por sí sola sin pautas específicas, diferentes a la tendencia creciente del capital. La objetivación de la industria significó la subjetivación de las mujeres obreras frente a una situación de inmanencia ideológica: la cuota de trabajo necesaria para adquirir los medios mínimos propicios para el desarrollo de su formación cultural, consciente de su distinción,

inaccesible desde el punto de vista de la repetición doméstica. Una lógica que empieza en las relaciones sociales de producción, pasando por las fracturas del régimen jurídico conservador para dar paso a la propiedad de las mujeres, hasta finalmente llegar a la concreción de un tiempo libre exploratorio.

En un estudio referido al proceso de educación y formación de la fuerza de trabajo en nuestra ciudad, María Claudia Saavedra (1996) señala que el proceso de afiliación de la mano de obra femenina a la manufactura de Medellín obedeció a un importante fenómeno de adaptación de los habitantes del campo a la nueva realidad urbana, en un contexto donde la vida rural perdía relevancia y las oportunidades se desarrollaban en los centros más poblados. El estilo de vida urbano marcó la pauta con la promesa de una apetecida realización individual y, también, permitió asistir mediante remesas la precarizada economía del campesinado, del cual fueron originarios la mayoría de los migrantes. Dicha adaptación y asimilación de los valores urbanos vino de la mano del proceso de capacitación en los manejos de la técnica laboral, acompañado de un marcado corte disciplinario y moral. Sin embargo, esta introyección de los valores también incluyó una arista que iba más allá de las apariencias económicas, es decir, que resultó en un proceso cultural de corte extra-laboral para muchas de las muchachas que llegaban del campo. O mejor dicho, en palabras de la autora:

Por ello parece posible afirmar que formación y capacitación de la fuerza de trabajo fueron, entonces, dos aspectos de un mismo proceso (...) Sin menoscabo de los principios básicos se llegó a permitir, por ejemplo, desde comienzos del siglo XX y hasta por lo menos 1940, el desplazamiento de hijas menores de edad a trabajar en las fábricas y los talleres textiles del valle de Aburrá; aunque alejadas de su núcleo familiar, pero al cuidado de parientes, de paisanos conocidos o de las religiosas que tenían a su cargo los patronatos de obreras (...) Las tradiciones culturales en la región asignaban al trabajo la virtud de alejar de los vicios, de evitar comportamientos moralmente peligrosos y de permitir una vida digna, garantía de estabilidad y progreso. (Saavedra, 1996, pp. 382-383)

En realidad, con la adhesión femenina a la división social del trabajo como superación parcial de la inmanencia y la quietud del sistema doméstico, se permitió a las trabajadoras, desde su juventud, asumir también el papel de consumidoras de la cultura en la ciudad, y experimentar las

posibilidades del espacio urbano, tanto del escenario del entretenimiento como del incipiente panorama educativo nocturno dirigido especialmente a los obreros y obreras, como fue el caso de la Escuela Nocturna de Comercio que operaba desde 1920, según narra María Claudia Saavedra (1996, p. 387). O, lo que es lo mismo: que la inclusión al universo de las dinámicas laborales formalizadas y el conjunto de valores culturales paralelos a ella, como desarrollo de la vida privada (precisamente los elementos en tensión propuestos) fueron los exponentes de la idea de progreso en la sociedad industrial medellinense, vividos en la carne de la clase trabajadora durante su evolución. A fin de atender a las necesidades productivas de la industria, una parte considerable del tiempo fue invertido también en aquellos espacios educativos, aunque se reconoce que eran las mismas plantas de producción las plataformas de formación técnica más idóneas, por su relación directa con el trabajo y su posibilidad de instrucción en masa. En síntesis, esta capacidad adaptativa urbana de la fuerza de trabajo femenina obedeció principalmente a iniciativas privadas bajo el régimen industrial, entremezcladas con fines moralizantes y de negocio.

Empero, poco pudieron advertir los patrones de entonces sobre las transformaciones que se operarían en el espíritu de las otrora muchachas llegadas del campo. Por ejemplo, existieron casos donde las trabajadoras dieron cuenta de ciertos gestos de resistencia frente al poder de los supervisores y los patrones, demostrando que el orden armónico de la producción no fue necesariamente consentido con compartimientos de sumisión y, en cambio, fue respondido con negativas inspiradas en la independencia y la selectividad desde muchas trabajadoras. Respecto a lo anterior, en un estudio titulado “Las relaciones cotidianas en el trabajo industrial 1910-1935”, dice Ann Farnsworth-Alvear (1996) que:

Muchas mujeres son descritas como «grosera y respondona», frase que asimila los conceptos de vulgaridad e insubordinación. Son recurrentes anotaciones como «despedida por grosera con la Directora, mala obrera, perezosa y necia» o «grosera con los superiores» (...) Los administradores son particularmente ajenos al lenguaje de las obreras: una niña de 16 años fue despedida de Fabricato porque «daba escándalo en el salón en sus maneras de hablar». (Ann Farnsworth-Alvear, 1996, p. 393)

De este modo la autora destaca que al interior del ambiente laboral fue posible que las trabajadoras asumieran sus encuentros y disputas con compañeras y supervisores en tonos del todo

personales. Dada esta actitud, tampoco es alocado sugerir que entre los trabajadores ya existían unas convicciones personales arraigadas, al igual que orientaciones hacia una autonomía personal que superó los intereses de las matronas y vigilantas de la época, pues solían darse espacio mutuo para el establecimiento de relaciones sociales extra-laborales, de diversos talantes. Así pues, rescatando el elemento personal y volitivo característico de aquellos tiempos modernos, Farnsworth-Alvear concluye señalando un aspecto clave, precursor a nuestra psicología de masas con relación a la cultura del entretenimiento: “Tanto en Medellín como en las otras partes del mundo, los proyectos de disciplina industrial se basaron en la indisciplina prosaica de la vida social” (1996, p. 398). Una vez más, se quiso pulir en los puestos de trabajo ese espíritu descalificado surgido a partir de las dinámicas espontáneas y subjetivas de la vida popular. Adicionalmente, como ocurrió con *Bajo el Cielo Antioqueño* con la figura de Alicia Arango de Mejía, quien interpretó a Lina dentro del filme y fue relegada a la irrelevancia histórica, afirma Carlos Giraldo (1999) que de ella solo se supo que era la esposa de Don Gonzalo, y lo mismo ocurrió con tantas otras figuras femeninas adormecidas en el imaginario patriarcal de la alta cultura antioqueña, fielmente representado no solo en la película, sino incluso al interior de la cotidianidad de las factorías; una realidad disfrazada en los discursos vanagloriosos de empresarios y representantes eclesiásticos. Respecto a lo anterior, Carlos Giraldo (1999) rescata otras tantas imágenes que narran los tránsitos de esta transformación:

(...) vemos este universo pasar de villorrio a ciudad, abandonar el pilón del maíz por la raqueta de tenis, dejar la camándula por la moda...: es una mujer de ciudad. Ella vive lo que ya se perfila como el nuevo universo que se abría paso por todo el continente: el de las urbes, cuyos protagonistas salían a habitarlo... Ellos construían el nuevo orden: los edificios, las calles, la industria. Ella sería testigo y doliente de esa expresión del modernismo y el desarrollo que encarna la metrópoli (...). (Giraldo, 1999, pp. 85-86)

De esta forma, las nuevas iniciativas de subjetivación convivieron de manera contradictoria, y durante largo tiempo, con numerosas organizaciones eclesiásticas dedicadas a la extensión de la influencia religiosa sobre todos los sectores sociales. Para esto, explica Catalina Reyes (1996) que el arzobispo local contó con la presencia de El Apostolado de la Oración, la Liga Eucarística, las Cruzadas Eucarísticas, la Asociación del Apostolado Doméstico del Sagrado Corazón, las Madres

Católicas, las Hijas de María, la Asociación Católica de San José Obrero y los Patronatos de Obreras “bajo el tutelaje de los jesuitas y la administración de las hermanas de la Presentación” (Reyes, 1996, p. 428); entre otras organizaciones, con el fin de influir sobre los sectores obreros y las clases medias ascendentes. De acuerdo con este diagnóstico, el proceso de modernización de la cultura popular en Medellín estuvo también acompañado por la vigilancia de sus principales detractores, donde el empresario y el cura compartieron intereses comunes por la consolidación de la obediencia laboral, justificada en la realización espiritual, bajo el modelo de la sociedad católica, según afirma Gloria Arango de Restrepo (2004). Sin embargo, y a despecho de las preferencias de la Iglesia, entre los habitantes se instaló la tentación hacia todas las actividades y los vicios asociables a la diversión y a la creciente voluptuosidad de sensaciones, ahora susceptibles de ser espectacularizadas, sin que necesariamente ello significara la nulidad total de la influencia religiosa.

Conforme a lo anterior, si por una parte las iniciativas disciplinarias del trabajo estaban precisamente dedicadas a la mitigación de la desobediencia, el ausentismo y la rebeldía, entonces, por la otra, la vigilancia eclesiástica se había dedicado, no pudiendo instaurar una prohibición absoluta, sí a la prevención discursiva y moral de los excesos culturales que eran objeto de todo tipo de reproches. Tanto la indisciplina laboral identificada y determinable, como la inmoralidad representada e imaginada junto a los placeres y los vicios, constaron con sus críticos más animados y radicales entre las filas de aquellos que promulgaron un orden colectivo cerrado, restrictivo y unidimensional. Sin embargo, la capacidad de difusión extensiva que tuvo su origen en la presencia multiplicada de la máquina llevó el mensaje de la modernidad con mayor eficacia que la censura que le acompañó, y se hizo notable la seducción que encontró en las diversas expresiones de las masas el espacio para reproducirse. En este sentido, Catalina Reyes (1996) da cuenta de esta tensión cuando afirma lo siguiente:

La influencia de nuevas ideas, las actividades y la libertad que permitía la vida urbana, las lecturas, el teatro, el cine, los deportes, las cantinas, las modas y los bailes fueron signos de modernidad y blanco de los virulentos ataques eclesiásticos. (Reyes, 1996, pp. 428-429)

Vemos entonces que paralelamente se desarrollaron un conjunto de actitudes cotidianas orientadas al disfrute, combinadas con un nivel de conciencia moral flexible que pudiera adaptarse

a la disciplina del trabajo y a los espacios de autoridad religiosa sin perder el horizonte íntimo y personal. A la vez que progresivamente ciertos sectores de la clase obrera, entre ellos principalmente mujeres, accedieron por primera vez a volúmenes salariales que brindaron una independencia económica parcial y unos niveles de estabilidad monetaria que trascendió la acostumbrada precariedad, conforme se sucedieron las décadas. Ello teniendo en cuenta que el acceso a un puesto de trabajo en la industria y su relativo nivel de capacitación en muchos casos no terminaba de resolver la existencia material para toda la vida, pero sí atenuaban las numerosas penurias a las que estaban sometidos los desamparados en medio de las enfermedades, las malas prácticas higiénicas, o la dureza de ciertos oficios. Por ejemplo, operar una trilladora o un telar era comparativamente menos riesgoso que la intensidad de los oficios domésticos, pobremente remunerados y más aflictivos para el cuerpo. Cuenta Reyes (1996), al repasar el historial del Manicomio Departamental que:

Al revisar las hojas clínicas del Manicomio entre 1906 y 1930 se descubre que la mayoría de los enfermos eran mujeres jóvenes y solteras dedicadas al trabajo doméstico. Más del 40% eran negras y mulatas. Esto recuerda que muchas mujeres de pocos recursos trabajaban como cocineras, dentroderas y niñeras; y que las condiciones económicas y afectivas, la falta de libertad personal y el encierro que soportaban eran ‘duros’. Las causas más frecuentes de ingreso de las mujeres eran definidas como «manía crónica e histeria»; un número no despreciable de ellas eran madres solteras, y la gran mayoría tenían antecedentes o presencia de alcoholismo o de locura en sus familias. La miseria, la desnutrición y la anemia se señalan numerosas veces como antecedentes de la locura masculina y de la femenina. (Reyes, 1996, p. 433)

Pues en efecto, se necesitaba de buena salud tanto para el trabajo como para el disfrute urbano despreocupado. La individualización del cuidado con la difusión de las prácticas higiénicas, los manuales de civildad, los discursos moralizantes, las campañas médicas orientadas a la atención de la infancia, el ritmo administrado de la ciudad, y la aparición creciente de sectores medios, mejor educados y capacitados, estimularon también la conciencia sobre la preservación de la salud, discurso entremezclado con las ideas liberales sobre el progreso personal y la superación representada de la miseria. En este sentido, se dió lugar al desarrollo de un reconocimiento estético

de la propia persona como expresión de su personalidad al público, en proporción al nivel de libertad personal permitida por su oficio, en un momento donde la multiplicación de los medios de vida, a su vez, dio pie a la multiplicación de otras actividades públicas para el tiempo libre. Así se promovió la responsabilidad de la imagen personal en cuanto elemento extensivo del cuidado privado, y la reputación dejó de ser una preocupación solo alusiva a las élites. Convergen aquí las argumentaciones de Jaime Humberto Borja (2017), Mauricio Archila (2011), Alejandro Salazar (2017) y Catalina Reyes (1996) con relación a la importancia del alcoholismo como problemática alrededor de la cual circularon las discusiones culturales sobre la clase obrera en las primeras décadas del siglo XX. Pues explican los autores que este vicio contribuyó a desdibujar algunos de los referentes más personales y característicos de la cultura obrera, que se cifraban en sus propias nociones de decencia, como fue anteriormente mencionado por Richard Hoggart (2013), y en su lugar, relacionó el entretenimiento popular a los placeres fáciles, al juego con la cantina, y al crimen con la prostitución. Por ejemplo:

“Ellos” pueden ser, según la ocasión, cualquier persona cuya clase social no sea la de los pocos individuos a los que la clase trabajadora reconoce como tales (...) En especial para los más pobres, esos personajes constituyen un grupo difuso pero numeroso y con poder que tiene influencia en su vida en casi todos los aspectos: el mundo se divide entre “ellos” y “nosotros”. (2013, p. 95)

Dada esta diferenciación narrativa, se le dio poco crédito a la clase obrera, en la salvaguarda de un imaginario de clase media indeterminada que detentaba los bailes, la música, el teatro y la moda. Es decir, si bien el consumo del alcohol fue una práctica generalizada entre los sectores populares, las narraciones dan cuenta de que muchos de los males derivados de aquel eran muchas veces prejuicios infundados en los discursos morales de la época o consecuencia de los infortunios propios de la carencia de propiedad y, no una fuerza capaz de agotar el universo subjetivo de las bases sociales, como si el consumo masificado hubiera estado precedido por un necesario perfil ético.

En el caso femenino, y retomando a Catalina Reyes (1996), una buena parte de la existencia de las mujeres consistió en su devoción a la dinámica de la familia: “Virtudes como la castidad, la modestia, la abnegación, la sumisión y el espíritu de sacrificio, la debían acompañar en su misión”

(Reyes, 1996, p. 435). Pero estas eran cualidades asociadas al rol de ama de casa, precisamente una forma de la subjetividad femenina desarrollada al margen de muchas otras, que hemos puesto de relieve y al contrario del *ethos* cultural católico, donde gozando de una emancipación parcial pudo la mujer llevar a cabo otros roles que le permitieron vivir, no sin objeciones, la vida en público. Continúa la autora, afirmando que:

Sin embargo, las mujeres no se adaptaban totalmente al arquetipo de reinas del hogar y de madres. Eran frecuentes los artículos en la prensa católica, especialmente en la revista *La Familia Cristiana*, donde se les encomendaba controlar la coquetería, el exagerado interés por la moda, las malas lecturas, el cine, el teatro y los deportes. Estos artículos evidenciaban el interés de la Iglesia por mantener a la mujer alejada del mundo moderno (...) La Iglesia también descalificó el trabajo obrero femenino, pues consideraba que el lugar de la mujer era el hogar y no la fábrica. (Reyes, 1996, p. 436)

En la misma línea, se explican las bajas tasas de natalidad y nupcialidad durante las primeras décadas de proletarización femenina. Para tales efectos, dice Reyes (1996) que “es posible que tales tasas estuvieran determinadas por las duras condiciones de vida de los sectores asalariados en esta primera etapa de industrialización, y por la incompatibilidad entre trabajo y matrimonio para las mujeres obreras” (Reyes, 1996, pp. 436-437). Resulta harto paradójico que se necesitara de un incentivo cultural malogrado, como lo fue el irrealizable compromiso doméstico con la familia, lo que motivó a muchas mujeres a seguir trabajando hasta una adultez plena y a extender dicha edad antes de cualquier acuerdo nupcial, o para nunca tener hijos, lo que indirectamente les permitiría llevar a cabo otros tipos de vida ajenos al concepto religioso tradicional de la mujer santa, expresado en los roles de la madre o la monja. Más aún, al no experimentar del todo una infancia, susceptible de ser comprometida con un matrimonio prematuro, muchas mujeres obreras, al igual que sus contrapartes masculinas, se adaptaron con mayor facilidad a las lógicas productivas del momento, volviéndose agentes potenciales de un consumo independiente. En conclusión, con este repaso de los términos sociales que experimentó la fuerza de trabajo femenina se da a entender que a pesar de las escasas ventajas sociales, no estuvo privada de las diferentes combinaciones de experiencias urbanas, y que aunque las memorias escritas de las clases altas y medias dejan un registro más personal y de fácil rastreo ante el anonimato, las voces de las menos favorecidas pudieron preservar

aún un eco en sus críticos y en los minoritarios esfuerzos de quienes consideraron su existencia algo más que un derroche de sensualidad inmoral.

Como si fuera poco, estas experiencias se concentraron hacia el centro de la ciudad, cada vez más apetecido dado que se iba convirtiendo en el epicentro de los comercios, el lugar de tránsito predilecto, su cercanía con el ferrocarril para el arribo de las mercancías, la presencia de cantinas, prostíbulos, cafés, y el principal lugar de instalación de los espacios escénicos como los teatros Bolívar, Junín y los cines (Reyes, 1996), como fue el caso del Circo España, epicentro de las primeras proyecciones cinematográficas (Franco Díez, 2013). Así mismo, el centro de la ciudad consistió en el destino de las redes de transporte que se iban articulando alrededor de este como punto de expansión, especialmente con la consolidación del servicio público gracias al tranvía. Siguiendo con la lógica planificadora de Medellín, Catalina Reyes (1996) propone una cronología sobre el sistema de transporte que pudo acercar a las diferentes clases sociales en dirección al centro de la ciudad, como el lugar de reunión obligado para todas las agendas con una rápida difusión a lo largo del dibujo urbano:

El tranvía representó la gran transformación del transporte urbano masivo. En 1910 se inició el trazado y en 1921 se inauguraron las líneas de La América, Buenos Aires y El Bosque. Posteriormente, entre 1922 y 1923 se inauguraron las de Sucre y Manrique, y se establecieron las de Robledo, Belén, Aranjuez y Envigado. Este vehículo unió los nuevos barrios de clase media y de obreros con el centro de la ciudad, creando así un ágil y económico sistema de transporte. Sin tener en cuenta diferencias sociales, el tranvía era un medio de transporte utilizado por la mayoría de los habitantes de la ciudad. (Reyes, 1996, p. 441)

Finalmente, las adscripciones culturales variadas fueron dura y constantemente polemizadas por los medios de difusión religiosa. Con frecuencia el desarrollo secular de la cultura en Medellín puede explicarse mejor a partir de sus contradictores, pues el monopolio de la causa moral se esgrimió como principal bandera de la actitud reaccionaria religiosa, con la aparición sucesiva de nuevos entretenimientos que los curiosos adinerados traían del extranjero y fueron fácilmente instalados con el agrado de las masas. Sin embargo, muchos productos del consumo diario que se acabaron adoptando no obedecieron necesariamente a mercancías de importación,

toda vez que el aparataje industrial concentró artículos de variedad para el mercado interno. Sobre esta expansión de mercancías en grandes volúmenes a nivel local va a profundizar el sociólogo Fernando Botero Herrera (2003), repasando como ramas de la producción industrial los productos textiles, las compañías de cerveza, tabaco, gaseosas, chocolates, dulces, galletas, locería, entre otros productos destinados a satisfacer los paladares y las necesidades crecientes de la población. Gracias a esta conjunción de mercancías externas e internas fue posible extender la multiplicidad de formas, estilos y actividades, al decir de Catalina Reyes (1996), desde los clubes, las funciones de circo, teatro o los deportes, a niveles sin precedentes entre el conjunto de la población. En otras palabras, el régimen de sociabilidades producido por la racionalidad laboral con tintes patriarcales en un ambiente de relativa bonanza, planteado por Farnsworth-Alvear (2000) como una suerte de post-fordismo católico, fue el medio predilecto para la superación gradual de la cultura católica dados sus choques ideológicos con la aparición de aquellos elementos heterogéneos de esta otra espiritualidad moderna, como por ejemplo, el cine o la moda, ganándose un lugar en tanto actividades de preferencia. Catalina Reyes (1996) concluye: “El auge del teatro, de otros espectáculos escénicos y en particular del cine, fue duramente criticado por la prensa católica. Se los tildaba de espectáculos escandalosos y picantes, que solo conducían al relajamiento y a las infidelidades” (Reyes, 1996, p. 445).

4 Conclusiones: tiempo libre y subjetivación

A partir de los temas tratados he dado cuenta de cómo el proceso de ampliación del capitalismo manifestó una serie de consecuencias puntuales en el ámbito cultural local, instalando a su vez las lógicas individuales y colectivas compatibles al desarrollo de un nuevo sujeto. Es decir, expresiones que se han sugerido como fruto del aburguesamiento de la clase trabajadora, y cobijados por la sombrilla del concepto de tiempo libre. A partir de ello, la lectura adorniana (Adorno, 1973) sobre el tiempo libre es del todo conciliable con la revisión histórico-cultural de Medellín, ya que proporciona unos trazos generales para entender el tiempo del individuo moderno cuando se contempla por fuera del trabajo. Adicionalmente, constituye un abordaje dialéctico al problema de las diversiones desarrolladas de la industria cultural. Más específicamente como crítica a la popularización del *hobby*. Adorno (1973) advierte de las intenciones de esta nueva manifestación cultural de la sociedad de consumo, del *ethos* alienante del trabajo y del consumo irreflexivo. Además, desde su óptica, el tiempo libre es un concepto negativo en su esencia, su lógica opera en oposición al tiempo de trabajo, es más bien tiempo de no-trabajo. Una manifestación de la práctica personal que se realiza cuando el individuo mediatiza su tiempo como subjetividad autodeterminada. La autodeterminación del gusto y del interés se entiende como capacidad; es decir, la exteriorización del sujeto emancipado de la racionalidad técnica predominante. Adorno alude a que la industria de la cultura configura dentro de sí una suerte de extensión de la lógica del trabajo: se tienen *hobbies* con el fin de matar el tiempo, de acortarlo, de abreviar las pausas cotidianas entre la reanudación de la jornada laboral, pero nunca para la formación de sus intereses. Por ejemplo, el acervo discursivo de la disciplina industrial hace mucho ahínco en reproducir esta visión, según afirma el periodista Reinaldo Spitaletta (2011):

Había que propiciar las devociones y establecer normas virtuosas. Se dictaban conferencias religiosas, se discurseaba sobre la sumisión, la dependencia, la disciplina y el orden, como factores propios del trabajador y, en particular, de la mujer. Había que controlar los tiempos de trabajo y, más que estos, los tiempos libres. (Spitaletta, 2011, p. 22)

Frente a la inminente absorción totalitaria de los poderes y las fuerzas sociales que orquestaron la cultura de masas, se manipulaba con alicientes el gusto de las formas simbólicas

populares. Se buscó integrar felizmente a la maquinaria de consumo sin ninguna autonomía para controvertir la depredación omniabarcante de los medios de difusión y de la comunicación comercial, pero con la bendición de la Iglesia. Semejante al proceso sufrido por las obreras dado el pluriclasismo de la ideología conservadora industrial, azuzando con advertencias de despido y sermones discriminatorios, como quedó claro en las exposiciones citadas de Ann Farnsworth-Alvear (2000), Catalina Reyes (1996), María Claudia Saavedra (1996), Fernando Botero (2003) y Gloria Arango de Restrepo (2004). En otras palabras, el control del tiempo libre, de la expresión cultural administrada, hizo parte de las sociabilidades católicas, planificadas como intereses de clase de acuerdo con la visión de las élites. Dice Carlos Monsiváis (2006) de estas combinaciones ideológicas en América Latina que “con frecuencia, los conservadores retienen el poder y cierran todavía más las sociedades, y los liberales, cuando ganan, se vuelven conservadores” (Monsiváis, 2006, p. 138). Así pues, podría proponerse no ver siempre el proceso industrial como un triunfo de la mentalidad liberal en Medellín, antes bien, la reformulación de la idea de un progreso sesgado, nacido de fuertes contradicciones históricas y depositario de múltiples aperturas. Entre estas, el tiempo libre adorniano sirve como instrumento analítico para la discusión por manifestaciones emancipadas de esta modernidad culturalmente trastornada.

Sin embargo, está claro que la industria no inauguró la hostilidad ideológica de la cultura antioqueña y, en cambio, permitió reconciliar elementos morales con fomentos económicos en nombre del mejoramiento progresivo de las condiciones sociales. Y es que la reflexión adorniana le fue inspirada al filósofo de la Escuela de Fráncfort durante su exilio en Estados Unidos a causa de la Segunda Guerra. Adorno vio en el tiempo libre dado, su forma americanizada, su potencial emancipador y crítico, pero también los peligros de su instrumentalización. Más aún, advirtió de un tiempo libre hegemónico, tal cual se operó durante el proceso de proliferación de la cultura burguesa entre las masas de nuestra ciudad, pero no solo en ella. Apunta Monsiváis (2006) que en todo el ámbito cultural latinoamericano:

El proceso que comienza a fines del siglo XIX, la americanización (en el sentido de versión monopólica de lo contemporáneo), se afianza en la segunda mitad del siglo XX por el poderío económico y cultural de Estados Unidos, la implantación de la publicidad como idioma cotidiano, la política desafortunada de importaciones, las debilidades económicas, la ansiedad de status de las clases dominantes y la ubicuidad de la industria del espectáculo de

Norteamérica. La americanización, de consecuencias que mezclan lo muy negativo y lo muy positivo (...). (Monsiváis, 2006, p. 153)

Lo planteado por Monsiváis (2006) denuncia, además, otro fenómeno: que el carácter escapista del tiempo libre es fácilmente funcionalizado para facilitar las predisposiciones psicológicas oportunas al orden general de la producción. Precisamente, por falta del reconocimiento colectivo honesto y necesario, que no diluyera a las clases marginales a meras formaciones sin gusto y carentes del derecho a las aspiraciones trascendentes de la vida social, una vez desafiaron el estable marco de vida tradicional. La opinión de una riqueza cultural celosamente guardada en los pudientes, imitada solo por las masas, desprovistas de la autenticidad simbólica a la par que asumían el protagonismo de las actividades públicas, pues la ciudad era para ella, la masa, su espacio orgánico de concentración y de esparcimiento. Prosigue el autor:

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, se da un reconocimiento forzado: la pobreza es injusticia, y la simple ausencia de bienes no constituye a los pobres. Hace falta desplegar la existencia servil. Metáforas del vicio y la resignación, los pobres ornamentan las novelas del naturalismo como ángeles caídos: no intuyeron la decencia y la degradación los consumió, o –lo más frecuente– nacieron viles y refrendaron el estigma con su abandono. (Monsiváis, 2006, p. 15-16)

Divisiones de clase que a su vez englobaban divisiones en la cultura. Y divisiones en la cultura que también resultaron en divisiones de género. La división sexual del trabajo trajo consigo una sutil división sexual de la cultura, en apariencia natural y colectivamente diferenciada. En nuestro concepto las posibilidades de apropiación no bastaban para declarar una democratización total de la cultura (si es que ello es aún posible), aunque sí unas distinciones de clase por entonces todavía intensivas que diferenciaban los mundos culturales entre sí. La reciprocidad entre aquellos era, más bien, mutuamente excluyente, pues la vocería obrera en el terreno cultural era prácticamente inexistente. Solo las consecuencias publicitarias de la masa se verificaban por su volumen o asistencia, y rara vez como consecuencia de la voz propia. La imagen del criterio de la clase obrera medellinense estaba a la merced de la opinión de los particulares portavoces de las élites resentidas, y de las escandalizadas autoridades eclesiásticas. Por ejemplo, Gladys Lucía

Ramírez, Ana Patricia Bonet y Oscar Mario Arango (2012) presentan estos espacios de realización de la vida pública de las mujeres trabajadoras en medio del oprobio, y prácticamente sin aspiraciones a una honra que de acuerdo al criterio sociocultural de la época les era imposible aspirar:

En este contexto, la condición idílica de la mujer de élite entró en contradicción con la realidad de las de escasos recursos, quienes, debido a su situación laboral, asumieron mayor autonomía de comportamiento, gracias al contacto permanente con el espacio de las sociabilidades públicas (...) Según argumentos de mujeres de la época, citados por Magdala Velásquez, las que trabajaban eran centro de reprobación y rechazo social, las familias prohibían a las jóvenes tener trato con ellas, a quienes acusaban de ser poco femeninas y un mal ejemplo para la independencia que disfrutaban para movilizarse en el espacio urbano, por su aparente descuido al hogar y por estar arreglándose frente al espejo para salir a trabajar o asistir a algún evento. (Ramírez et al., 2012, pp. 191-193)

Tal fue el impacto del tiempo libre que consistió también en un recurso más del capital a ser intervenido. La racionalidad instrumental se desplegaba completa sobre los trabajadores y las trabajadoras llevando a cabo el experimento de su expansión. La eficacia ideológica de la comunicación inatajable, de los referentes públicos de autoridad, de las experiencias célebres y de las tendencias por la representación colectiva de la vida obrera. Argumenta Richard Hoggart (2013) que el espacio de discernimiento mediático de la clase trabajadora yacía en su tradición oral, pues gracias a ella, las diferencias intergeneracionales para comunicarse no discernían tan drásticamente entre los más jóvenes con los más viejos. En palabras del autor: “Los cambios ocurren muy lentamente y las personas no advierten la incoherencia: creen y no creen al mismo tiempo. Continúan repitiendo las antiguas fórmulas y observando sus prohibiciones y permisos: la tradición oral sigue siendo muy fuerte” (Hoggart, 2013, p. 59). Y es que, aún mejor, la construcción narrativa de un “nosotros” que comparten los elementos más primarios de la vida cotidiana dio pie a la formación de un incipiente reconocimiento sobre la condición de ser objetos de las intenciones del mercado cultural masificado, pues entre la clase obrera pueden existir una serie de valores homogéneos aunque ella misma conste de ser múltiple y plural. Sin sobreestimar la madurez de aquella conciencia, Hoggart (2013) enumera algunas de las características de esta formación:

Así, muchas de las nuevas actitudes no afectan demasiado a la clase trabajadora. Sus integrantes se ven menos influidos de lo que cabría esperar con solo considerar la enorme medida en que son objeto de esos abordajes. Quizás haya algo de verdad profética en las discusiones sobre “la gran masa anónima con sus reacciones completamente apáticas”. Pero hasta ahora, los miembros de la clase trabajadora no se ven tan afectados como sugiere la frase, porque en gran medida “no están”; viven en otro lado, intuitivamente, con costumbre, verbalmente, alimentándose de mitos, aforismos y rituales. Eso los salva de algunas de las peores consecuencias de las actitudes actuales. Al mismo tiempo, en otro sentido, los convierte en sujetos fáciles de abordar. Han sido afectados por las condiciones de la modernidad sólo en aquellos aspectos en los que las tradiciones más antiguas los hicieron muy abiertos e indefensos. (Hoggart, 2013, p. 60)

De cualquier modo, solo por medio de la industria de la cultura se hizo posible el concepto de un tiempo libre completamente subjetivo y universal, pues la apropiación de los recursos de la cultura se volvió inagotable en la práctica. Tratándose de una oferta ilimitada, el individuo experimentó formalmente una forma de libertad económica, y por lo tanto social, dejado solo a su criterio y a disposición de seleccionar ante el universo cargado de símbolos. De ahí que la cultura como experiencia subjetiva se torne, contemplada más allá de un mero dato, en un ejercicio de verdadera apropiación individual. Esto es, en la medida que el individuo trata de exteriorizar el desarrollo de sus facultades estéticas, mediante la realización activa de aquello en lo que fija su interés, bien sea la contemplación de la moda o el espectáculo del cine, se gana como ser genuinamente social, a despecho de los muchos estigmas utilizados por la sociedad medellinense (Adorno, 1973). El cultivo individual del tiempo libre tenía como finalidad acercar al hombre de cine, y a la mujer de la moda, a la sociedad en su conjunto.

Por otra parte, este planteamiento presupone que el mundo moderno no inventó por sí mismo el tiempo libre, pues sus condiciones yacían dadas para las formaciones y grupos sociales más solventes, aunque de forma reducida y selecta; aquellas formas tradicionales del tiempo libre, aún demasiado pausadas y procedimentales, demasiado intervenidas por el peso de la moral religiosa. No obstante, sí es cierto que la industria desplazó un conjunto predominante de actividades populares, antecedentes a los casos aquí propuestos. Sin embargo, es menester señalar que, para el caso de la ciudad de Medellín, los hitos concretos para la caracterización cultural de la

ciudad en sus primeros decenios llegado el siglo XX consistieron en: I) el arribo del cine a la ciudad y su compatibilidad con la base económica social para su vinculación efectiva y II) el amplio enrolamiento, o mejor dicho, la instrumentalización de la fuerza de trabajo femenina en el aprovechamiento situacional de la industria textil. La ruptura con el orden doméstico y con el sujeto colectivo tradicionalmente designado a la conservación del esquema de subordinación patriarcal en la familia.

Es por ello que se esperaba insistir en un análisis que diera visibilidad a las relaciones subjetivas que los objetos de la cultura son capaces de producir en el contexto idóneo. El tiempo libre no es solamente una consideración medible y aislada de la cronología puesta en el cuerpo del obrero paisa. Pues lo aquí argumentado propone evidenciar que la aparición del tiempo libre para el sujeto obrero coexistió con unos órdenes ideológicos racionalmente administrados, que solo tuvieron su continuación (adaptada) con la inauguración de la industria, pero que le dieron cualidad de protagonista a nivel colectivo, superando un relativo espacio de pasividad histórica. Primero, poniendo de relieve algunos de los muros ideológicos al trabajar categorías como el *ocio* y la aparente libertad cultural que, en mi opinión, no pueden de ninguna manera ser abordados con inmediatismo y axiomas, si se quiere explorar la posibilidad de la crítica. Y segundo, que a su vez, puede nutrirse de lecturas más agudas alrededor de las diferencias entre la cultura obrera y la cultura popular, o si la incipiente industria cultural de estos primeros cincuenta años merece un análisis del discurso semejante al aparato mediático contemporáneo; entre otras tantas observaciones antropológicas, psicológicas, históricas y sociológicas posibles. Este trabajo solo reconoce experimentar un poco de la última, y plantear un punto de partida personal inspirado en esta disciplina.

Además, la crítica cultural por el tiempo libre eleva también un debate por las construcciones ideológicas que parecen naturalizarse en el supuesto éxito del proceso modernizador y plantear su recorrido irreflexivo al aterrizar la visión desde los intereses de la clase trabajadora, puesto que siempre se habla de la voluntad privilegiada de las élites, aunque sea difícil precisar su nivel de conciencia respecto de este proceso. Para finalizar, con esta conclusión se ha buscado dar lugar a una realidad que no ha sido del todo superada y la reflexión ligada a ella sigue siendo vigente, dado que las condiciones estructurales de las primeras décadas del siglo XX aún se reproducen, y acompañan el muy paradójico provincianismo moderno que alimenta los mitos de la cultura antioqueña.

Con todo, el reflejo que oscila desde el aparato técnico y la inabarcable experiencia subjetiva de los escenarios urbanos, son una magnificación o una expresión más vistosa de lo que conceptualmente se ha propuesto como lectura de esta época sin precedentes. Entiéndase, un aporte sumado a las lecturas de nuestra particular (y común) forma de experimentar el peso de la modernidad. Las múltiples referencias e imágenes históricas son todas fragmentos, partes subsidiarias de un cuadro social urbano poderosamente estructurado, erigido y en ascenso de las potencias sociales automatizadas de permanente despliegue. En este marco social dinámico se situó la tan necesaria superación de los roles culturales tradicionales. Fue en general un salto de lo privado a lo público, especialmente en la experiencia femenina. El tiempo libre era la expresión práctica del carácter subjetivo de las actividades de ocio frente al reduccionismo de los roles de clase y de género. Allí, en la calle, lugar de lo múltiple, la industria de la cultura trajo consigo el espacio para el tiempo libre individual.

Referencias

- Adorno, T. (1973). *Consignas*. Amorrortu Editores.
- Arango de Restrepo, G. M. (2004). *Sociabilidades católicas, entre la tradición y la modernidad. Antioquia, 1870-1930*. La Carreta Editores.
- Archila, M. (2011). Intimidad y sociabilidad en los sectores obreros durante la primera mitad del siglo XX. En J. Borja, & P. Rodríguez (Comps.), *Historia de la vida privada en Colombia (II)* (pp. 148-172). Editorial Taurus.
- Bolaños, L. (2019). La llegada de un nuevo entretenimiento. Circulación y apropiación del cine silente norteamericano en Colombia, 1910-1929. *Trashumante Revista Americana de Historia Social*, (14), 76-98.
- Borja G. J, & Rodríguez J., P. (2011). *Historia de la vida privada en Colombia (II)*. Editorial Taurus.
- Botero, F. (2003). *La industrialización en Antioquia. Génesis y Consolidación 1900-1930*. Hombre Nuevo Editores.
- Botero, F. (1996). Regulación urbana e intereses privados, 1890-1950. En J. O. Melo (Comp.), *Historia de Medellín (I)* (pp. 326-342). Suramericana de seguros.
- Botero, F. (1996). Vida cotidiana y cultural urbana en Medellín, 1930-1950. En J. O. Melo (Comp.), *Historia de Medellín (II)* (pp. 541-550). Suramericana de Seguros.
- Cardona E., J. (2015). Espacio, cuerpo y tecnología. Miradas de Medellín en la película *Bajo el cielo antioqueño*. En *Una ciudad en seis miradas* (pp. 131-154). Hilo de Plata Editores.
- Cuervo C., J. (2017). Karl H. Brunner y Medellín: la ciudad nueva. *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 10(20), 2-22. <https://doi.org/knzd>
- D'Lugo, M. (2002). Carlos Monsiváis: Escritos sobre el cine y el imaginario cinematográfico. *Revista Iberoamericana*, (68), 283-301.
- Duque, E. P. (2000). Cine en Medellín. *Territorio Cultural (Medellín)*, 3, 73-83.
- Farnsworth-Alvear, A. (1996). Las relaciones cotidianas en el trabajo industrial 1910-1935. En J. O. Melo (Comp.), *Historia de Medellín (II)* (pp. 391-398). Suramericana de Seguros.
- Farnsworth-Alvear, A. (2000). *Dulcinea in the Factory. Myths, Morals, Men, and Women in Colombia's Industrial Experiment, 1905-1960*. Duke University Press.
- Franco D. G. (2013). *Mirando solo a la tierra: cine y sociedad espectadora en Medellín 1900-1930*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Giraldo, C. A. (1999). Reflexiones bajo el cielo antioqueño. *Kinetoscopio (Medellín)*, 10(52), 80-87.
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo Veintiuno Editores S.A.

- Monsiváis, C. (2006). *Aires de Familia: cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Ramírez G. L., Bonet, A. P., & Arango, O. M. (2012). *Moda femenina en Medellín: Aportes de la moda al ideario femenino en Medellín, de 1900 a 1950*. Tragaluz Editores.
- Reyés, C. (1996). Vida social y cotidiana en Medellín, 1890-1940. En J. O. Melo (Comp.), *Historia de Medellín (II)* (pp. 426-450). Suramericana de Seguros.
- Romero, J. L. (2011) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Siglo Veintiuno Editores S.A.
- Saavedra, M. C. (1996). Tradición laboral y capacitación 1900-1940. En J. O. Melo (Comp.), *Historia de Medellín (II)* (pp. 379-390). Suramericana de Seguros.
- Salazar, A. (2017). Visiones sobre el alcohol y la prohibición en los debates médicos y la prensa en Colombia, 1918-1923. *Trashumante Revista Americana de Historia Social*, (9), 78-97.
- Spitaletta, R. (2011). Modelo empresarial antioqueño (1888-1950): El monstruo que se tragó a los obreros. *Huellas de ciudad Revista del Centro Histórico de Bello*, (13), 8-28.
- Villegas, M. (1959). *Arte, cine y sociedad*. Ediciones Taurus.