

Hacia una poética de la luz eléctrica en Bogotá (1886-1930)

**Dispositivo y metáfora en el constructo de una
ciudad moderna**

Juan Felipe Montealegre P.

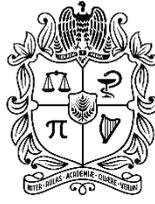
Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá, Colombia

2022



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Hacia una poética de la luz eléctrica en Bogotá (1886-1930)

**Dispositivo y metáfora en el constructo de una ciudad
moderna**

Juan Felipe Montealegre P.

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad
Bogotá, Colombia
2022

**Hacia una poética de la luz eléctrica en
Bogotá (1886-1930)**
**Dispositivo y metáfora en el constructo de una ciudad
moderna**

Juan Felipe Montealegre P.

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Director:
Ph.D. Aurelio Horta Mesa

Línea y Grupo de Investigación:
Poéticas Intertextuales. Arte, Diseño, Ciudad.

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad
Bogotá, Colombia
2022

*A mi madre Elvia, que habita la luz eterna;
mi «abue» Victoria, mi soporte moral.*

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

Juan Felipe Montealegre P.

Fecha 12 de diciembre de 2022

Agradecimientos

Nada de esto sería posible sin el apoyo y el respaldo de la Universidad Nacional de Colombia; a ella, por siempre, mi más profunda gratitud, al haberme dado la oportunidad de transdisciplinar entre las Artes y las Humanidades, y formarme, no sólo como individuo profesional, sino fundamentalmente como sujeto estético y social, es decir, como ciudadano.

Le debo haberme permitido conocer personas, tanto ilustradas como *luminosas*, que marcaron personal y profesionalmente este camino de la vida. Primero, a mi director de tesis, Aurelio Horta, por haber confiado en mis ideas, por su crítica cariñosa y prospectiva, y por haber contenido sabiamente la cándida ambición de este joven investigador. Por supuesto, a mi querida maestra y amiga Luz Teresa Gómez, que ha cultivado en mí el amor por el trabajo académico y que me ha visto crecer en este proceso de formación. Al profesor Ricardo Rivadeneira, a quien tuve el placer de conocer en la Maestría y cuyos amigables consejos me iluminaron en momentos de confusión. A mi amigo Nicolás Martínez, porque sabemos lo difícil que fue el camino; a Zada Manrique, y a todas y todos los miembros de la Cohorte XVII —la “Cohorte de la Pandemia”, la “Cohorte del Paro Virtual”; la que, quizás contra todo pronóstico, resultó ser muy productiva y alcanzó varias distinciones—.

Este también es el resultado de un conjunto de circunstancias que trastocaron la normalidad académica de la Cohorte. Además de superar las múltiples contingencias de la pandemia, y una vez adaptados al régimen de la virtualidad, las actividades académicas se vieron interpeladas por un estallido social sin precedentes en la historia política contemporánea del país. Sea esta, entonces, la oportunidad para agradecer a quienes participaron de este movimiento por el cambio y la justicia social, incluyendo a quienes sacrificaron su vida y arriesgaron su integridad.

Por último, y de corazón, a mi familia. A mi madre, que dio todo por mí. A mi *abue*, que alimenta mi cerebro y mi corazón. A mi Rocy, por su amor incondicional. A Tatiana, mi dulce apoyo y mi profe antigüista, sin quien no hubiera sido posible escribir muchas de estas páginas.

Resumen

Hacia una poética de la luz eléctrica en Bogotá (1886-1930): dispositivo y metáfora en el constructo de una ciudad moderna

El tema de la presente investigación es el estudio del papel que jugó la luz eléctrica como agente físico y simbólico de la modernidad en Bogotá entre 1886 y 1930, período conocido en la historia política de Colombia como “Hegemonía conservadora”. El objetivo principal de este trabajo consiste en analizar la función de las metáforas de la luz en la construcción de un imaginario de la modernidad bogotana durante el período en mención, con el ánimo de hacer visible la discrepancia entre los procesos de modernización material de la ciudad y las condiciones espirituales para el surgimiento de una cultura moderna propiamente dicha en la capital. El documento se divide en cuatro capítulos, compuestos por diversos apartados en los que se recogen las escenas o momentos de significación más destacados, tanto de la metáfora de la luz en el marco general de la tradición occidental europea, como de los efectos que trajo consigo la introducción y lenta expansión de la luz eléctrica en el caso de la sociedad bogotana. Las conclusiones de esta investigación sugieren que el estudio de las metáforas de la luz en general constituye una estrategia metodológica de investigación que permite articular, tanto en el tiempo como en el espacio, los desarrollos tecnológicos de la modernización urbana con los procesos del cambio cultural en el plano de las ideas, las prácticas y el pensamiento, a fin de detectar posibles conflictos, desfases, asincronías e inconsistencias en la imaginación y consolidación de una experiencia singular de la modernidad, no sólo en la ciudad de Bogotá, sino también en otras ciudades latinoamericanas en contextos de desarrollo similares.

Palabras clave: Metáforas de la luz; Luz eléctrica; Poética; Modernidad; Modernización; Bogotá; Hegemonía conservadora.

Abstract

Towards a poetics of electric light in Bogotá (1886-1930): device and metaphor in the constructo of a modern city

This work deals with the role played by electric light as physical and symbolic agent of modernity in Bogotá between 1886-1930, a period known in the political history of Colombia as “Conservative Hegemony”. The main purpose of this work is to analyze the function of “light-metaphors” in the making of Bogotá’s modernity imaginary throughout such period, to show the disagreement between modernization processes and spiritual conditions for the emergence of a proper modern culture in the city. The text is divided into four chapters, composed in turn of different sections, in which the most significant scenes or moments are collected, both for the fuction of “light-metaphors” in the general framework of the European Western tradition, and for the effects brought about by the introduction and slow expansion of electric light in the case of Bogotá society. The conclusions of this research suggest that the study of “light-metaphors” constitutes a methodological research strategy, that allows articulating, both in time and space, the technological developments of urban modernization with the cultural changes at the level of ideas, practices and thought, in order to detect possible conflicts, lags, asynchronies and inconsistencies in the imagination and consolidation of a singular exprience of modernity, not only in Bogotá, but also in other Latin American cities in similar development contexts.

Keywords: Light-metaphors; Electric light; Poetics; Modernity; Modernisation; Bogotá; Conservative hegemony.

CONTENIDO

LUCES PRELIMINARES.....	1
1. SOMBRAS ORIGINARIAS, O LA CUESTIÓN DE UNA MODERNIDAD EN BOGOTÁ COMO ESPECTÁCULO DE LUCES	6
i) BOGOTÁ: ¿UNA “CIUDAD DE LA LUZ”? TRES INDICIOS DE LA VINCULACIÓN METAFÓRICA DE LA CIUDAD EN SU INGRESO A LA MODERNIDAD	6
ii) HISTORIA Y TEORÍA DE LA LUZ EN BOGOTÁ: LA HISTORIA DEL DISPOSITIVO EN LA CIUDAD Y LA HISTORIA URBANA DESDE LA METÁFORA	16
iii) MATICES: TRES HORIZONTES DE COMPRESIÓN DE LA “LUZ”	27
HORIZONTE ONTOLÓGICO	29
HORIZONTE FENOMENOLÓGICO	35
HORIZONTE SEMÁNTICO	38
2. METÁFORAS DE LA LUZ: SECULARIZACIÓN Y CULTURA URBANA MODERNA	56
i) LUZ Y MODERNIDAD: ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO	56
ii) DE LA “CAVERNA” DE PLATÓN AL “SIGLO DE LAS LUCES”	64
iii) PARÍS: CIUDAD-LUZ Y CAPITAL DE LA MODERNIDAD	87
AURAS BENJAMINIANAS, AURAS TURBIAS.....	87
FANTASMAGORÍAS, PASAJES COMERCIALES Y EXPOSICIONES UNIVERSALES.....	93
CONCLUSIONES.....	107
iv) APÉNDICE 1. “...FOTOTÁCTICAMENTE HABITA EL HOMBRE MODERNO...” : BOGOTÁ Y LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES DE ELECTRICIDAD	112
3. FAROS Y REFRACCIONES: LOS OBJETOS ARQUITECTÓNICOS COMO METÁFORAS DE LA MODERNIDAD.....	126
i) EL <i>PALACIO DE CRISTAL</i> : METÁFORA DE LA MODERNIDAD	126
EL NEGATIVO FOTOGRÁFICO DE LA METÁFORA, SEGÚN EL “GRAN CIUDADANO” COLOMBIANO.....	135
ii) EL <i>QUIOSCO DE LA LUZ</i> EN EL PRIMER CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA (1910): ¿MODERNIZACIÓN SIN MODERNIDAD?	142
EL PALACIO DEL PROGRESO A LOS OJOS DE UN ILUSTRE COLOMBIANO	142
LA FANTASMAGORÍA DE LA MODERNIDAD EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL	146
LA DEMOCRATIZACIÓN INTERMITENTE DEL ALUMBRADO PÚBLICO EN LA BOGOTÁ CENTENARIA.....	158

CONCLUSIONES.....	169
III) FUENTES LUMINOSAS EN LA PLAZA DE BOLÍVAR: LA LUZ COMO METÁFORA DEL PODER 174	
IV) APÉNDICE 2. TODO LO QUE BRILLA ES ORO: UNA MODERNIDAD REFRACTADA POR EL PRISMA DE LA COLONIALIDAD	190
LA IMAGEN DE COLOMBIA EN LA CONMEMORACIÓN DEL IV CENTENARIO DEL “DESCUBRIMIENTO” DE AMÉRICA	190
LA ESTÉTICA DE LA PREMODERNIDAD EN EL PABELLÓN DE COLOMBIA (SEVILLA, 1929)	203
4. INTERMITENCIAS: SENTIMIENTOS DE DESEO Y RECHAZO A LA MODERNIDAD EN LA “ATENAS SURAMERICANA”	210
I) “PARTO DIFÍCIL Y DOLOROSO: PERO LA NIÑA LUZ ELÉCTRICA NACIÓ...” (7 DE DICIEMBRE DE 1889)	210
UNA PREHISTORIA TECNO-POLÍTICA: EL ALUMBRADO DE GAS.....	210
THE BOGOTÁ ELECTRIC LIGHT COMPANY: UN NUEVO CICLO DE PROMESAS	217
MALESTAR SOCIAL Y PROBLEMAS CON EL ALUMBRADO	225
II) LOS HERMANOS SAMPER BRUSH Y LA COMPAÑÍA DE ENERGÍA ELÉCTRICA DE BOGOTÁ: <i>ETHOS</i> MODERNO, ESPÍRITU CAPITALISTA Y <i>PATHOS</i> SOCIAL (1896-1926)	230
SE ENCIENDEN LOS MOTORES.....	236
SAMPER BRUSH & CÍA. EN LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS.....	239
LA COMPAÑÍA DE ENERGÍA ELÉCTRICA DE BOGOTÁ DURANTE EL GOBIERNO DE RAFAEL REYES.....	244
ESPÍRITU PATRIÓTICO, ÉTICA CIVIL Y EMPATÍA SOCIAL.....	250
LA CEEB FRENTE A LA COMPAÑÍA NACIONAL DE ELECTRICIDAD Y SU FUSIÓN EN LAS EMPRESAS UNIDAS DE ENERGÍA ELÉCTRICA (1927)	258
III) FORMACIÓN DE AURAS: NOSTALGIA Y RECHAZO A LA MODERNIDAD EN EL MITO CULTURAL DE LA “ATENAS SURAMERICANA”	268
EL HUMANISMO ANTIMODERNO DE UNA ATENAS SURAMERICANA ENCANDILADA	274
EL HUMANISMO CATÓLICO DE LA ATENAS SURAMERICANA, O LA CUESTIÓN DE UNA LUZ POR SECULARIZAR	279
IV) LA LUZ ELÉCTRICA COMO IMAGEN POÉTICA DE LA MODERNIDAD	286
5. CONCLUSIONES: HACIA UNA POÉTICA DE LA LUZ ELÉCTRICA EN BOGOTÁ.....	294
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	299
7. LISTA DE IMÁGENES.....	308
8. LISTA DE GRÁFICOS	321

9. ÍNDICE ANALÍTICO..... 322

LUCES PRELIMINARES

El tema de la presente investigación es el estudio del papel que jugó la luz eléctrica como *agente físico y simbólico* de la modernidad en Bogotá entre 1886 y 1930, período conocido en la historia política de Colombia como “Hegemonía conservadora”.

El objetivo principal de este trabajo consiste en analizar la función de las metáforas de la luz en la construcción de un imaginario de la modernidad bogotana durante el período en mención, con el ánimo de hacer visible la *discrepancia* entre los procesos de modernización material de la ciudad y las condiciones espirituales para el surgimiento de una cultura moderna propiamente dicha en la capital. Para ello, el documento se divide en cuatro capítulos, compuestos a su vez por diversos apartados en los que se recogen las escenas o momentos de significación más destacados, tanto de la metáfora de la luz en el marco general de la tradición occidental europea, como de los efectos que trajo consigo la introducción y lenta expansión de la luz eléctrica en el caso particular de la sociedad bogotana.

El primer capítulo introduce el problema en torno al uso de la metáfora de la luz para significar el ingreso de la ciudad a una nueva etapa de desarrollo definida como “modernidad”, únicamente desde el punto de vista del progreso material (modernización), sin tener en cuenta ciertos factores de carácter político, económico y cultural que ponen en tela de juicio la caracterización poética de Bogotá como una “Ciudad de la Luz”. El escenario de esta discusión se enmarca en los festejos realizados con ocasión del Primer Centenario de la Independencia de Colombia (1810-1910), que incluyó el montaje de toda una escenografía patriotista del progreso nacional, en la que la luz eléctrica desempeñó un rol decisivo en la visualización de un futuro promisorio sustentado en el modo de producción industrial capitalista y urbano. Al explorar tres indicios de la vinculación metafórica entre luz y modernidad, se descubre que el uso de dicha metáfora aplica ciertamente para describir el conjunto de procesos modernizantes desde una mirada tecnológica y urbanística, pero no para ubicar las “sombras” o inconsistencias de una *modernización sin modernidad*, tal como el filósofo Rubén Jaramillo sugiere tener en cuenta para el caso colombiano, en el que la experiencia de la modernidad no ha hecho sino *postergarse*, a causa del decidido rechazo a la revolución cultural y de pensamiento de las sociedades modernas por parte de las facciones conservadoras de la élite política bogotana¹.

Posteriormente, se presenta un breve estado del arte sobre la “historia de la luz” en la ciudad, donde se identifican tres enfoques de interpretación de este objeto de estudio, a saber: la crónica periodística, la historia de los servicios públicos y la historia empresarial del sector eléctrico. Allí se

¹ Jaramillo Vélez, Rubén (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos, 1998.

plantea la posibilidad de leer la historia urbana de Bogotá en términos de un juego de contrastes que dé cuenta de los conflictos sociales y culturales implicados en la incorporación de la ciudad a los tiempos modernos. El capítulo concluye con la presentación de tres horizontes de comprensión del concepto de “luz”, para precisar los modos de apertura del término hacia otros niveles de significación allende su sentido literal como fenómeno físico-óptico; se buscan identificar las ambigüedades y ambivalencias intrínsecas a la noción, pero también rescatarlas con el propósito de visibilizar su riqueza semántica.

El segundo capítulo pretende esclarecer las relaciones entre *secularización* y *modernidad*, a partir de una reflexión filosófica sobre el simbolismo de la luz, y los constantes traspasos entre la dimensión física del fenómeno y su significación metafísica o cultural en los ámbitos del conocimiento, la estética y la moral. Aquí se lleva a cabo una *arqueología* de la función que ha desempeñado la metáfora de la luz como símbolo de los valores máximos exaltados por un grupo social determinado en circunstancias históricas particulares; esta indagación se desarrolla a partir de la selección de algunos hitos en la historia de las ideas y la tradición cultural europeas, que si bien se remontan al pensamiento mítico y religioso, derivan, a raíz del proceso de secularización de la sociedad, en la doble significación de la luz como dispositivo tecnológico y al mismo tiempo como metáfora poética de la modernidad *urbana*. En este sentido, el análisis del caso paradigmático de París, célebremente apodada la “Ciudad luz”, permite construir un marco de interpretación y articulación de la Luz y la Modernidad desde el punto de vista de la experiencia urbana, donde la integración del alumbrado moderno en el paisaje urbano constituye uno de los aspectos más relevantes de la misma. Así pues, sobre la base de las reflexiones de Walter Benjamin y David Harvey a propósito de las transformaciones estéticas y culturales acaecidas en la capital decimonónica de la modernidad, se busca, por una parte, destacar las metáforas lumínicas del *aura* y la *fantasmagoría* para entender la doble experiencia de la modernidad como pérdida y a la vez como promesa; y, por otra, elaborar un esquema de interpretación de los procesos de la modernidad en Bogotá, que advierta su carácter *asincrónico* en contraste con los desarrollos sincrónicos y diacrónicos de la experiencia parisina estudiada por Harvey.

Veremos que tanto el movimiento cultural de las Exposiciones Universales, como el conjunto de transformaciones urbanísticas realizadas en torno a la configuración de unas escenografías del progreso, funcionan como plataformas de exhibición del mundo fantasmagórico de las mercancías, que acabaron por *espacializar* la experiencia de modernidad, al ser vistas como símbolos del *poder* económico y cultural de las ciudades modernas en el marco de las relaciones geopolíticas de la segunda mitad del siglo XIX.

De aquí que el capítulo 3 aborde el significado de ciertos objetos arquitectónicos (faros, palacios, pabellones y fuentes luminosas) como “metáforas de la modernidad”. Partiendo de una serie de

referentes que dan cuenta de los procesos de modernización y electrificación de las capitales europeas, se informa sobre las reacciones del público bogotano ante los avances exhibidos en las Exposiciones Internacionales de Electricidad, y se trata de identificar las resonancias de este movimiento universal, tanto en el contexto latinoamericano como en el caso específico de Bogotá, donde la estética de exposición sería objeto de deseo e imitación por parte de un distinguido sector de la clase alta y de la élite política, con miras a la proyección de una *imagen* fascinante del progreso, no obstante sin un verdadero sustento en la realidad material. La más clara de estas resonancias ocurre en 1910 con la inauguración del Quiosco de la Luz en el Parque de la Independencia de Bogotá, donado por los hermanos Samper Brush con el fin de proveer de energía eléctrica al conjunto de la Exposición Nacional del Centenario y sus alrededores. Sin embargo, el significado de este Quiosco como símbolo de modernidad es intermitente y limitado, debido a la incapacidad de la administración municipal para mantener y consolidar el servicio de alumbrado eléctrico en una ciudad de más de 120.000 habitantes. El Quiosco de la Luz resulta ser más bien el símbolo de una tímida modernización sin muestras contundentes de modernidad.

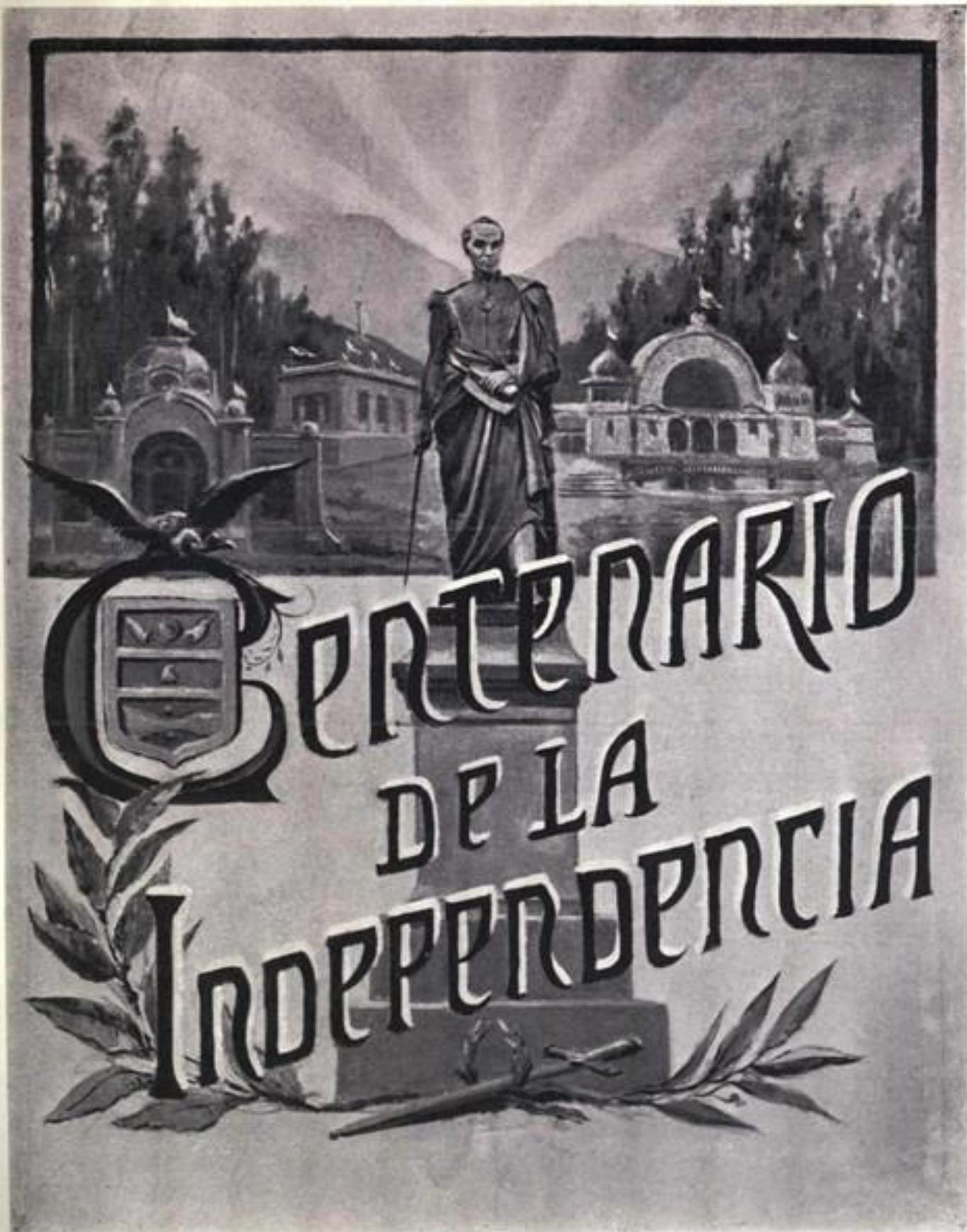
Estas limitaciones pueden rastrearse dando un salto atrás hacia las exposiciones celebradas en el marco del IV Centenario del “descubrimiento” de América, en las que el dispositivo colonial del poder actúa como un grueso prisma ideológico, a través del cual las “luces” de la modernidad científica, política y cultural de las sociedades liberales europeas se refractan por la interpretación tradicionalista, conservadora e hispanista de los representantes colombianos que asistieron a los eventos de Madrid (1892) y Chicago (1893). Se plantea la metáfora de la *refracción cultural*, que, en virtud de dicha interpretación de nuestra “premodernidad”, confiere un matiz particular a la imagen opaca y dorada de la civilización colombiana en el contexto internacional. Años más tarde, este elemento de la “premodernidad” colombiana será reivindicado desde la arquitectura y la escultura con la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

A continuación, retornamos a Bogotá para presentar una breve reseña del proceso de construcción de las imponentes fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar a finales de la década de 1920, para extraer de allí su significación como ícono arquitectónico de la “ciudad moderna” y como símbolo del poder político hegemónico y centralizado de la capital.

Finalmente, el cuarto capítulo aborda la *dimensión temporal* de la experiencia de la modernidad en Bogotá, sobre la base de la asincronía cultural de la sociedad bogotana con respecto a los procesos acaecidos en el foco occidental. La metáfora de la *intermitencia* sirve aquí para interpretar el movimiento pendular entre *progreso* y *atraso*, en relación con las dificultades que se tuvieron para consolidar el servicio de alumbrado público y doméstico en la ciudad; así como entre *deseo* y *rechazo* a las transformaciones inherentes a la modernidad desde la perspectiva de las representaciones influidas por el proyecto político y cultural de la hegemonía conservadora. Se inicia con una pequeña

crónica sobre la llegada de la luz eléctrica en Bogotá, gracias a la efímera labor de la *Bogotá Electric Light Company*, que conmocionó la mirada de todo un pueblo acostumbrado a vivir en la oscuridad de las noches mal iluminadas por el petróleo y el gas. Enseguida, se hace visible la lucha por el monopolio de la energía eléctrica por parte de los hermanos Samper Brush, cuyo sentido de pertenencia, ética ciudadana, espíritu capitalista y sensibilidad social permitieron que la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá no sólo se convirtiera en una de las pioneras de la modernización tecnológica e infraestructural de la ciudad, sino que además se posicionara como ejemplo de una nueva mentalidad interesada en promover la formación intelectual y moral de sus empleados, al igual que su bienestar económico y social. Todo ello en medio de las tensiones generadas por los diversos intentos de desprestigio hacia la empresa, promovidos tanto por la ciudadanía y el gobierno bogotanos como por su principal competencia, la Compañía Nacional de Electricidad, con la que acabó fusionándose en 1927 para conformar las Empresas Unidas de Energía Eléctrica. Por último, se pasa a identificar las intermitencias en el plano de las representaciones culturales con las que un sector de la élite bogotana expresó su visión de la modernidad, en términos de rechazo al conjunto de transformaciones axiológicas de la sociedad, pretendiendo legitimar dicha postura a partir del mito cultural de la “Atenas Suramericana”. Y, en última instancia, se recogen algunas miradas de poetas y escritores colombianos residentes en Bogotá, en las que la luz eléctrica emerge como imagen poética del ingreso de la ciudad a la modernidad.

Las conclusiones de esta investigación reconocen que el estudio de las metáforas de la luz en general constituye una estrategia metodológica de investigación que permite articular, tanto en el tiempo como en el espacio, los desarrollos tecnológicos de la modernización urbana con los procesos del cambio cultural en el plano de las ideas, las prácticas y el pensamiento, a fin de detectar posibles conflictos, desfases, asincronías e inconsistencias en la imaginación y consolidación de una experiencia singular de la modernidad, no sólo en la ciudad de Bogotá, sino también en otras ciudades latinoamericanas en contextos de desarrollo relativamente similares.



1810 - 1910

1. SOMBRAS ORIGINARIAS, O LA CUESTIÓN DE UNA MODERNIDAD EN BOGOTÁ COMO ESPECTÁCULO DE LUCES

i) Bogotá: ¿una “Ciudad de la luz”? Tres indicios de la vinculación metafórica de la ciudad en su ingreso a la Modernidad

En el campo de los estudios históricos, urbanísticos y culturales acerca de Bogotá, particularmente aquellos que abordan el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX, existe una tendencia a sintetizar el conjunto de los procesos de *modernización* acaecidos en la ciudad mediante el recurso poético de la *metáfora de la luz*. Con esta afirmación no se pretende controvertir dicha tendencia académica, sino tan sólo llamar la atención sobre el hecho de que detrás de ella se debate una serie de *cuestiones filosóficas, sociológicas y estético-políticas*, cuyo abordaje responde en últimas a la necesidad de comprender esa gran y problemática categoría de la “Modernidad”, como marco epistemológico, socioeconómico e histórico-cultural dentro del cual han sido interpretadas las transformaciones de la capital colombiana durante el período en mención².

Se llega a esta conjetura tras una primera aproximación a las fuentes más sobresalientes que se ocupan de uno de los hitos más importantes en la historia de la ciudad (y, por extensión, del país), y que algunas autoridades en la materia lo consideran como el evento que inaugura *en la práctica* el siglo XX, a saber: la conmemoración del Primer Centenario de la Independencia de Colombia en 1910. Aparentemente, este acontecimiento —sumado a otros que le precedieron, tales como la Guerra de los Mil Días, la pérdida concertada de Panamá y la dictadura del General Rafael Reyes, por mencionar algunos—, abre un horizonte político y económico extraordinario, que vendría a marcar el inicio de una nueva etapa de desarrollo en la ciudad, en términos de su inserción a los procesos de la industria, la acumulación de capital, el embellecimiento del espacio urbano y la formación de la cultura urbana moderna, así como de la revolución en los estilos de vida y las artes. No obstante, el

² Tales cuestiones surgen como fruto de mi formación profesional en los campos de la Filosofía y la Sociología, al interior de los cuales profundicé en las áreas de la Estética (moderna), la Hermenéutica (Nietzsche, Heidegger, Gadamer), y los enfoques de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Benjamin) y la Filosofía de la Cultura (Cassirer, Warburg, Ginzburg, Didi-Huberman), así como en distintas miradas de la posmodernidad (Bauman, Lyotard, Deleuze, Foucault), el pragmatismo (Rorty, el giro lingüístico) y los juegos del lenguaje (Wittgenstein). Posteriormente, exploré los terrenos de la Sociología del Arte y la Sociología Urbana (Simmel, Sennett), y tuve mi primer contacto con el “Pensamiento Crítico” y las *perspectivas latinoamericanas* del desarrollo económico y global que desembocan en la actualidad. Fue en este proceso que tuve la oportunidad de familiarizarme con diferentes escuelas y tradiciones de pensamiento, de igual manera que con las herramientas (categorías) de la *cultura teórica* que cada disciplina me ofrecía, lo que en últimas definió la especificidad de mi experiencia académica: de una inserción temprana en la tradición de pensamiento europeo occidental (continental), al acercamiento empírico y metódico de la realidad social colombiana, desde los principales aportes conceptuales del pensamiento sociológico latinoamericano.

conjunto de dichas transformaciones se gestó —si bien no logró, ni aún se ha logrado llevar *a cabo*— al interior del clima político y cultural de la llamada “Regeneración” conservadora (1886-1930).

No creo que sea una simple coincidencia la vinculación de los términos “luz” y “ciudad” a la hora de caracterizar los procesos de modernización en Bogotá. Por el contrario, aun si resultara exagerado decir que se trata de una “tendencia poética” de estas investigaciones a titular su trabajo empleando la metáfora de la “luz” para destacar la importancia que tuvo la celebración del Centenario en el contexto de una nueva etapa de desarrollo, es precisamente allí, en la identificación de los distintos contextos de significado y de los modos de enunciación del término, que se pone al descubierto algo de la potencia simbólica que tiene la “luz” para sintetizar, literal y metafóricamente, las conclusiones de la reflexión sobre aquellos hitos de la historia urbana en los que es posible reconocer algunos *signos* fehacientes de “modernidad”.

El primer indicio lo constituye un corto, pero interesante documento escrito por Fabio Zambrano Pantoja y Carolina Castelblanco Castro, titulado *El Kiosko de la Luz y el discurso de la modernidad*, publicado en 2002³. El artículo ofrece una mirada de contexto sobre los antecedentes históricos y culturales que marcaron el conjunto de transformaciones de la ciudad, vista como el *teatro de una guerra de imágenes* que fue librada para “tratar de sustituir el sistema de representación del poder colonial por uno republicano”⁴. De este modo, se explica la construcción y adecuación de calles, avenidas y parques, así como la introducción de elementos propiamente modernizadores, tales como la inauguración del ferrocarril en 1909, la instalación del alumbrado eléctrico, ciertos avances en materia de comunicaciones y la visibilización incipiente de algunos procesos de producción industrial; todo ello encaminado a demostrar la viabilidad de las directrices discursivas del “progreso”.

Es en el marco de dichos cambios que se adelantan los preparativos para la celebración del Centenario de la Independencia (1810-1910), aprobada en 1907 por el General Reyes poco antes de abandonar el país debido a la inestabilidad política de esos años. Para ello no sólo se contó con un generoso presupuesto aportado en su mayoría por particulares, sino que además se decidió conformar una Junta integrada por destacados representantes de la élite bogotana, que se encargaría de organizar y dirigir los eventos en el marco de las fiestas patrias.

³ Zambrano P., Fabio & Castelblanco C. Carolina. *El Kiosko de la Luz y el discurso de la modernidad*. Bogotá: Horizontes, 2002, 41 p. El Quiosco de la Luz es un edificio que se encuentra ubicado en el Parque de la Independencia de Bogotá. Se trata de la única construcción sobreviviente de la Exposición Nacional de 1910, celebrada con ocasión del Centenario de la Independencia de Colombia. La caracterización, análisis e interpretación de este edificio se desarrolla en el capítulo 2 de la presente investigación.

⁴ *Ibid.*, p.11.

La adecuación del parque donde se desarrollaría el evento principal del Centenario (la Exposición Agrícola e Industrial) fue una tarea esencial, pues allí se erigirían los pabellones destinados a albergar la maquinaria, las mercancías y los objetos artísticos e industriales que iban a ser exhibidos ante la mirada de los visitantes, tanto nacionales como extranjeros. El documento hace un repaso por cada una de las edificaciones construidas para la ocasión, hasta llegar al *Quiosco de la Luz*, donado por los hijos de don Miguel Samper (una destacada personalidad en la vida pública y empresarial de la ciudad durante el siglo XIX) y levantado por el albañil Simón Mendoza, utilizando cemento producido por la recién inaugurada fábrica que también era propiedad de los Hermanos Samper Brush. El Quiosco de la Luz no sólo fue importante por haber alojado la planta eléctrica con la cual se alumbraría el Parque de la Independencia, sino especialmente por su condición *simbólica*. Gracias a la función para la cual fue destinado el edificio, tanto el parque como el interior de los pabellones de la Exposición estuvieron a tal punto iluminados que las descripciones consignadas en la publicación conmemorativa del Centenario no tardaron en comparar el paisaje de este sector bogotano con el aspecto elegante, noble y sofisticado de las ciudades europeas⁵. A este respecto, es importante destacar que, con la introducción de la iluminación eléctrica en los espacios públicos de la ciudad, si bien circunscrita a los festejos de orden cívico y patriótico, fue posible activar hasta cierto punto la vida nocturna de la ciudad en términos del disfrute del espacio urbano y el tiempo libre.

El documento continúa con una descripción detallada de las características formales y arquitectónicas del Quiosco de la Luz, así como del lugar que ocupó en relación con los demás edificios de la Exposición Nacional. Seguidamente, los autores subrayan la manera en que Bogotá se convirtió en un escenario de fuertes *contrastes*, caracterizados por la *imagen* de una ciudad culta, “protoburguesa” y moderna al mejor estilo europeo, y la precaria *realidad* de una sociedad provinciana, insalubre y “bárbara” que amenazaba con sabotear la construcción de una cultura urbana acorde con los intereses de las clases dominantes. “Es en este ambiente, de ciudad aislada y provinciana, en el que la Exposición del Centenario se realizó, convirtiéndose en la concreción de la idea de progreso que se tenía desde el siglo XIX”⁶.

Finalmente, además de la descripción de los principales cambios producidos en las formas de sociabilidad, facilitadas a su vez por las transformaciones del paisaje urbano localizadas en este sector de la ciudad, el texto concluye con algunos apuntes concernientes a la formación de una *cultura urbana* propiamente dicha, desde los años que siguieron a las celebraciones centenarias hasta el presente. Es así como a partir de la década de los años veinte puede observarse otro tipo de influencias internacionales en el campo de la arquitectura, el arte y el diseño, como es el caso de la Escuela de Chicago y el Art Déco; la construcción de nuevas viviendas, la infraestructura de servicios públicos, de salud, de educación y de mercado; y la apertura de teatros y cafés, entre otras novedades. Un breve

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

reporo por las restantes décadas del siglo XX permite reconocer el rasgo siempre cambiante del aspecto físico de la ciudad y del correlato sociocultural que lleva aparejado, haciendo evidente que las nociones de “progreso” de décadas anteriores están destinadas a volverse obsoletas al tiempo que los

de la ciudad se van modificando; así lo vemos, por ejemplo, cuando los parques y las plazas, considerados como lugares de *encuentro*, socialización y esparcimiento, ceden parte de su espacio ante la aplastante valoración de la *movilidad*, que ahora ve en la construcción de puentes y avenidas una imagen renovada del progreso y modernidad urbana⁷.

El segundo indicio aparece en la publicación de la Alcaldía Mayor de Bogotá y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (2005), que lleva por nombre *La ciudad de la luz. Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*⁸. Se trata de un documento institucional de carácter divulgativo que recoge buena parte de los textos, ilustraciones y fotografías exhibidas en la exposición titulada “La ciudad de la luz”, realizada conjuntamente entre el Museo de Bogotá y la Corporación La Candelaria, con el objetivo de “iniciar un proceso de reflexión sobre las formas de representación de la sociedad en el espacio urbano, los modos en que pierden vigencia para una comunidad y se destruyen o transforman los testimonios del pasado”⁹. El proyecto se halla sustentado en el trabajo de restauración que ambas entidades hicieron del *Quiosco de la Luz* a partir de 2005, con el fin de “recrear históricamente” la Exposición de 1910. A través de un ejercicio de síntesis cuidadosa de los aspectos más destacados de la organización y el desarrollo de la Exposición centenaria, el documento analiza de qué manera el evento nacional estuvo inscrito en el contexto más amplio, cosmopolita, de las Exposiciones Universales realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX en las principales capitales del mundo (París, Londres, Chicago, Nueva York). Allí se visibiliza también el papel que tuvo la ciudad como escenario de la celebración, especialmente en cuanto a la escogencia del lugar donde se llevaría a cabo la Exposición Nacional (el Parque de la Independencia), y de la gestión requerida para el encargo, diseño y construcción de los quioscos, pabellones, fuentes y monumentos que conformarían la nueva escenografía del parque. En consecuencia —se dice—, existió toda una *retórica* alrededor de la Exposición, que respondía principalmente al interés de la clase dirigente por ofrecer “una muestra de desarrollo y progreso” que tuviera como efecto la “equiparación del país con el mundo civilizado”¹⁰. El texto concluye con una reflexión sobre las condiciones del panorama urbano resultante tras la celebración del Centenario, no sólo en cuanto a los cambios físicos del espacio se refiere (preservación/demolición de algunos edificios y construcción/ampliación de avenidas aledañas), sino, sobre todo, respecto de su constante *resignificación* como lugar que

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ Alcaldía Mayor de Bogotá & Instituto Distrital de Cultura y Turismo. *La ciudad de la luz. Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá & IDCT, 2005, 104 p.

⁹ P. 33. El texto que aparece en el documento del IDCT es autoría del profesor Luis Carlos Colón.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

resplandeció en su momento, pero que pronto experimentaría su propio ocaso. Cabe resaltar, finalmente, la importancia central del único elemento arquitectónico sobreviviente de aquella ocasión, el Quiosco de la Luz, en torno al cual giraron las motivaciones de este proyecto institucional que dieron nombre a la exposición del Museo de Bogotá y la Corporación La Candelaria.

Por último, el tercer indicio lo encontramos inmediatamente en un artículo de reflexión publicado en 2007, a saber: *Bogotá o la ciudad de la luz en tiempos del Centenario: las transformaciones urbanas y los augurios del progreso*¹¹. Al igual que las dos primeras publicaciones, la celebración del Centenario de la Independencia colombiana constituye el tópico central que permite hablar de los diversos procesos de modernización, desarrollo y progreso en la ciudad, en los términos del advenimiento de una nueva etapa de su historia, que reúne todos los elementos simbólicos necesarios para representarlos a la manera de un acontecimiento que *brilla* y destaca por sus propios méritos. En este documento se retoman cuestiones ligadas a las condiciones económicas y productivas de la ciudad en el tránsito del siglo XIX al XX, incluida la Exposición Nacional de 1907; de otro lado, se atienden las estructuras urbanas y edilicias que señalan el cambio de la fisonomía colonial hacia la configuración de una iconografía republicana, así como la construcción de nueva infraestructura orientada a satisfacer las necesidades de la población en constante crecimiento. Precisan los autores que tanto las ferias como las obras públicas “recurrieron a la historia para justificar sus obras en una actitud deliberada y progresista”¹².

De nuevo, la iluminación eléctrica ocupa un lugar importante en la caracterización de las actividades, los ánimos y los ambientes que acompañaron la celebración. Las constantes alusiones al asombro y la impresión de que fueron presas los visitantes de la Exposición Nacional de 1910 reflejan la admiración con que se contemplaba la forma en que la ciudad se había “vestido” para la ocasión¹³. Tras una breve descripción de los quioscos y los pabellones, mencionando sus respectivos arquitectos y diseñadores, los autores presentan los rasgos más relevantes del Quiosco de la luz y su importancia como símbolo de los elementos constructivos que definen “el destino arquitectónico de Bogotá y del país desde ese momento: la luz eléctrica, el concreto armado y el vidrio”¹⁴. El texto finaliza con algunas conclusiones puntuales sobre este acontecimiento, entre las que caben destacar: (i) la funcionalidad de las fiestas patrióticas para la generación de *nuevas escenografías urbanas* y la manifestación de cambios en las dinámicas sociales; y (ii) la frustración de los propósitos iniciales con que fueron diseñados los edificios al interior del parque, pues se pensaba que podían continuar

¹¹ Bermúdez U., José R. & Escobar W-W., Alberto. “Bogotá o la ciudad de la luz en tiempos del Centenario: las transformaciones urbanas y los augurios del progreso”. *Apuntes*. Vol. 19, núm. 2, 2007, pp. 184-199.

¹² *Ibid.*, p. 190.

¹³ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴ *Ibid.*, p. 197.

prestando su servicio a la ciudadanía para la realización de actividades artísticas y culturales, aunque pocos años después fueran demolidos uno a uno por considerarse “feos e inútiles”.

Así las cosas, al analizar estos tres indicios es posible anticipar un modo particular en que los diversos *signos* de modernización son interpretados en el marco de un mismo acontecimiento histórico (la Exposición del Centenario), en los que la *luz eléctrica* aparece reiteradamente, no sólo como *dispositivo técnico* que permitió la iluminación del Parque y sus alrededores, sino también —y quizás con mayor contundencia simbólica— como *metáfora* de ese momento clave en la historia nacional y urbana de la capital. Cabe precisar, por tanto, cuáles son los hilos de Ariadna que podrían articular tales indicios, a fin de esclarecer el planteamiento acerca de las posibilidades de significación latentes y operantes en la noción de la luz, con miras a la representación de la *modernidad urbana* en Bogotá, allende sus signos modernizantes, puntuales y fragmentarios, en un contexto de permanente cambio.

1. El primero de estos “hilos” tiene que ver con la visibilización de aquellos *síntomas* que permiten hablar de una “modernidad” en los términos materiales de la transformación estratégica del paisaje urbano, y de la introducción de las innovaciones tecnológicas que más tarde verán su creciente aplicación en la vida cotidiana de los bogotanos. Junto a esta “materialización” de la modernidad, aparece la “Modernidad” como *discurso*, que opera mediante —valga la redundancia— un conjunto de *prácticas discursivas* (p. ej., la “retórica” del progreso”, el mito de la “Atenas Suramericana”, el discurso patriótico de la “República”); y *prácticas no discursivas* (p. ej., ilustraciones, fotografías, arquitecturas, músicas, poesías; corporeidades; decoraciones, escenografías, etc.). De modo que la articulación entre materializaciones y representaciones se ve reflejada en *escenarios y escenografías urbanas* construidas con la intención de reforzar un imaginario de desarrollo y civilización, *detrás del cual* permanece latente la estupefacción por lo ocurrido entre 1899 y 1903 en Colombia. Queda la pregunta —que suele generar cierto escozor e incomodidad en ciertos sectores de la academia— sobre *cómo* se está entendiendo la Modernidad, y a partir de qué presupuestos *epistemológicos, metodológicos y filosóficos* se está intentando comprender el momento en que la ciudad presenta los primeros síntomas de esa modernidad “centenaria”, *a pesar de* un contexto político e intelectual que no es que no estuviera preparado para recepcionar la modernidad cultural y de pensamiento, sino que decididamente *no estaba dispuesto a hacerlo*; pues, incluso, la República Conservadora no escatimó esfuerzos para contener su expansión hasta las últimas consecuencias, de las cuales somos nosotros hoy sus hijos, nietos y bisnietos.

2. El segundo elemento común derivado del análisis de estos tres indicios es la idea latente de que la ciudad funciona como un *teatro*, al menos desde dos puntos de vista: i) como *espacio escenográfico* compuesto a partir de la distribución y articulación de elementos estilísticos, visuales y arquitectónicos, que pueden ser locales o extranjeros; y ii) como *escenario de representación* de los actores sociales, y del despliegue de las fuerzas productivas, los poderes políticos y los ambientes

intelectuales que confluyen en un momento histórico determinado. Este planteamiento de la ciudad como teatro (*theatrum urbe*)¹⁵ sería otra forma de observar la interdependencia entre lo material y lo discursivo, que constituye la trama del verso y el anverso implicado en el concepto de modernidad, como parte de la ambigüedad que le es propia en nuestro contexto de desarrollo.

3. Finalmente, es preciso insistir en la ***especificidad tecnológica de la luz*** de que se trata en los documentos reseñados, en la medida en que no se refieren a ella *in abstracta*, teóricamente como fenómeno físico-óptico, sino concretamente en cuanto dispositivo técnico de iluminación y, por tanto, como elemento modernizador. Producto de la segunda revolución industrial, la introducción de la iluminación eléctrica en el espacio urbano modificó considerablemente los estilos de vida, la percepción del espacio-tiempo —su habitabilidad—, así como la *cualidad* de las experiencias subjetivas que conforman la base vivencial de la producción lingüística y literaria de la realidad social. Este hecho remite directamente al simbolismo encarnado en el Quiosco de la Luz, como *metáfora tecnológica* del Progreso y la Modernidad del país —al menos para el contexto que supone la celebración del evento—.

Estos indicios sugieren reconsiderar el papel que juega la metáfora de la luz como símbolo de los desarrollos tecnológicos y materiales de la ciudad, en una etapa de desarrollo conocida bajo la etiqueta de “Modernidad”. En consecuencia, se abre aquí un horizonte de reflexión filosófica y sociológica, a propósito de los rasgos que definen el proceso de configuración de una modernidad comprendida en los términos que el propio contexto urbano de la capital va proponiendo, a fin de plantear una postura crítica frente a las miradas eurocéntricas que tienden a trasplantarse sobre los territorios “no-occidentales”, toda vez que se desea esclarecer los ritmos y movimientos de gestación de la experiencia urbana moderna a partir de sus signos materiales; pero, sobre todo, de la emergencia de un discurso que sustenta y le otorga sentido al *modo de aparición* de tales signos (esto es, *verlos-como-progreso*).

En otras palabras, importa tanto la asimilación de las “luces” traídas de Europa, como, más propiamente, las condiciones de posibilidad de la *ilustración* del pueblo colombiano. Lo anterior, con mayor razón, cuando se advierte que la situación política del país, centralizada en la capital, transcurre bajo la hegemonía conservadora, que permite en cierto grado la introducción de algunos elementos modernizadores en la ciudad, aunque sin bajar la guardia ante las amenazas que las nuevas corrientes del pensamiento moderno europeo del siglo XIX pudieran representar para los valores de la Colombia Republicana, Católica y Castellana.

¹⁵ Sobre el concepto de *theatrum urbe*, escribí: Montealegre, Juan Felipe (2018). *Theatrum urbe, o la dimensión poética del habitar. Interpretaciones iconológicas a partir de las transformaciones culturales de Bogotá a través de la fotografía callejera (1930-1970)*. Trabajo de grado. Pregrado en Sociología, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2018. Recuperado a partir de: <https://fdocuments.ec/document/theatrum-urbe-o-la-dimensin-potica-del-habitar-6-particular-de-la-historia.html?page=1>.

Apoyados en la publicación conmemorativa del *Primer Centenario de la Independencia*¹⁶, los tres documentos arriba mencionados dan la sensación de que, sin iluminación eléctrica, las “retóricas”, los “discursos”, las “escenografías” y los *efectos de progreso y civilización* no hubieran gozado de la misma eficacia que finalmente tuvieron ante los ojos de los sectores más visibles de la pirámide social; tampoco se hubiera generado aquella *atmósfera* festiva, elegante y novedosa que adquirió el paisaje urbano de Bogotá durante las celebraciones, ni mucho menos habría aparecido la multiplicidad de adjetivos, analogías, metáforas e hipérboles para *caracterizar* culturalmente a la ciudad con base en los *valores estéticos* que la luz eléctrica aportaba para la apreciación de los objetos y el entorno:

En la noche de este día principiaron las iluminaciones eléctricas, que duraron hasta el fin de los festejos. Fueron ellas magnífica ofrenda hecha por la Empresa de Energía Eléctrica de los señores Hijos de Miguel Samper á la memoria de los Padres de la patria; y eran tales la profusión y la variedad de luces, que habrían podido figurar con honor en una noche de gala en cualquier gran ciudad europea¹⁷.

Y, como declaró el Personero Municipal, Don Francisco Giraldo, el 28 de julio de 1910, día en que se inauguró el Quiosco de la Luz:

Este Quiosco que cedéis hoy al Municipio de Bogotá, estos monumentos de arte alzados á vuestro influjo, esas marañas tornadas por vuestro poder en sitios de ensoñación y de paz, son ante todo, en estos días de evocaciones gloriosas, una enseñanza y un símbolo: símbolo de lo que puede este pueblo laborioso cuando en lugar de ser arrastrado á los campos de matanza, en donde se despedazan el odio sectario y la ambición personal, es llevado por el sendero de las bregas que engrandecen. De los esfuerzos que regeneran, de las empresas que axaltan¹⁸.

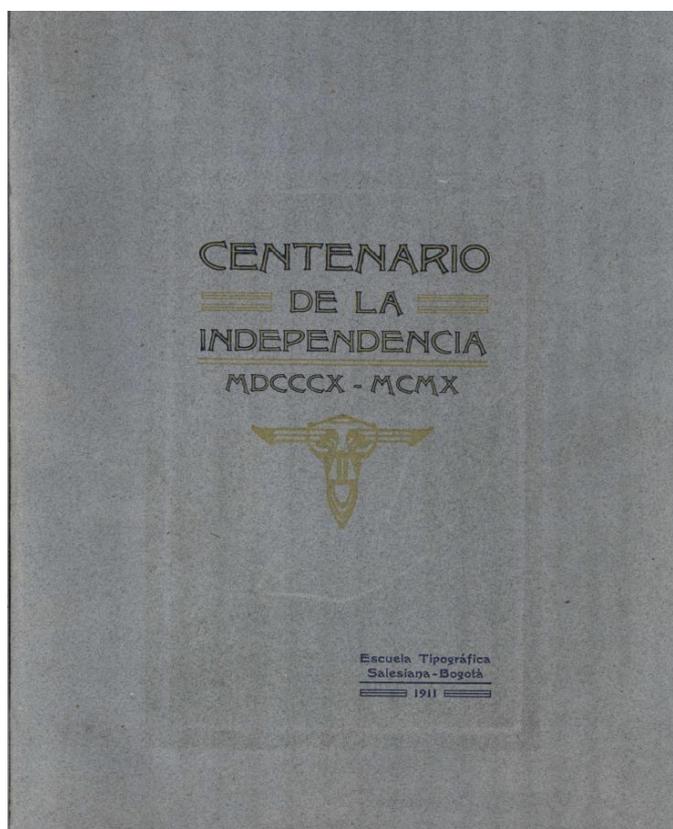
Podemos preguntar, entonces: ¿De qué naturaleza eran las “luces” que poseían aquellos notables señores y distinguidas damas, que tuvieron en sus manos la capacidad real para contribuir a la materialización de esa promesa que en Europa y Estados Unidos ya se vivía como realidad desde hacía algunas décadas? ¿Cuáles eran los “focos” que iluminaban el horizonte cultural y económico de la Nación tras cien años de vida independiente?

¹⁶ Comisión Nacional del Centenario (1911). *Primer Centenario de la Independencia de Colombia: 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911.

¹⁷ 18 de julio de 1910, “Iluminaciones eléctricas”, *ibíd.*, p. 129.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 342.

Marx señalaba que “el país que está más desarrollado industrialmente, sólo muestra al menos desarrollado la imagen de su propio futuro”¹⁹. Con este repertorio de objetos, dispositivos e innovaciones tecnológicas, los habitantes de la ciudad quedaban impresionados al contemplar la imagen de su futuro, al mismo tiempo que se les ocultaban las relaciones sociales de *explotación* en que se basa la estructura productiva de la modernidad industrial capitalista; así como las relaciones de *dominación simbólica* presentes en la estructura socioeconómica tradicional de la sociedad señorial, fantasma de la Colonia. ¿No fue acaso cuestión de un selecto grupo de personalidades y dignatarios *recrear el futuro* de una ciudad y de una Nación, a imagen y semejanza de la modernidad urbana europea? En un país fragmentado por las guerras civiles, ¿no constituyó la celebración del Centenario la oportunidad idónea para crear dichos efectos de progreso, y pretender reconciliar a la Nación de manera artificial alrededor de los *frutos* del ingenio humano y de la industria? Empero, tentados por el deseo dominante de *imitar* los sistemas económicos y culturales de los países desarrollados, los agentes del cambio en la ciudad no siguieron su evolución y desarrollo lógicos, sino que *se saltaron etapas*, tomando partes de ellas “que casi siempre correspondían a una etapa final o a una ya muy evolucionada, para injertarlas *artificialmente* en el primitivo medio americano”²⁰.



Portada de la publicación conmemorativa del *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911. Fuente: [Archivo de Bogotá](#).

¹⁹ Citado en: Jaramillo, Rubén (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos, 1998, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, pp. 41-42. Cursiva mía.

Se pone aquí de manifiesto la necesidad de **distinguir modernidad de modernización**, entendidos como dos aspectos, dos dimensiones o dos perspectivas complementarias de un mismo proceso histórico y cultural²¹, que hunde sus raíces en el desarrollo de la civilización occidental, y cuya influencia en los países hispanoamericanos se *refracta* a través de los procesos de la Conquista, la Colonia, las luchas independentistas y el proyecto republicano. Por tal motivo, es indispensable partir, no sólo de la *asincronía* constitutiva y constituyente de la que son ejemplo nuestras sociedades latinoamericanas —tanto desde el punto de vista tecnológico e infraestructural, como de las mentalidades donde arraiga y se debate la *identidad* de una cultura, y que para el caso bogotano de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX halló su fundamento en la *lengua* y la *religión* como instituciones sociales rectoras de la Nación—, sino, también, de la *singular producción de la experiencia de la modernidad* en Bogotá durante el período de la “Regeneración”.

En consecuencia, la pregunta que aquí se plantea desde el punto de vista simbólico y cultural, en relación con el imaginario de la modernidad bogotana en la transición del siglo XIX al siglo XX, es si la *luz* del Quiosco homónimo representa los mismos *valores culturales* expresados a su turno, por ejemplo, en la *luz* de la Torre Eiffel, aun cuando se trata de la misma tecnología de iluminación; esto es, si acaso Bogotá es una “Ciudad de la luz” en el mismo sentido en que París lo es desde el siglo XVII, cuando bajo el gobierno del Rey Sol (Luis XIV) se decretó la disposición e instalación del alumbrado público (a partir de gas) en las principales calles de la ciudad.

²¹ Cfr. al respecto las reflexiones de Jorge Orlando Melo (*Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano*, 1990), según las cuales: “Aunque era empíricamente admisible la existencia de dualismos en la sociedad y la economía de los países atrasado, la teoría de la modernización tendió a simplificar linealmente los procesos de cambio, a desconocer que en los países atrasados (y no sólo en ellos) la existencia de instituciones y situaciones llamadas “tradicionales” —como las formas de trabajo no asalariado, la supervivencia de campesinado, el dominio político violento sobre amplios sectores de la población, la existencia de ideologías autoritarias, el papel represivo de la Iglesia, etc.— era en buena parte producto del desarrollo del sector identificado como moderno (...) En todo caso, el auge de esta teoría tendió a reducir el problema de la modernidad y del “mundo moderno”, en un sentido más amplio, a un proceso de “modernización” definido en términos relativamente estrechos y *fundamentalmente económicos*, por las burocracias de las entidades de ayuda internacional (...) Para efectos prácticos, considero procesos de modernización los que conducen al establecimiento de una estructura económica con capacidad de acumulación constante, y en el caso de Colombia, capitalista; de un Estado con poder para intervenir en el manejo y orientación de la economía; a una estructura social relativamente móvil, con posibilidades de ascenso social, de iniciativa ocupacional y de desplazamientos geográficos para los individuos; a un sistema político participatorio y a un *sistema cultural* en el que las decisiones individuales están orientadas por *valores laicos*, lo que en general incluye el dominio creciente de una educación formal basada en la transmisión de tecnologías y conocimientos fundados en la ciencia” (pp. 27-28). También en Consuelo Corredor (*Los límites de la modernización*, 1992), para quien la crisis social y política que atraviesa la sociedad colombiana desde los años ochenta —pero que claramente hunde sus raíces en el período que ocupa esta investigación—, es “la expresión de la extrema tensión resultante de un proyecto de *Modernización Económica* ajeno a un proyecto de *Modernidad*”, entendida esta última como “el proceso por el cual el hombre se apropia de su propia naturaleza y se convierte en sujeto de su propia transformación” bajo la figura del ciudadano (p. 16). Por último, la observación Germán Mejía Pavony (*Los años del cambio*, 2000), que prefiere la designación de *ciudad burguesa* a la de *ciudad moderna* “por las implicaciones ideológicas que este concepto tiene, en particular al contener la idea de progreso, de origen liberal” (p. 22).

ii) **Historia y Teoría de la Luz en Bogotá: la historia del dispositivo *en* la ciudad y la historia urbana *desde* la metáfora**

Al profundizar en la bibliografía destacada sobre la evolución tecnológica de los sistemas de iluminación en Bogotá, se descubre un espectro variado de enfoques, conceptos y metodologías, todas ellas comprometidas con el inmenso proyecto de la historia urbana de Bogotá.

La piedra angular del presente estudio lo constituye la *Crónica de la luz. Bogotá 1800-1900*, escrita por los historiadores Enrique Santos Molano y Eugenio Gutiérrez Cely, quienes presentan un panorama de la evolución del alumbrado público y doméstico de la ciudad durante el siglo XIX, a través de una cuidadosa labor de investigación en periódicos de la época, y de un riguroso análisis que no teme emplear el humor y la ironía como recursos narrativos para reforzar la perspectiva histórica y cultural que los autores asumen con respecto al objeto de estudio²². Se trata de una de las primeras investigaciones sistemáticas que propone reconstruir la historia decimonónica de Bogotá, a partir del registro de los ritmos y los procesos que marcaron el desarrollo tecnológico del alumbrado urbano, recogiendo *críticamente* el contexto político, económico y cultural del país, y vinculándolo con los diferentes procesos de modernización que, en materia de innovaciones de tipo industrial, tuvieron como escenario a las principales capitales del mundo, donde los productos del ingenio humano merecieron ser exhibidos en monumentales palacios, construidos especialmente para la ocasión en el marco de las denominadas Exposiciones Universales del siglo XIX.

Compuesta por cinco capítulos, esta crónica dibuja el retrato de una ciudad cuya precaria o nula iluminación —según se observa en los documentos de la época— constituye el reflejo de una turbia e inestable situación sociopolítica, económica y administrativa, al interior de la cual se originaron las dificultades que tuvo Santa Fe de Bogotá para equiparse con todos aquellos elementos que, de acuerdo con las pautas del desarrollo urbano europeo occidental del siglo XIX, le otorgan a las ciudades tanto el *aspecto* como la *dignidad* de una ciudad *moderna*. Y no sólo para equiparse materialmente con estas innovaciones, sino, más aún, para poder *equipararse* económica y culturalmente con aquellas metrópolis que representan el *foco* desde el que se prevé el futuro de una Bogotá situada en medio de la aspiración al progreso y la conservación de su pasado; incluso para equipararse con sus homólogas en Centro y Suramérica, en las que ya se visibilizaban los primeros síntomas materiales e intelectuales de la cultura urbana moderna. De ahí que este trabajo sea definido por sus propios autores como “la narración de un aspecto relativamente reciente de la historia de la

²² Santos Molano, E., Gutiérrez Cely, Eugenio & Empresa de Energía de Bogotá. (1985). *Crónica de la luz: Bogotá, 1800-1900*. Bogotá: Empresa de Energía Eléctrica de Bogotá, 1985.

capital... en relación con la evolución económica, urbanística y demográfica de Bogotá”, en la que se describe el “*tortuoso* camino que la llevó, en el mismo siglo XIX, de la oscuridad a la luz eléctrica”²³.

“La *prehistoria* de la luz en Bogotá es muy oscura”²⁴: dicen los autores a propósito del aspecto reinante en la ciudad, que sólo hasta 1862-65 *regularizó parcialmente* el servicio de alumbrado público por medio de faroles a base de petróleo. Previo al siglo XIX, la “noche colonial” estaba dominada por una atmósfera en la que “las lejanas bujías de la luna” constituían el único sistema de alumbrado disponible en las noches claras²⁵. Semejante cuadro de penumbra logró extenderse sin embargo por algunas “décadas republicanas”, debido, principalmente, a “la renuencia de los comerciantes a pagar su contribución” para el mantenimiento del alumbrado. La “sombra bogotana de la colonia” tendría que esperar a 1791, cuando el ilustre Antonio Nariño, entonces Gobernador, intentara dotar de luces a la ciudad por primera vez; y no sólo de las luces del alumbrado público, sino también de las “luces *económico-espirituales*”, cuya ausencia motivó a los criollos a rebelarse abiertamente contra España, “en un movimiento revolucionario que abarcó a la América Latina”. Resulta entonces paradójico confirmar que la oscuridad, que en su momento quiso combatirse mediante la iluminación de las calles, le haya servido a Nariño y sus amigos —Luis Rieux (médico), Francisco Antonio Zea, Sinforoso Mutis (sobrino del Sabio) y José Antonio Ricaurte— para ejecutar la famosa “conspiración de los pasquines” de 1794, que condenaba la corrupción administrativa de la Corona; hecho que repercutió prontamente en la conformación de un cuerpo de Alumbrado Público y Serenos, en 1795, que con la contribución de comerciantes y tenderos debía garantizar el funcionamiento de los pocos faroles de la ciudad (localizados a lo largo de la actual Carrera Séptima entre calles 11 y 16), pues “la necesidad de impedir que los enemigos del rey se reunieran por la noche

²³ *Ibid.*, p. 6 y 12. Cursiva mía.

²⁴ *Ibid.*, p. 13 (cursiva mía). A este respecto, llama la atención la manera en que los autores se refieren a la historia de la luz “antes de la luz eléctrica” como *prehistoria*, por cuanto suscita la referencia al proyecto benjaminiano de los *Pasajes* parisinos del siglo XIX, cuyo objeto de estudio es definido como una crítica histórico-cultural de las *formas prehistóricas de la modernidad*: “Una «prehistoria del siglo XIX» no tendría ningún interés si se entendiera en el sentido de que en la constitución del siglo XIX han de reencontrarse formas prehistóricas. Sólo donde se exponga el siglo XIX como forma originaria de la prehistoria, por tanto en una forma en la que la prehistoria entera se agrupa de un *modo nuevo* en aquellas imágenes que en el pasado son pertinentes, tiene sentido el concepto de una prehistoria del siglo XIX” (Benjamin, Walter. *El libro de los Pasajes* [N3a, 2]. Madrid: Akal, 2005, p. 466). Véase también: Frisby, David. *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor Distribuciones, 1992). En este sentido, aunque no es posible determinar con exactitud si los autores de la *Crónica de la luz* bebieron directamente de la filosofía materialista de la historia planteada en los *Pasajes*, sí se reconoce un interés común por abordar de manera crítica las escenas fundantes o los fenómenos originarios que dieron forma a los aspectos culturales de la modernidad urbana, guardando proporciones para cada contexto histórico y geográfico (París, de un lado, y Bogotá, del otro). Por lo demás, la caracterización de esta prehistoria como un escenario *oscuro*, refuerza la hipótesis de que la luz constituye un indicador, si no del avance cultural, al menos del *progreso material* de una sociedad que paulatinamente abandona la sombra del atraso tecnológico a favor de un nuevo repertorio de valores y de fuerzas productivas.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

a conspirar” llevó finalmente a establecer un alumbrado como estrategia de *vigilancia* y *control*, en tiempos de crisis irreversible para “el sol del imperio que jamás se ocultaba”.

Esta historia de la luz en Bogotá describe de manera sintética los cambios de percepción efectuados alrededor del alumbrado público de la ciudad, que poco a poco dejó de ser visto como un *lujo* para convertirse lentamente en verdadera *necesidad*. Dicho proceso llevó a que diferentes personajes de la ciudad incursionaran en la ardua y a menudo desagradecida tarea de proporcionar iluminación en las calles, atendiendo los criterios modernos de eficiencia, seguridad y comodidad que desde mediados del siglo XIX se iban perfilando como condiciones indispensables para un servicio de calidad. Tal fue, por ejemplo, el caso de la iniciativa del doctor Antonio Vargas Reyes, quien en medio de las confrontaciones político-militares entre radicales y conservadores, empleó las luces de su ingenio para instalar un aparato, a base de gas, que proveía “una luz clara y brillante” capaz de iluminar un espacio de “cincuenta varas de radio”, estando situada al pie de la estatua de Bolívar en la entonces Plaza de la Constitución²⁶. El fracaso de tan noble esfuerzo residió en la voraz crítica por parte de la prensa que, tan sólo días después de haber elogiado la inventiva del doctor Vargas Reyes, se despachó contra la misma debido a la deficiente iluminación que proporcionaba su aparato, así como a la “horrible humareda” que impedía a los transeúntes disfrutar de un agradable paseo nocturno, con tal de evitar la asfixia y la tos²⁷. Así pues, estas y otras complicaciones, como (i) las relacionadas con el pago de impuestos por parte de comerciantes y particulares adinerados, (ii) la falta de compromiso por parte de la administración municipal y estatal para financiar los proyectos, y (iii) los conflictos en torno a la adjudicación de contratos a extranjeros para la prestación del servicio de alumbrado, en detrimento de los intereses locales y nacionales²⁸ (lo que sin duda generó fuertes tensiones de carácter político entre artesanos y la élite librecambista), hacen parte todas ellas de esta tropezada historia de la luz en Bogotá.

El texto concluye con la épica labor de los hermanos Samper Brush, hijos del notable Miguel Samper Agudelo, quienes a pesar de las convulsionadas circunstancias que atravesaba el país en el contexto de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), invirtieron convencidamente su capital económico y social para fundar la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá (1900), la cual finalmente pudo dotar a la ciudad, “no sólo de un alumbrado permanente y eficiente, sino también de la energía moderna que requería la naciente industria capitalina para poder crecer y desarrollarse”, gracias a que “supo llevar LUZ a los hogares y FUERZA a las fábricas”²⁹. Todo ello, tras el fracaso de la Bogotá Electric Light Company, encabezada por Pedro Nel Ospina —más tarde presidente de la República en 1922-

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 24: “La iluminación por medio del gas como la de Europa y los Estados Unidos es iluminación, i si no podemos alcanzar a eso, debemos conformarnos con alumbrarnos de cualquier modo, con tal de que nos alumbremos” (*El Orden*, diciembre 12 de 1852. No. 5, p. 4).

²⁹ *Ibid.*, p. 123.

1926—, Rafael Espinosa Guzmán —en cuya casa nació la “bohemia cachaca”³⁰ de *La Gruta Simbólica*— y los hermanos Carrizosa, a la que, sin embargo, se debe dar el crédito por haber sido la compañía que llevó a cabo el primer intento de alumbrado eléctrico en la Plaza de Bolívar, la noche del 7 de diciembre de 1889, ocho años después de que Nueva York inaugurara su alumbrado con las bombillas perfeccionadas por el “brujo de Menlo Park”, Thomas A. Edison.

De otra parte, sobresale, al interior del campo investigativo sobre la historia urbana de Bogotá, el enfoque que aborda los procesos del alumbrado público y doméstico como parte integrante de la evolución histórica de los *servicios públicos*, siendo estos un eje de referencia directo a la hora de comprender el desenvolvimiento de la ciudad en su conjunto. De este modo, la consideración del alumbrado, visto también como prestación del servicio de energía, corre paralela a los procesos de acueducto, alcantarillado y transporte. Dicho enfoque prioriza la mirada sobre las dinámicas demográficas y los cambios urbanísticos que definieron, de manera *objetiva y cuantificable*, las tendencias del crecimiento poblacional y espacial de la ciudad, desde su fundación hasta los tiempos actuales; tendencias que, no obstante, plantearían serios desafíos de carácter técnico, infraestructural, socioeconómico y administrativo, cuya atención resultaría decisiva a la hora de garantizar el disfrute —o no— de aquellos servicios y comodidades con que las ciudades en desarrollo debieran contar para satisfacer las necesidades básicas de habitabilidad de una población urbana en constante aumento. De ahí que el método estadístico y el análisis cuantitativo sean indispensables en la comprensión del desarrollo de los servicios públicos en Bogotá, a partir del comportamiento demográfico en términos de urbanización de la población (migración del campo a la ciudad), y del consecuente fenómeno de fragmentación socioespacial; particularmente desde finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la densidad poblacional estimula el crecimiento espontáneo de la ciudad. Igualmente, a raíz de los constantes desplazamientos ocurridos por razones de violencia, la ciudad no previó la magnitud de la acechante presión sobre las fuentes de producción de *energía* requerida por parte de los barrios periféricos, lo que produjo un impacto considerable tanto en las condiciones paisajísticas, como las de habitabilidad de aquellos sectores caracterizados por la oscuridad, la inseguridad y el aislamiento.

Una muestra de lo anterior la constituyen los aportes consignados en la publicación conmemorativa con ocasión del casi medio siglo de “vida oficial” de la capital, titulada ***Bogotá 450 años. Retos y realidades***; proyecto iniciado en 1987 y editado conjuntamente en 2002 por el *Institut français d'études andines* y el Foro Nacional por Colombia. Podría decirse que este trabajo responde a las demandas de sistematicidad que se espera de una Historia de Bogotá de grandes dimensiones, la cual,

³⁰ Gutiérrez Girardot, Rafael (1980). “La literatura colombiana en el siglo XX”. *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980, p. 453 y ss.

a partir de un esfuerzo mancomunado, reúne diferentes perspectivas disciplinares en torno al desarrollo histórico de la ciudad, especialmente en cuanto a procesos políticos, administrativos, financieros, económicos y de servicios públicos se refiere. Sobre estos últimos, cabe destacar el capítulo dedicado a este tema, que contó con la participación de los historiadores Julián Vargas Lesmes y Fabio Zambrano Pantoja, y que recorre los eventos más notables en la materia entre los siglos XVII y XX³¹; allí, los autores analizan por separado la evolución de los servicios de acueducto, alcantarillado, energía eléctrica y transporte público, desde una mirada lineal y progresiva que transcurre de acuerdo con el comportamiento demográfico en Bogotá, así como las acciones desplegadas para la construcción de la infraestructura necesaria para la prestación de estos servicios, que, en el caso particular del alumbrado público, requirió, entre otros, el montaje de la planta de generación de energía, turbinas y conexiones eléctricas, compra e instalación de equipos y luminarias, etc. Se presenta asimismo “una visión crítica de todas aquellas teorías que suponen que “todo pasado fue mejor”, mostrando efectivamente que por lo menos el pasado de la ciudad de Bogotá para sus habitantes fue peor”.

Sobre este tipo de abordaje, es preciso recalcar las ventajas interpretativas que a propósito se derivan de la permanente correlación entre las cifras de crecimiento demográfico de la ciudad, con aquellas que registran los niveles de producción de energía moderna —calculados en kilowatts por hora (Kw/h)—, además de la adquisición de utillaje y elementos de iluminación. Pues permite construir una representación estadísticamente sustentada de la evolución del servicio de alumbrado y energía, vista como reflejo de una creciente demanda que, sin embargo, no estuvo exenta de complicaciones a la hora de proporcionar bienestar al conjunto de la población, especialmente a las clases sociales menos favorecidas que en buena medida protagonizaron el flujo migratorio y la caótica configuración espacial de Bogotá durante la primera mitad del siglo XX. En lo tocante a la energía eléctrica, se advierte de qué manera esta tecnología tuvo su desarrollo de la mano de los discursos modernizadores preocupados por la *higiene* y la *salubridad pública*, como factores insoslayables que debían ser atendidos con el propósito de solucionar problemas de orden público y habitacional causados por la crisis demográfica experimentada en la capital.

Un tercer enfoque de investigación emerge siguiendo la línea de abordaje del alumbrado entendido como servicio público, aunque encauzando el objeto hacia el dominio de la *historia empresarial*, que profundiza en los aspectos de la iluminación eléctrica desde el punto de vista de su evolución al interior del concepto más amplio de *energía*. Es el caso del exhaustivo trabajo sobre la *Historia de*

³¹ Zambrano, Fabio & Vargas, Julián (1988). “Santa Fe y Bogotá: evolución histórica y servicios públicos (1600-1957). *Bogotá 450 años. Retos y realidades*. Lima: Institut français d'études andines – Foro Nacional por Colombia, 1988. Recuperado de: <https://books.openedition.org/ifea/6890>.

la Empresa de Energía de Bogotá, conjuntamente realizado entre el historiador Juan Camilo Rodríguez, el Centro de Investigaciones Especiales (CIPE) de la Universidad Externado de Colombia y la Empresa de Energía de Bogotá³², cuya visión corporativa permite dar cuenta de “un nivel discursivo en el que la crónica, la anécdota y la referencia histórica se [conjugan] para recrear los ambientes en que los habitantes del altiplano de Bogotá, desde hace siglos, se preocupaban por sus sistemas de energía e iluminación”³³.

Similar a la metodología empleada por los autores de la *Crónica de la luz*, el equipo de investigadores(as) recurre a un amplio archivo de prensa, correspondencias, actas internas y actos administrativos para reconstruir los principales acontecimientos de la vida de la Empresa, a partir del momento de su fundación por los Hermanos Samper Brush en 1896, hasta los inicios del nuevo milenio. Este estudio se divide en tres voluminosos tomos, cada uno correspondiente a los diferentes momentos de la historia de la Empresa, a saber: i) 1896-1927: del nacimiento de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá a la constitución de las Empresas Unidas de Energía Eléctrica, tras el debilitamiento del monopolio de la empresa familiar de los Samper Brush y la aparición de la competencia representada por la Compañía Nacional de Electricidad (1921), teniendo en cuenta además el impacto de los conflictos político-económicos de orden nacional (la Guerra de los Mil Días, 1899-1902) e internacional (la Primera Guerra Mundial, 1914-1918); ii) 1927-1959: etapa de reorganización empresarial —incluyendo relaciones laborales— y expansión técnica, así como del desarrollo en las aplicaciones de la energía eléctrica para el mejoramiento del transporte público (tranvía, *trolley*, etc.), y la introducción de novedades tecnológicas en el ámbito doméstico e industrial, sin olvidar, por otra parte, el merecido reconocimiento de los trabajadores que contribuyeron a defender la sede de la Empresa, durante los sucesos del 9 de abril de 1948; finalmente, (iii) 1959-2000: período que arranca con el proceso de municipalización de la ahora Empresa de Energía Eléctrica de Bogotá (EEEB) y su estrechamiento con la Empresa de Acueducto, constituye una etapa de grandes proyectos (termoeléctricas) y de nuevas expansiones técnicas, planteando la posibilidad de electrificar algunos sectores rurales del país y anticipando —o en ocasiones padeciendo— las crisis de racionamiento energético, hasta llegar a la transformación de la Empresa, de cara a las nuevas perspectivas propuestas en el tercer milenio.

Esta historia, sin embargo, no sólo narra el proceso de conformación y consolidación de una de las empresas más importantes e influyentes en el desarrollo urbano de Bogotá a lo largo del siglo XX, sino que también presenta un cuadro suficientemente detallado de las transformaciones vinculadas con los sistemas de alumbrado y las fuentes de energía que tuvieron lugar durante la Colonia y la

³² Rodríguez, Juan Camilo; Universidad del Externado & Empresa de Energía de Bogotá. *Historia de la Empresa de Energía de Bogotá*. Tres Tomos. Empresa de Energía de Bogotá, 1999. Disponible en: <https://www.grupoenergiabogota.com/transmision/nosotros/historia>.

³³ *Ibid.*, p. 17.

primera fase del período republicano, previo a la introducción de la luz eléctrica. Aquello que podría denominarse *prehistoria* de la EEEB corresponde a la revista, tanto de los *usos rituales* del fuego, como los *domésticos* e *industriales* por parte de los nativos de la Sabana de Bogotá, es decir, “el empleo del fuego como fuente de iluminación o de energía, en términos prácticos, o como elemento y objeto de cultos religiosos”³⁴; lo que resulta a todas luces interesante, en la medida en que se visibiliza tempranamente la diferencia entre el carácter ritual o ceremonial, y la dimensión técnica e instrumental del fuego, entendido como elemento primitivo —originario— de las prácticas de iluminación en el período prehispánico.

Ahora bien, en este texto la tensión entre luz y oscuridad se pone de manifiesto al momento de abordar los sistemas de iluminación en la Santa Fe del siglo XVI y posteriores. Siguiendo el mandato real de fundar ciudades en el recién “descubierto” continente, Gonzalo Jiménez de Quesada inició una acelerada labor a través de la cual los adelantados “pasaron por encima” del proceso de consolidación de una ciudad, marcado por la transición “de la aldea al pueblo, y de allí sí a la ciudad”, dando como resultado que “unos cuantos bohíos fueran calificados como ciudad”³⁵. Siguiendo el patrón medieval, dichos procesos de asentamiento acabaron por cristalizar ciertas *condiciones de privilegio* propias de una sociedad señorial, reflejadas en la cultura material como signo del *status quo* marcado por una estructura socioeconómica basada en una suerte de estamentos —ya que no en clases sociales en el sentido moderno del término—; también en la capacidad de acumulación y en el deseo de ostentación de las clases privilegiadas, pero, sobre todo, en la segregación socioespacial que se venía perfilando debido a la interdependencia entre un centro y una periferia que respondía a las necesidades comunes de los santafereños, siendo una de ella la iluminación pública que, no obstante, fracasó³⁶.

El recurso a las crónicas de Juan Rodríguez Freyle en su obra *El Carnero* es uno de los méritos de esta investigación, en su propósito de hallar indicios sobre el desarrollo de los sistemas de iluminación durante la Colonia. A propósito de la iluminación doméstica, destaca el uso de velas, cuyo material era igualmente signo del estatus social de los usuarios (sebo para las clases populares, cera para los sectores pudientes); las lámparas desplazaron el carácter mágico y ceremonial del fuego, privilegiando su aspecto utilitario; los impuestos de iluminación a particulares entraron en vigencia —no sin resistencias— y los problemas de desabastecimiento de velas fueron objeto de debate por parte de las autoridades. En cuanto a la iluminación pública, se distinguen asimismo los usos cotidianos de los usos extraordinarios, registrando las principales actividades que requerían del uso de las hachas de

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*, p. 29.

cera³⁷, como fueron los casos de (i) los paseos nocturnos por parte de señores ociosos acompañados de su sirviente, (ii) los curiosos descubrimientos de infidelidades e intentos de robo, y (iii) la celebración de fiestas religiosas y nacimientos, así como los desfiles con ocasiones funerarias. Estas últimas repercutieron significativamente en el aspecto visual de las calles en una ciudad acostumbrada a la penumbra³⁸. Finalmente, la *vida nocturna* en los tiempos coloniales se caracteriza por ser un espacio-tiempo relativamente desierto y, por supuesto, oscuro, a excepción de las tertulias caseras³⁹, encuentros “románticos”⁴⁰, rondas de vigilancia⁴¹ y acciones clandestinas realizadas ocasionalmente; el *orden público y moral*, las *connotaciones estéticas* de las calles y las *incidencias económicas* constituyeron los principales motivos para el establecimiento parcial del alumbrado en la ciudad.

El cuidadoso examen que esta historia empresarial hace de la iluminación urbana en el siglo XIX bogotano, se vale de las descripciones y valoraciones consignadas en las crónicas de viajeros tanto extranjeros como nacionales. Personalidades como Gaspard-Théodore Mollien (1823), Auguste Le Moyne (1828-1839), Isaac F. Holton (1850's) y Alfred Hettner (1882-1884), ofrecen sus testimonios sobre el aspecto y las condiciones de vida durante su estancia en la capital de la Nueva Granada, donde aparecen de manera reiterada alusiones a la “suciedad y la pobreza”⁴²; la ausencia de cafés, restaurantes y establecimientos de recreo o pasatiempo para el disfrute de la noche “como en las grandes ciudades de Europa”⁴³; el “aspecto lamentable” de la ciudad, enfatizando “la similitud existente entre el período colonial y las primeras décadas de la independencia en lo que respecta al desarrollo industrial y agropecuario”⁴⁴; y el “horroroso” aspecto de la disposición urbana correspondiente a la organización de tipo ajedrezado que predominaba en Bogotá⁴⁵. Por su parte, el cronista argentino Miguel Cané retrató con “tono sensible y poético” la “imagen nostálgica” de una

³⁷ “velas de cera grandes y gruesas compuestas de cuatro velas largas y cubiertas de cera y por lo general de forma cuadrangular”, cuya potencia luminosa residía en la existencia de cuatro pabilos o mechas independientes (*ibid.*, p. 40).

³⁸ *Ibid.*, p. 42: “... y era verdaderamente *tétrico* ver las dos filas de luces que se movían muy lentamente en medio de la oscuridad de la noche”. Antonio Gómez Calvo. *Bogotá reseñada por cronistas y viajeros ilustres del siglo XIX*, p. 87.

³⁹ *Ibid.*, 42: “(...) algunos señores salían con sus amplias capas y sus tricornios, alumbrando con faroles de sebo la *lobreguez* de las calles, a las tertulias caseras amenizadas con esos gracejos de gran ingenio llenos de sutileza y donaire, tan característicos de los bogotanos de antaño (...)”. En: Ortega Ricaurte, Daniel. *Cosas de Santafé de Bogotá*. Bogotá: ABC, 1959, pp. 5-6. Cursivas mías.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43: “... como si las sombras de la noche se pusieran de parte de los enamorados y burlasen la intransigente vigilancia paterna.”. En: Ortega Ricaurte, Daniel. *Op. cit., ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 44: 1797: “... que se pongan lo menos cuatro faroles que alumbren toda la noche en la cuadra donde habita el comercio a costa de los mismos interesados”. En: Archivo General de la Nación, Fondo Policía, legajo 10, No. Orden 018, ff. 822-824.

⁴² *Ibid.*, p. 51. Referencia a: Mollien, G.-T. *Viaje por la República de Colombia en 1823*. Bogotá: Biblioteca V Centenario, Colcultura, 1992.

⁴³ *Ibid.*, p. 55: Le Moyne, Auguste *Viaje y estancia en la Nueva Granada 1828-1839*.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 57-58. Referencia a: Holton, Isaac F. *La Nueva Granada, veinte meses en los Andes*. Bogotá: Banco de la República, 1981.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 69. Referencia a Hettner, Alfred. *Viajes por los Andes colombianos (1882 a 1884)*. Bogotá: Banco de la República, 1976.

Bogotá que todavía en 1882-1884 evocaba la atmósfera de “la España del siglo XVIII”, resaltando “las ventajas de la escasa iluminación en la ciudad”⁴⁶. Y respecto a las miradas locales, Don Pedro María Ibáñez ya señalaba hacia 1819-1821 que “Bogotá exhibía un exterior vergonzosamente oscuro y tenebroso”, y que “esta vergüenza se triplicaba porque ciudades como Caracas, Lima, Buenos Aires y Santiago ya habían organizado con faroles de reverbero el servicio de alumbrado eléctrico”⁴⁷; José María Cordovez Moure apuntó sobre el servicio de alumbrado de *teatro*, que a pesar de lo deficiente, “era todo un espectáculo que animaba aún más las veladas”⁴⁸. Y Don Miguel Samper Agudelo — figura imprescindible, junto con su hermano José María, en los debates sobre el progreso material y espiritual de los bogotanos— explicó sociológicamente los factores políticos, económicos y socio-culturales que mantenían sumida a la ciudad en un estado de atraso y miseria⁴⁹.

Con todo, la *Historia de la Empresa de Energía de Bogotá* inicia propiamente donde termina la *Crónica de la luz* del siglo XIX, destacando la ejemplaridad y el tesón de sus fundadores, los Hijos de Miguel Samper, cuya visión empresarial precisa el surgimiento de un *ethos cívico y moderno*, que tomaría cuerpo tanto en el *discurso* como en la *práctica* social, administrativa, financiera y laboral, evidenciando de este modo un compromiso integral con el desarrollo de la ciudad que va más allá de los signos de *modernización* puntual y fragmentaria, a favor de la configuración de una *mentalidad moderna* sustentada en los valores de una sociedad burguesa emergente.

∴

Hasta aquí la síntesis de los textos fundamentales a propósito de la literatura sobre la *historia de la luz en Bogotá*. La crónica de la luz, la evolución histórica de los servicios públicos y la historia empresarial de la energía eléctrica constituyen los tres enfoques destacados de esta investigación. Cabe preguntar, entonces, por la posibilidad de construir —además de la historia del desarrollo *técnico* de los sistemas de iluminación urbana— una *historia cultural de la ciudad*, a partir del potencial simbólico que ostenta la metáfora de la luz para representar al conjunto de la sociedad bogotana en su ingreso a la modernidad, entendida como una cuestión de *pensamiento* que no se limita meramente a la manifestación objetual de lo “innovador”, sin una representación adecuada de su contexto de producción y apropiación.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 67-68. Referencia a: Cané, Miguel. *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia*. Bogotá: Biblioteca V Centenario, Colcultura, 1992, pp. 146-147.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 50. Ibáñez, Pedro M. *Crónicas de Bogotá*. Tomo IV. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989, pp. 26-27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 54. Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Gerardo Rivas Moreno (ed.), 1997, p. 52.

⁴⁹ Samper, Miguel (1867). *La miseria en Bogotá*. Bogotá: Colseguros, 1998: “[e]l alumbrado, exceptuando las pocas calles del comercio, nos viene de la luna”.

No obstante, con “representación adecuada” no se quiere decir la simple reproducción o asimilación de los discursos y las categorías (gnoseológicas-epistemológicas) de la modernidad eurocéntrica, que, a modo de trasplante, “debieran” ser ciegamente aplicados al ámbito cultural bogotano (y latinoamericano) para poder hablar legítimamente de “la Modernidad” en el caso particular de esta ciudad. Se trata, en consecuencia, de averiguar por qué razones la acción y el efecto del fenómeno físico-óptico de la luz —p.e., el brillo, la transparencia, la claridad, la visibilidad, etc.— tienen el poder de representar, en una imagen sintética, la serie de desarrollos materiales y simbólicos de la modernidad urbana; y de qué manera los *valores estéticos* de la luz trascienden la esfera de la percepción sensible y la apreciación visual, con el fin de enunciar las *cualidades valuativas* del objeto, es decir, las “unidades mínimas de significación” contenidas en él⁵⁰. Dicho de otro modo: ¿qué razones (*logos*) o afecciones (*pathos*) operan detrás de esta asociación, aparentemente arbitraria y convencional, para justificar su validez de cara a la construcción de un imaginario de la modernidad urbana?

Finalmente, resulta imprescindible hacer manifiestos los diferentes horizontes de comprensión que cobijan la noción de la luz, a fin de visibilizar los modos de apertura del término hacia otros niveles de significación que bien pueden denominarse “metafísicos” —o, más propiamente, metafóricos—, sin que ello implique su desvinculación del sustrato sensible y matérico que fundamenta la experiencia relacional con el fenómeno físico.

⁵⁰ Horta, Aurelio. “Razón poética”, en. *Textos 27. Fundamentos y Prácticas Poéticas. Arte. Arquitectura. Ciudad. Diseño. Cultura Material*. (2018). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Sede Bogotá. 2019, págs. 7-19: “Sea cual fuese, entonces, la causalidad genérica de una estimación de valor en una determinada obra de arte, arquitectónica, de crítica o ensayística, u objeto de diseño, así como de orden cibernético, una valuación se debe en principio al reconocimiento de esas unidades mínimas de significación que se resumen en formas e imágenes de un constructo de símbolos o alegorías comúnmente atributivos a un núcleo seminal de conceptos que, valga aclarar, cuyo lapso de conocimiento y asimilación de ambos resulta yuxtapuesto al de su significado, o sea, al de su transposición intelectual o metafórica”. El autor basa su argumento en la concepción de la Estética del filósofo polaco Stefan Morawsky (1999), en cuanto ejercicio descriptivo y explicativo, a saber: “Las cualidades valuativas, manifiestas de manera concreta, se han analizado a menudo y con gran detalle, en tanto que proporcionan la base y la prueba de las categorías de valores; de ahí la impropiedad de considerar la descripción de hechos como un modo de conocimiento inaccesible a la estética. La valuación del arte, lejos de afirmar un normativismo subjetivista o en general arbitrario, se ocupa de la parte más sólida de los hechos” (*Fundamentos de estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1999, p.26).



J.A. Houston (1901). Sir Isaac Newton (1642-1727) investigando las propiedades de la luz con un prisma. Grabado. Mansell Collection. Life Photo Collection. Fuente: Life Photo Collection - Google Arts & Culture.

iii) Matices: tres horizontes de comprensión de la “luz”

De acuerdo con el Diccionario de la Lengua Española, la palabra “luz” (del latín *lux, lucis*) cuenta con al menos quince (15) acepciones elementales, según el área del saber en que se emplea, o según el contexto de su enunciación, a saber:

1. f. Agente físico que hace visibles los objetos.
2. f. Claridad que irradian los cuerpos en combustión, ignición o incandescencia.
3. f. corriente eléctrica. *El recibo de la luz.*
4. f. Utensilio o aparato que sirve para alumbrar, como un candelero, una lámpara, una vela, una araña, etc. *Trae una luz.*
5. f. Área interior de la sección transversal de un tubo o de un conducto.
6. f. Modelo, persona o cosa capaz de ilustrar y guiar.
7. f. día (período de tiempo entre el amanecer y el ocaso).
8. f. *Arq.* Cada una de las ventanas o troneras por donde se da luz a un edificio.
9. f. *Arq.* Dimensión horizontal interior de un vano o de una habitación.
10. f. *Arq.* Distancia horizontal entre los apoyos de un arco, viga, etc.
11. f. *Fís.* Onda electromagnética en el espectro visible.
12. f. *Pint.* Punto o centro desde donde se ilumina y alumbra toda la historia y objetos pintados en un lienzo.
13. f. coloq. p. us. dinero (moneda corriente).
14. f. pl. Claridad de la mente. *Hombre de pocas luces.*
15. f. pl. Ilustración, cultura. *El siglo de las luces*⁵¹.

Poco se gana consultando la definición estipulada por la autoridad reguladora del idioma castellano, pues constituye una vía fácil e incompleta para resolver la cuestión de su polisemia. Aun así, estas quince acepciones develan algunos de los horizontes básicos de comprensión de la palabra, que dan cuenta tanto de los sentidos habituales, como de aquellos más especializados al interior de un campo particular del saber (arquitectura, física, pintura); de igual modo, se observan los desplazamientos entre los significados literales y figurados, en los que, amén de tomarse por un objeto tangible (4), la luz también adquiere sentido en las esferas del conocimiento y de la ética (6, 14 y 15). Dado que la convencionalidad de estas definiciones puede asumirse como el estrato semántico más superficial de un problema semiótico profundo, desde el punto de vista metodológico, proponemos descomponer el significado de la “luz” a partir de tres horizontes de comprensión, inspirado en el fenómeno de la *dispersión refractiva* que se produce cuando un haz de luz blanca (indiferenciada) atraviesa un prisma, generando la escala cromática o “arcoiris” que todos conocemos.

⁵¹ Real Academia Española. “Luz”. *Diccionario de la lengua española*, 23a ed. [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/luz> [consultado el 29 de septiembre de 2021].

Así pues, sobre la base de los métodos de observación óptica empleados por Isaac Newton para determinar las propiedades del fenómeno, hacemos pasar la noción indiferenciada de la “luz” por el prisma del *análisis*, con el propósito de distinguir los tres niveles de interpretación que aquí planteamos, para sustentar la idea de que las metáforas de la luz poseen una capacidad especial para expresar aspectos esenciales de ese proceso histórico y cultural llamado “Modernidad”, a saber: el horizonte *ontológico*, el horizonte *fenomenológico* y el horizonte *semántico* de la Luz.



Carátula del álbum (LP) de la agrupación de rock británico Pink Floyd, “The Dark Side of the Moon”, 1973. The Gramophone Company, Limited. Vinilo, impresión en papel y cartulina. The Strong National Museum of Play. Rochester (EE.UU.). No. 101.565. Fuente: [Google Arts&Culture](#).

Horizonte ontológico

Se refiere a la *naturaleza* de la fuente de luz: *natural* o *artificial*.

Luz natural: toda aquella que proviene de un cuerpo o un fenómeno de la naturaleza, como la luz del Sol, la luz de la Luna, las auroras polares y las luces infinitas de la bóveda celeste (estrellas, planetas, constelaciones, etc.).

?... [Estrellas que entre lo sombrío...]

Estrellas, luces pensativas!
Estrellas, pupilas inciertas!
¿Por qué os calláis si estáis vivas
Y por qué alumbráis si estáis muertas?...⁵².

— José Asunción Silva. Sin título.

El *fuego* es también luz natural. Mezcla de moléculas y partículas incandescentes, el fuego, al igual que el Dios Sol, ostenta la dignidad originaria y primitiva de lo religioso, lo místico y lo ceremonial. Sol y fuego son entidades naturales que *evocan* fuerzas sobrenaturales —divinidades—. Ambos han acompañado los trabajos y los días de hombres y mujeres sobre esta tierra. Su presencia alimenta la vida de la tribu, de la comunidad; la orienta, y al mismo tiempo la amenaza: el uno puede quemar la vista, y el otro la carne y los bosques. La quema es signo de destrucción, pero también de redención. La consumación del ser se da a la vez como pérdida (muerte, *thánatos*) y como consecución del fin último (*telos*). Al sol y al fuego, por tanto, no se les puede *asir* directamente, ni con la mirada, ni mucho menos con el tacto; son *agentes* sumamente poderosos, objetos de admiración a la vez que de temor. Son un *misterio* ante los ojos de quienes contemplan o interrogan la razón de su ser en el mundo:

Relumbra el aire, relumbra,
el mediodía relumbra,
pero no veo al sol.

Y de presencia en presencia
todo se me transparenta,
pero no veo al sol.

⁵² Silva, José Asunción (s.f.). “Notas perdidas”. En: Círculo de Lectores (1984). *Joyas de la literatura colombiana*. José Asunción Silva. Bogotá: Círculo de Lectores, 1984, p. 102.

*Perdido en las transparencias
voy de reflejo a fulgor,
pero no veo al sol.*

*Y él en la luz se desnuda
y a cada esplendor pregunta,
pero no ve al sol.*

— Octavio Paz. “Misterio”, 1944.

La luz del fuego es calurosa, erótica y familiar; y, sin embargo, deja tras sí los rastros de cenizas de aquello que ha caído bajo su dominio. Tales huellas constituyen en cierto modo la forma presente del pasado —lo sido—, y en ellas están, si no las respuestas a las cuestiones existenciales de la comunidad, al menos los asuntos que es preciso atender...

... poética cósmica.

Luz artificial: *Fire is the origin of artificial light*⁵³. La luz artificial surge con la progresiva domesticación del fuego por mano y obra de los seres humanos, quienes en el transcurso de los siglos han ido perfeccionando las técnicas para dominar el elemento ígneo, especializando su uso y separándose de aquellas otras dos funciones primordiales que convergieron en la fogata comunal: cocinar y calentar.

La historia de la luz artificial es una cita permanente al proceso civilizatorio occidental (Elias⁵⁴). La domesticación del fuego, que desemboca en la posibilidad de generar una llama estable, segura y duradera, representa un aspecto puntual de dicho proceso, en el que los sujetos abandonan su “estado de naturaleza” para ingresar al estadio “cultural” por medio de un “contrato social”, revestido de un carácter racional, mediato y ya no simplemente apasionado, sensible e intuitivo.

⁵³ Schivelbusch, Wolfgang (1983). *Disenchanted Night. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. London: The University of California Press, 1995, p. 4: “Fire is the origin of artificial light”. En adelante, las citas correspondientes a este texto son mías.

⁵⁴ Elias, Norbert (1939). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, 674 p.

Regular la intensidad, temperatura y estabilidad de la llama significa no sólo un avance técnico y tecnológico, sino también la concreción de un proyecto político-cultural, en el que las llamas indómitas de la barbarie humana son civilizadas y pacificadas mediante la aplicación de una serie de *tecnologías del poder*, diseñadas para el gobierno de la vida individual y colectiva. Las formas de autocontrol y autoacción que los sujetos ejercen sobre la base de la interiorización de normas, poderes e instituciones sociales, son en cierto punto análogas a los mecanismos implementados para controlar las variables físico-químicas de la llama en un dispositivo lumínico. Si el proceso de civilización se entiende como el movimiento progresivo de la cultura occidental hacia criterios de verdad, belleza y bondad *racionales*, en detrimento de los valores sagrados e incuestionables del “mito” y de la tradición, el origen de la luz artificial consiste justamente en el proceso acumulativo de los modos de *racionalizar* el fuego.

No se puede entonces inscribir en el proceso civilizatorio sin renunciar a buena parte de las condiciones, impulsos e inclinaciones naturales del ser humano, de la misma manera en que la luz artificial no hubiese sido posible sin tener bajo control los aspectos *destrutivos* del fuego, bien en su estado salvaje o parcialmente domesticado. A diferencia del fuego en la antorcha —que deja tras sí evidentes signos de deterioro por efecto de la combustión—, la percepción visual de la *llama* que brilla al interior de un recipiente genera una *disposición anímica y psicológica* ligada a los sentimientos de seguridad, estabilidad y quietud. La introducción de la mecha, por ejemplo, le otorgó un aspecto doméstico a la llama de la vela, pues en ella, “ardiendo constante y silenciosamente, el fuego se había vuelto tan pacífico y regulado como la *cultura* que iluminaba”⁵⁵.

Entretanto:

*¡Faroles enfermos de ictericia! ¡Faroles con gorras de “apache”, que fuman
un cigarrillo en las esquinas!*

—Sentenciaba el argentino Oliverio Girondo en *Otro nocturno* (París, 1921), aludiendo al humo tóxico que respira el transeúnte urbano en su paso por la enfermiza luz de gas. Lo que indica que no basta, pues, con domesticar la llama, ni encerrarla en su ambiente artificial; más aún, resulta necesario *superar* el principio natural de la luz, con el fin de mitigar o erradicar los problemas de contaminación, explosión, envenenamiento y deterioro de los aspectos decorativos en los espacios interiores⁵⁶. La luz eléctrica, por su parte,

⁵⁵ Schivelbusch, Wolfgang (1983), *op. cit.*, p. 6. Cursiva mía.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 51: “Todo el mundo está familiarizado con el lujo de los recintos públicos, que compiten el uno con el otro en opulencia y elegancia con el fin de hacer cómoda la estancia allí. Pinturas, esculturas y arquitecturas concurren con

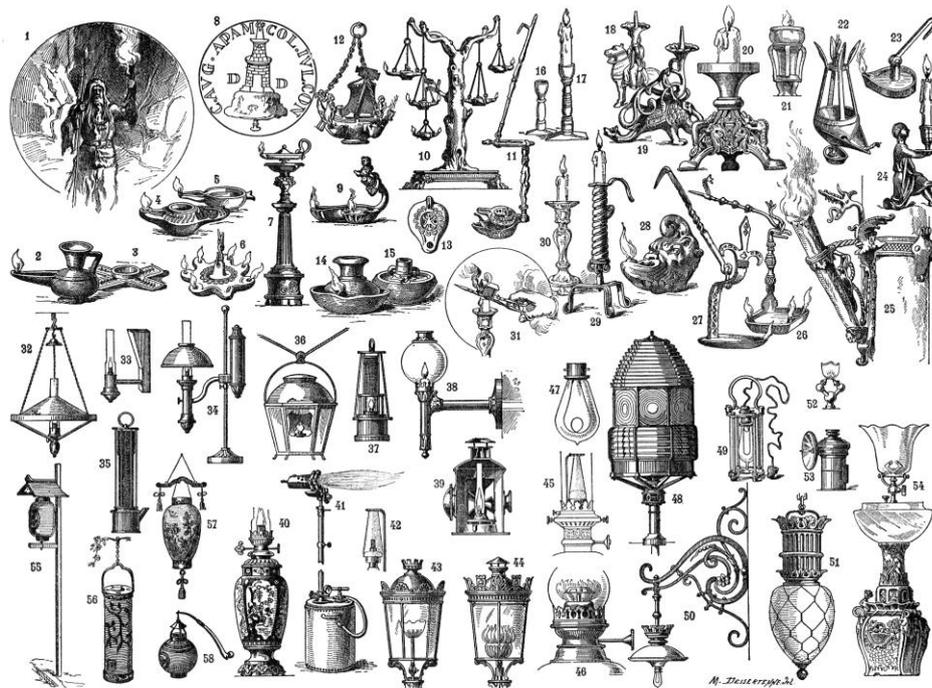
no fuma; alumbra sin carburar, calienta sin quemar y genera fuerza sin combustión. Esta luz plenamente artificial ostenta un carácter más *higiénico*, más *cómodo* y más *económico*, siendo cada uno de estos aspectos, no solamente objetivos tecnológicos, sino especialmente *valores culturales*. Porque la cultura que problematiza las limitaciones y los efectos colaterales de la luz combustible es una cultura que orienta la práctica y el discurso tecnológico hacia el mejoramiento de las condiciones de vida de los usuarios, tanto como las de los lugares que habitan, incluso si este progreso significa la transformación ontológica de ambos. Pues el *deseo* de progreso lleva aparejada una *pérdida*:

El «progreso» de la civilización técnica y la racionalidad productivo instrumental propios del mundo capitalista, son dinámicas de fuego en las cuales los sujetos modernos deben inmolarse para poder disfrutar de sus delicias y encantos. Es necesario, como Fausto, negociar el alma con el demonio⁵⁷.

La operatividad de las tecnologías del poder adscritas al proyecto civilizatorio moderno cobra cuerpo en la evolución de la cultura material ligada a los dispositivos de iluminación. La luz artificial es cultura material. ¿Tiene alguna resonancia en el plano *epistemológico* de la cultura moderna el hecho de que las ilustraciones que Maurice Dessertenne realizó sobre la evolución de los artefactos lumínicos a lo largo de la historia, permitan identificar, con cierto grado de precisión, el momento en que la llama *desaparece* de la representación gráfica del objeto, es decir, cuando asoma el primer modelo de *bombilla eléctrica* (figs. 47 en adelante)? ¿Qué significa la desaparición de la llama en los dispositivos modernos de iluminación, si no una nueva etapa de *racionalización* de la cultura occidental y de la subjetividad moderna? ¿Qué época no ha soñado con un modelo ideal del “hombre” futuro, cualitativamente distinto de los “hombres” promedio, comunes y corrientes del presente?

fantásticas y elegantes figuras y alegorías que embellecen los muros, los frisos y techos... Tiempo después, sin embargo, las llamas de gas comienzan su trabajo de destrucción. Ellas ennegrecen los techos y marcan juntas en los dorados; la mayoría de superficies se amarillan y las pinturas al óleo desaparecen o se oscurecen por el humo”. En: *L'Événement*, 23 de octubre de 1881, citado en *Das Edisonlicht. Elektrisches Beleuchtungssystem* (Berlin, 1882), p. 62-3.

⁵⁷ Cruz Kronfly, Fernando (2007). *La derrota de la luz: ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle, 2018.



Maurice Dessertenne. "Eclairage". Serie de ilustraciones para el Diccionario *Nouveau Larousse Illustré*. Tome 4. "E-G", ca. 1900.

Iluminación a través de los siglos⁵⁸. Antigüedad: 1. Prehistoria. - 2-3. Egipto - 4-5. Asirio. 6-13. Romano. - 14-15. Cartaginés. - 16-17. Período merovingio. - Edad Media y Edad Moderna: 19-20. Siglo 11. - 21. Siglo XII. - 22. Siglo XIII. - 23-24. siglo 14. - 25-26-27. siglo 15. - 28. Siglo XVI. - 29. Siglo XVII. - 30-31. siglo 18. - Época contemporánea: 32. (original) Lámpara Argand. - 33-34. (Mejorada de Antoine Quinquet) Lámpara Argand. - 35. Lámpara Stephenson (Geordie) (minas). - 36. Farola. - 37. Lámpara Davy. - 38. Lámpara de mecha alimentada por aire (teatro). - 39. Lámpara de ferrocarril. - 40. Lámpara Carcel. - 41. Gasificador. - 42. Lámpara de Auer (gas) con manto de gas. - 43. Alumbrado público de gas (quemador regular). - 44. Alumbrado público de gas (quemador de alta intensidad). - 45. Lámpara Auer (gasolina). - 46. Lámpara de gasolina (alimentada por aire). - 47. Incandescente (electricidad). - 48. Faro (electricidad). - 49. Lámpara de mina (electricidad). - 50. Incandescente (electricidad) [farola]. - 51. Arco de luz (electricidad). - 52. Lámpara de acetileno (quemador). - 53. Lámpara de acetileno (bicicleta). - 54. Lámpara de acetileno (lámpara). - Japón: 55. Farola. - 56. Transporte (rickshaw). - 57. Linterna para funerales. - 58. Linterna portátil.

Pues bien, no sólo la naturaleza de la luz es modificada por el hombre, sino que, los individuos son susceptibles de ser transformados a su vez por las tecnologías de iluminación. Así como el hombre que come con las manos no es el mismo que el que se alimenta con cubiertos, la mujer que alumbró su casa con una bombilla eléctrica no es la misma que aquella que cocina, ilumina y se calienta con la misma fogata⁵⁹. Es verdad que la preservación de la

⁵⁸ Texto que acompaña la ilustración en el Diccionario.

⁵⁹ "Es evidente que el ojo humano goza de modo distinto que el ojo bruto, no humano, que el oído humano goza de manera distinta que el bruto, etc. (...) La formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días. *El sentido* que es presa de la grosera necesidad práctica tiene sólo un sentido limitado. Para el hombre que

llama en un recipiente, u otra luminaria, responde a una necesidad específica, pero la sofisticación de las técnicas de iluminación constituye un reflejo del proceso de *humanización* del fuego y, por lo tanto, de la luz. De manera que ésta no sólo se transforma en un *objeto social*, sino que asimismo repercute en la sensibilidad de los individuos, “capaces” no sólo de utilizarlo por necesidad primaria, sino más aún de poder *gozar estéticamente* de sus diversas aplicaciones. “Hay una correlación entre el carácter humano del sentido y el sentido humano del objeto”⁶⁰, que, entre otras cosas —valga precisar—, se encuentra atravesada por estructuras y relaciones de poder implicadas en la cultura y la civilización.

La historia de la iluminación moderna parece corresponder, en suma, con un singular movimiento *dialéctico* entre lo nuevo y lo viejo, en el que “la “vieja” tecnología continúa mejorando después de la introducción de la “nueva”, posponiendo así aún más el momento en que la vieja tecnología queda claramente desactualizada”⁶¹. ¿Será este movimiento dialéctico una referencia particular a la *dialéctica de la Ilustración* señalada por Horkheimer y Adorno? El descubrimiento de la luz eléctrica demostró que es posible sustituir, o al menos prescindir de la forma domesticada del fuego, la llama, como principal recurso para alumbrar. El punto de inflexión que consiste tanto en la transformación de la fuente de energía lumínica, como en la modificación de las relaciones sociales de producción resultado de la acumulación de las fuerzas productivas, técnicas y conocimientos especializados, tienen en común el salto cualitativo hacia la *racionalidad instrumental* en cuanto sustrato epistemológico del proceso de *industrialización de la luz*, que depende directamente de la *instrumentalización del conocimiento científico* a favor de la domesticación del mundo natural.

Esta historia, por lo demás, está directamente relacionada con el crecimiento del capital económico y cultural, principalmente de las grandes ciudades europeas. Los varios desarrollos en el campo de la iluminación deben su expansión a la creciente división espaciotemporal del trabajo social, que ha contado con la *ciudad* como escenario por

muere de hambre no existe la forma humana de la comida, sino únicamente su existencia abstracta de comida; ésta bien podría presentarse en su forma más grosera, y sería imposible decir entonces en qué distingue esta actividad para alimentarse de la actividad *animal* para alimentarse. El hombre necesitado, cargado de preocupaciones, no tiene sentido para el más bello espectáculo. El traficante en minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral, no tiene sentido mineralógico”: Marx, Karl (1844). “Tercer Manuscrito”. *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Madrid: Alianza Editorial, 1980, pp. 149-150 y ss.

⁶⁰ Sánchez Vásquez, Adolfo (1965). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI Editores, 2005, p. 50. También en Marx (1844), *op. cit.*, p. 150: “Sólo a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano es, en parte cultivada, en parte creada, la riqueza de la sensibilidad *humana* subjetiva, un oído musical, un ojo para la belleza de la forma. En resumen, sólo así se cultivan o se crean *sentidos* capaces de goces humanos, sentidos que se afirman como fuerzas esenciales *humanas*”.

⁶¹ Schivelbusch, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 49.

excelencia del progreso material e intelectual del mundo civilizado. ¿No son las prácticas sociales de iluminación un fenómeno específicamente *urbano*? ¿Y no es la ciudad el *artefacto* por antonomasia del proyecto civilizado moderno, “lugar privilegiado de la Luz del Entendimiento Ilustrado, la Fraternidad, la Igualdad, la Libertad, la convivencia humana y el planeamiento racional”⁶²? ¿No fue el Rey Sol quien hizo que su propio reino urbano mereciera ser honrado con el título de Ciudad Luz, gracias a la introducción del alumbrado público en 1667? La conquista de la noche —la vida nocturna— es un *artificio*.

... *poética del dispositivo*⁶³.

Horizonte fenomenológico

Natural o artificial, la luz influye sobre la *disposición anímica* de las personas, bien sea en su trayectoria individual, o en la comunidad de un recinto particular. Toda luz, de acuerdo con las circunstancias existenciales, posee un carácter *incidental*. Una o varias luces —el Sol o las bombillas— configuran la *atmósfera teatral* de nuestros días y nuestras noches, y suscitan singulares percepciones de los tiempos y los espacios⁶⁴.

El teatro de la *nocturnidad*, uno de los escenarios predilectos de la poética modernista del siglo XIX, queda recogido en imágenes contrastantes de ciudad:

*En la tarde, en las horas del divino
Crepúsculo del sereno,
Se pueblan de tinieblas los espacios
Y las almas de sueños*⁶⁵.

⁶² Cruz Kronfly, Fernando (2007), *op. cit.*, p. 73.

⁶³ “Todo dispositivo se define, por tanto, de acuerdo con su contenido de novedad y creatividad, que señala al mismo tiempo su capacidad para transformarse, para quebrarse a favor de un dispositivo futuro, o bien, al contrario, para cerrarse en torno a las líneas más duras, más rígidas o más sólidas. En la medida en que escapan a las dimensiones de saber y de poder, las líneas de subjetivación parecen particularmente aptas para trazar las vías de la creación, que no dejan de abordarse pero también de renacer, de modificarse, hasta la ruptura con el antiguo dispositivo”: Deleuze, Gilles (2003). “¿Qué es un dispositivo?”. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pretextos, 2007, p. 310.

⁶⁴ “La luz no sólo es color, intensidad y contraste; la luz es parte de la atmósfera, del espacio y del ritmo; articula la visión con el sonido, con el tiempo y con la tensión dramática”: Mier Hughes, Eduardo E. (2013). *Iluminación escénica: del barroco a McCandless*. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, 2013, p. 21.

⁶⁵ José Asunción Silva. “Crepúsculo”, 1882 (fragmento). En: Círculo de Lectores (1984). *Op. cit.*, p. 30.

Callejuelas oscuras y solitarias, bulevares iluminados en negras multitudes; blanquidez de intensos rayos sobre mercancías nuevas, el ámbar tenue del café maderoso. El peso de la noche en el parque de un domingo, la ligereza de una niña columpiándose a la mañana siguiente. Días grises, noches encendidas.

Ciudad y campo. El recuerdo de las tardes campesinas desde la ventana urbana:

*El sol se fue sin esperar adiós
y todos sabían que volvería a ayudarlos,
a repartir su calor y su alegría
y a poner mano fuerte en el trabajo.*

*Todos sabían que comerían el pan bueno
del sol, y beberían el sol en el jugo
de las frutas rojas, y reirían el sol generoso,
y que el sol ardería en sus venas.*

*Y pensaron: el sol es nuestro, nuestro sol
nuestro padre, nuestro compañero
que viene a nosotros como un simple obrero.
Y se durmieron con un sol en sus sueños.*

*Si yo cantara mi país un día,
mi amigo el sol vendría a ayudarme
con el viento dorado de los días inmensos
y el antiguo rumor de los árboles.*

*Pero ahora el sol está muy lejos,
lejos de mi silencio y de mi mano,
el sol está en la aldea y alegra las espigas
y trabaja hombro a hombro con los
hombres del campo.*

— Aurelio Arturo. “Sol” (fragmento),
1931-34⁶⁶.

... O las cariñosas *Noches del hogar* tras una larga jornada de trabajo:

*Regresar fatigado del trabajo
De la diaria faena
E ir a mirarse en lo hondo retratado
De sus pupilas negras
Cerca del rico piano —mientras vaga
Sobre las blancas teclas
Su mano de marfil— soñar despierto
Felicidad eterna.
A la luz de la lámpara brillante
Ver las rubias cabezas
De los risueños niños —de infantiles
Ilusiones llenos.*

— José Asunción Silva. “Las noches del hogar” (fragmento), 1883⁶⁷.

⁶⁶ En: Aurelio Arturo (2004). *Morada al sur*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2004, pp. 53-56.

⁶⁷ Círculo de Lectores, *op. cit.*, p. 32-33.

La interpretación fenomenológica de la luz se decanta en la dimensión subjetiva de la experiencia, donde se revela que a cada atmósfera le corresponde un *pathos* específico según las circunstancias del habitar cotidiano. Una analítica de la intencionalidad fenomenológica (Husserl) daría cuenta de las condiciones de posibilidad de la percepción y la aprehensión de los fenómenos por parte del sujeto de la experiencia (de conocimiento), pero sus resultados tienden a disolver la emotividad y el patetismo involucrados en la realización de un trabajo arduo a plena luz del día, o bien en el aprovechamiento del tiempo libre en la casa o en la calle. No se trata precisamente de una intencionalidad formal en la apreciación fenomenológica de la experiencia lumínica, sino se advierte, por su parte, una constelación de adjetivos, verbos, imágenes y descripciones densas que rondan en la memoria de los sujetos a la espera de su actualización en la palabra poética.

... *poética de la experiencia.*

Horizonte semántico

La comprensión habitual de la palabra “luz” transita constantemente entre dos niveles distintos de significación. Por un lado, el *sentido literal*, definido por el concepto teórico general de la luz en cuanto “agente físico”; y de otro, el *sentido figurado*, referente a la metáfora como espacio simbólico de la representación cualitativa del ser.

Sentido literal-pictórico: Las primeras dos acepciones de la “luz” contempladas en el Diccionario de la Lengua Española —“agente físico que hace visibles los objetos” y “claridad que irradian los cuerpos en combustión, ignición o incandescencia”— se hallan en una relación de dependencia con respecto al concepto científico-teórico del fenómeno, definido como “onda electromagnética en el espectro visible” (acepción 11), es decir, la parte del espectro electromagnético que es percibida por el ojo humano. Luz, visión-espacio y mirada constituyen la tríada relacional que suscita dos modos de expresión distintos, no excluyentes: las formas poéticas y las fórmulas científicas. Sensibilidad y Razón. Estética y Epistemología: desafortunadamente conformadas en esferas separadas por efectos de la racionalidad moderna, cuando en verdad brotan de la misma semilla filosófica que es la pregunta por la experiencia del saber.

La *representación* científica de la luz es una *imagen* clarificada, formalizada y universalmente comunicable, que se vuelve *técnica* cuando se coloca a disposición de los objetos o los

recursos que les son significativos al ser humano en común. Pero, incluso a la luz de la interpretación científico-teórica del agente físico hay lugar para la ambigüedad y la incertidumbre. Thomas Kuhn, en sus reflexiones acerca de las *revoluciones científicas* (1962), presenta el debate entre la teoría corpuscular y la teoría ondulatoria de la luz como ejemplo de las “transformaciones de los paradigmas en la óptica física”, cuya sucesiva transición “es el patrón usual de desarrollo de una ciencia madura”.

No hubo ningún período, desde la antigüedad más remota hasta fines del siglo XVII, en que existiera una opinión única generalmente aceptada sobre la naturaleza de la luz (...) Uno de los grupos consideraba que la luz estaba compuesta de partículas que emanaban de cuerpos materiales; para otro, era una modificación del medio existente entre el objeto y el ojo; todavía otro explicaba la luz en términos de una interacción entre el medio y una emanación del ojo; además, había otras combinaciones y modificaciones⁶⁸.

Dejemos que el *Astrónomo a la luz de la vela* (1650's) nos aclare este repertorio conceptual básico, que artistas, ingenieros y diseñadores de la luz dominan con destreza a la hora de crear una atmósfera visual para cada actividad u ocasión, según sus propias necesidades de iluminación. Este estudioso de los misterios celestes se encuentra en un lugar tenuemente iluminado por una vela que sostiene con su mano derecha, cuya luz resulta suficiente para que, sentado frente a una mesa sencilla, desarrolle la lectura de un tratado astronómico, junto con la ayuda de un globo terráqueo sobre el cual el hombre realiza algunos cálculos y mediciones a través de un compás.

La vela constituye la única fuente de luz que instauro el espacio visible del cuadro, en el que el astrónomo se concentra en su propio trabajo. El **flujo luminoso** de la llama, definida como la cantidad de luz emitida por una fuente en todas sus direcciones, se insinúa sutil, casi que imperceptiblemente, en el efecto de refracción producido alrededor de la llama, mediante un delicadísimo *sfumato* azul que simula una suerte de “aureola”. La **luminosidad** se extiende, por tanto, en todas las direcciones, permitiendo incluso que en la oscuridad del espacio pictórico se dejen entrever algunas características de la bóveda en crucería y de algunos aspectos de las columnas que de otro modo permanecerían ocultos para el observador.

⁶⁸ Kuhn, Thomas (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 36-37.



Gerrit Dou (1650's). *L'Astronome à la chandelle* (detalle). Óleo sobre tabla, 32 × 21.2 cm. J. Paul Getty Museum, 1986. Fuente: [J. Paul Getty Museum](http://www.getty.edu).

El **lúmen** (*lm*) es, técnicamente, la unidad de medida del flujo luminoso de una fuente de luz. La función de la vela es irradiar de manera constante y relativamente duradera la cantidad de luz necesaria para visibilizar la información y manipular los instrumentos. La distribución de los valores lumínicos y el dominio del claroscuro ponen de manifiesto la intención del artista para conducir la mirada hacia aquellas superficies en las que se concreta el *sentido* de la imagen, a saber: la mesa de estudio, y sobre ella: los manuscritos, el globo terráqueo, el reloj de arena, el libro y el recipiente de agua; en segundo plano, la cortina recogida alrededor de la columna y la escultura adosada a la columna de la izquierda. El rostro del astrónomo aparece iluminado, no obstante, con una particular *intensidad*; se dirá entonces que se trata de la superficie que cuenta con mayor grado de **iluminancia** debido a la cantidad de luz que recae sobre ella en comparación con las otras superficies del cuadro (el papel, la madera, el libro).

Sin embargo, el efecto de *brillo* que algunas superficies producen en el ojo podría explicar la razón de que el rostro de nuestro personaje sea el mayor beneficiario de la luz de la vela, y es que al entrar en contacto con las páginas del texto, el flujo luminoso rebota hacia su rostro. Tal efecto recibe el nombre de **luminancia**, es decir, la cantidad de luz emitida por una superficie luminosa (directa) o iluminada (indirecta)⁶⁹. Más débil resulta ser la luminancia producida por las contadas superficies vítreas o brillantes que componen la escena; aunque no hay superficies luminosas, la mesa iluminada incide asimismo sobre el recipiente con agua ubicado frente al globo. Se dirá que la **refracción** consiste en el cambio de velocidad y

⁶⁹ Calvillo Cortés, Amparo. *Luz y emociones. estudio sobre la influencia de la iluminación urbana en las emociones; tomando como base el Diseño Emocional*. Tesis de Doctorado. Universitat Politècnica de Catalunya, 2010.

dirección de las ondas lumínicas según el *medio* de interacción; esto es, que el comportamiento de la luz es distinto en el aire que en el agua, por lo cual el reflejo de la llama sobre el recipiente de vidrio es diferente cuando, al atravesar el material, entra en contacto con el líquido, dispersándose y desviándose sobre la mesa en dirección oblicua con respecto a la fuente de luz. **Reflexión y refracción** son, pues, los efectos físico-ópticos básicos para la comprensión del comportamiento de los rayos luminosos, en relación con los medios de interacción.

Los modos de *transmisión* de la luz dependen a su vez de las características físicas de los cuerpos que entran en contacto con ella. Las superficies **transparentes** son aquellas que posibilitan el paso de la luz con facilidad, como en el caso de los vidrios planos y lisos; mientras que las superficies **translúcidas**, aunque permiten atravesar los rayos de luz, no dejan ver claramente los objetos que están detrás de ella, por ejemplo, los vidrios esterilados, el hielo o las bebidas claras. Finalmente, la **opacidad** es una propiedad física de la materia que impide el paso de la luz debido a su capacidad de *absorción* de los rayos luminosos; tal es el caso de los cuerpos compuestos de madera, hierro o concreto que se advierten en la imagen.

Ahora bien, según Rudolf Arnheim, desde Aristóteles hasta Goethe se creyó que el **color** era *lumen opacatum* (luz sombreada), es decir, la cualidad por la que “la pureza virginal de la luz era sometida a los medios algo opacos y nebulosos y a la absorción parcial por las superficies reflectantes”⁷⁰. Cuando ordinariamente hablamos de “la luz”, nos referimos en términos generales a aquella parte del espectro electromagnético que es capaz de estimular la retina del ojo para producir una sensación visual. El *espectro visible* es esa pequeña parte del espectro electromagnético que a su vez compone el campo de la *luz visible*, cuyas *longitudes de onda* oscilan, en condiciones normales, entre los 380 y los 750 nanómetros (nm); de manera que, dependiendo de la longitud de onda, el cerebro humano interpreta las señales nerviosas enviadas a los fotorreceptores a través de la retina del ojo, creando la sensación de color. Así, las ondas de longitud corta producen **tonos** azules y violetas (380-497 nm), mientras que las ondas de longitud larga producen tonos rojos y naranjas (581-780 nm); por su parte, en el medio, encontramos tonos verdes y amarillos (497-581 nm).

Desde su aparición, la *Teoría del color* de Goethe (1810) ha influenciado notablemente la obra de importantes pintores como el romántico inglés William Turner, con su obra titulada *Light and Colour (Goethe's Theory) - The morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis* (1843), a propósito de la cual Gilles Deleuze interrogó:

⁷⁰ Arnheim, Rudolf (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2006, p. 343.

¿Hacía falta que el acto de pintar pasara por una catástrofe para engendrar aquello con lo que tiene que tratar, con el color? ¿Hacía falta pasar por la catástrofe en el acto de pintar para que el color naciera como creación pictórica?⁷¹.



Joseph Mallord William Turner. *Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis* (1843). Óleo sobre lienzo. Soporte: 787 × 787 mm.



Johannes Itten (1920). "Círculo cromático en doce zonas" (*Farbenkugel*). En: *Kunst der Farbe studienausgabe* [Tratado sobre el arte del color]. Otto Maier Verlag, Ravensburg.



Superposición de ambas imágenes. Elaboración propia.

Del mismo modo, vale la pena destacar los aportes de Johannes Itten, profesor del *Vorkurs* (curso introductorio) para la Bauhaus entre 1919 y 1923, entre las cuales ha hecho particular

⁷¹ Deleuze, Gilles (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2008, p. 26.

eco el círculo cromático de doce colores, construido a partir de un triángulo con los tres tonos primarios, e inspirado en la rueda de colores de Adolf Hölzel.

Empero, el historiador del arte estadounidense John Gage introduce su libro titulado *Color y cultura* (1993) con una pregunta: *¿en qué consiste nuestra experiencia del color?*⁷². Llamando la atención sobre la posibilidad de pensar en una “experiencia universal del sol como algo rojo (?) y caliente, y del mar como algo azul (?) y frío”, tradición popular cuyas fuentes escritas no se extienden más allá del siglo XVIII, el autor señala que “el primer sistema cromático que incorpora las coordenadas de frío y caliente probablemente fue el que publicó George Field en 1835”⁷³. Aquí se adelanta el tema de la **temperatura del color**, definida con base en las *frecuencias de onda* —no de las longitudes, que sirven para determinar el *tono*—, las cuales influyen directamente sobre las cualidades de la experiencia en términos de sensaciones térmicas y, en consecuencia, de estados anímicos. La unidad de medida de la temperatura del color es el *kelvin* (K) y su espectro de observación se encuentra entre 1000 K (menor frecuencia de onda) y 12000 K (mayor frecuencia de onda). A mayor grado Kelvin, menor será la temperatura del color y por tanto mayor la sensación de frío; por su parte, la sensación de calor se dará con una temperatura alta, dada la baja frecuencia de las ondas lumínicas.

Ejemplos típicos inundan con su presencia la vida cotidiana. Desde temperaturas bajas como las luces incandescentes (lámpara de tungsteno doméstica), incluyendo la luz del fuego y la de una vela (1700-3000 K), que constituyen “luces cálidas”, hasta las altas temperaturas que encontramos a plena luz del día (“la luz del sol”), o en un día nublado en el que las montañas se cubren con un tono azulado; en un *flash* fotográfico o hasta en la luz que emana de las pantallas de nuestros dispositivos celulares (5500-10500 K), sin contar la de un relámpago (28000-30000 K). Todo este conocimiento integra el campo de la **luminotecnia**, que trata sobre las distintas formas de producción de luz artificial para determinados fines (interiores, alumbrado público-vial, teatros, centros comerciales, fábricas, museos, restaurantes y cafés, etc.). Pero aquí lo interesante es observar de qué manera esta técnica (saber-hacer-poder) se transfigura en la descripción poética de una ciudad, como en el *Croquis* escrito por el maestro Guillermo Valencia (1896-98):

*Al rayar de un crepúsculo, el mendigo
que era un loco tal vez, quizá un poeta,
bajo el candil de amarillenta lumbre*

⁷² Gage, John (1993). *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. La Biblioteca Azul, 1994, p. 8.

⁷³ *Ibid.*

*que iluminaba su guarida escueta,
lloró mucho...*⁷⁴

Y no olvidemos que, junto a los *tonos cromáticos*, entendidos como puntos de “localización en el espectro” visible, ocupan un lugar decisivo los *valores cromáticos* que determinan los “contenidos de claridad y oscuridad”⁷⁵. El dominio de las **sombras** y del **claroscuro** es una de las técnicas fundamentales del dibujo artístico. Leonardo Da Vinci (*Trattato della pittura*, 1651), Alberto Durero, Rembrandt, Ingres y personajes posteriores como M.C. Escher, son maestros indiscutibles de esta práctica, cuyas obras constituyen el reflejo de su propio estilo, así como las distintas perspectivas y resoluciones de cada artista frente a la producción de los efectos lumínicos a través de la aplicación (mecánica o creativa) de normas y leyes concernientes a la física óptica.

Una breve comparación entre lo que aquí podría identificarse como dos “régimenes de luz” diferentes puede aportar a la comprensión de la técnica del claroscuro y los juegos de sombras. Valga la pena señalar tan sólo que el conjunto de prácticas, saberes y actitudes que rigen la estética de la pintura renacentista contrasta evidentemente con el conjunto de prácticas, saberes y actitudes predominantes en la estética barroca, en la medida en que los efectos de cada dispositivo inciden de distinta forma tanto en la creación de la atmósfera pictórica —descrita como “clara” u “oscura”, “cálida” o “fría”, “diurna” o “nocturna”—, como en la caracterización de cada uno de los personajes. Así, por ejemplo, tenemos que el “régimen renacentista de la luz” está dominado por las leyes de la perspectiva para generar el efecto de distancia y profundidad, al tiempo que por una necesidad generalizada de alumbrar el espacio pictórico mediante una fuente de luz uniforme (diurna). Mientras tanto, en el “régimen barroco” la luz desempeña un papel absolutamente teatral, dispuesto para crear un ambiente abigarrado y de extrañamiento (tenebrismo); además, se acentúa la ilusión de profundidad y se dinamiza el espacio, con el fin de dotarlo de mayor dramatismo y expresividad. La apreciación de las diferencias generales entre los “régimenes de luz” barroco y renacentista permite constatar que se trata de dos modos distintos en que una época o una cultura *ve el mundo* en términos cromáticos y tonales⁷⁶.

⁷⁴ Valencia, Guillermo (1896-98). “Croquis”. *Ritos*. Londres, 1899. Consultado en: Neira Fernández, Carmen (2004). *Rostros y voces de Bogotá. Bogotá en la lente de los poetas: poesía siglo XX*. Capítulo 1. Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 39. Cursivas mías.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ He elaborado la noción de “régimen de luz” inspirado en la definición de los régimenes de verdad y de visibilidad trabajados por Foucault. En una entrevista a Gilles Deleuze, se le preguntó al filósofo francés sobre el concepto de “archivo” en Foucault; en un momento dice: “Hay que abrir las cosas para extraer de ellas su visibilidad. Y la visibilidad, en una determinada época, es su régimen luminoso, sus centelleos, sus reflejos, los relámpagos que se producen al contacto de la luz con las cosas”. En: Deleuze, Gilles (1995). Entrevista con Didier Eribon, *Le Nouvelle Observateur*, 23 de agosto de 1986. *Conversaciones*. Valencia: Pretextos, 2006, p. 156.

Sentido figurado: es el horizonte metafórico de la luz, entendido como espacio simbólico de representación de determinadas cualidades del ser. La metáfora es una figura retórica ampliamente estudiada y empleada por filósofos, poetas, literatos, lingüistas y pensadores de otras áreas del conocimiento. La definición clásica del término fue elaborada por Aristóteles en su obra *Poética*, que dice: “La metáfora traslada a una cosa el nombre de otra”⁷⁷. A partir de esta caracterización se va conformando un marco teórico-filosófico en torno a la función y el significado de la metáfora, y su representación en las artes gráficas y visuales, así como el poder que ella tiene para *aclarar* el significado de una cosa en términos de otra. Lo que quiere decir que la metáfora facilita la comprensión de una categoría compleja de pensamiento (p.e., la verdad), o de un concepto histórico-cultural igualmente complejo como es la “modernidad”, a través de una *imagen* elocuente y significativa que aporta elementos iconográficos no visibilizados en las construcciones teórico-discursivas de la “verdad” y de la “modernidad”, que no obstante ejercen gran influencia sobre los modos de conocer, actuar y habitar el mundo.

En el marco del perspectivismo nietzscheano, la verdad consiste en

Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y teóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, *metáforas que se han vuelto gastadas sin fuerza sensible*, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal⁷⁸.

Para el filósofo y filólogo alemán la metáfora encierra una “fuerza sensible”. Las verdades son ilusiones que pierden su brillo tras un prolongado uso, quedando inertes e inoperantes. Mucho pierde la noción de verdad cuando es despojada de la fuerza vital contenida en las metáforas con las que se busca representar su concepto; que la verdad sea metáfora no

⁷⁷ Traducción extraída de: De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer, I*. México: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 121. La traducción de Gredos, realizada por Valentín García Yebra, es la siguiente (1457b-5, p. 204): “Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía (...) Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido” (1457b-15-20, p. 205).

⁷⁸ Nietzsche, Friedrich (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, (Nietzsche, 1996), p. 25. Cabe anotar que este pasaje ha sido interpretado por varios comentaristas de Nietzsche como una anticipación “del símil establecido por el joven Marx entre el dinero y el concepto” (p. 11).

significa que sea una ilusión en el sentido de engaño, sino que la naturaleza de las relaciones humanas condensadas en ella es *móvil* y *cambiante*, y no, como a menudo se cree, estática, inmutable e inconvencional.

A modo de ejemplo, M. Heidegger, uno de los más destacados lectores de Nietzsche, construyó una serie de metáforas lumínicas para explicar algunas nociones fundamentales de su “analítica existencial”, planteada en la obra *Ser y tiempo* (1927), a saber: los conceptos de *fenómeno*, *verdad* y *ser-ahí* (*Dasein*). En el primer caso, se tiene que:

La expresión griega *φαινόμενον*, a la que remonta el término “fenómeno”, deriva del verbo *φαινόμεναι*, que significa mostrarse; *φαινόμενον* quiere decir, por consiguiente: lo que se muestra, lo auto-mostrante, lo patente; *φαινόμεναι* es, por su parte, la forma media de *φαινω*: sacar a la luz del día, poner en claridad. *φαινω* pertenece a la raíz *φα*, lo mismo que la luz, la claridad, es decir, aquello en que algo puede hacerse patente, visible en sí mismo. Como significación de la expresión “fenómeno” debe *retenerse*, pues, la siguiente: *lo-que-se-muestra-en-sí-mismo*, lo patente. Los *φαινόμενα*, “fenómenos”, son entonces la totalidad de lo que yace a la luz del día o que puede ser sacado a la luz, lo que alguna vez los griegos identificaron, pura y simplemente, con *τὰ ὄντα* (los entes)⁷⁹.

Aquí, tras una serie de giros etimológicos, la metáfora ilustra la condición de *apertura del mundo* en la que los fenómenos aparecen como tales, es decir, como condición de *visibilidad* de lo patente. La realidad fenoménica del mundo constituye todo aquello que está amparado por la luz originaria. Sin embargo, Heidegger advierte que la condición de *aparición* de los fenómenos da lugar a su vez a la posibilidad de que ellos se muestren *como* algo que *no* son, por lo que se deduce que a toda aparición le es correlativo el ocultamiento.

Por su parte, el ser humano (*Dasein*) es el único ente que tiene la particularidad de “tener razón de” o “preguntarse” por “el ser”. Tan pronto nace, el ser humano —que Heidegger llama *ser-ahí*—, habita el mundo que le es patente, y en virtud de ello se construye en el *lumen naturale* que define su estructura ontológico-existencial. El ser humano está iluminado [*erleuchtet*], “no en virtud de otro ente, sino porque él mismo es la claridad [*Lichtung*]”. *El Dasein es su apertura*⁸⁰. La metáfora consiste en que el ser humano es la linterna de su propia existencia, en virtud de cuya luz el mundo aparece como un entramado de relaciones cargadas de sentido. Tal es el significado de expresiones como “estar abierto al mundo”, “abierto a sí mismo”, “abierto a los otros” y, en últimas, “abierto al ser” en general.

Y con respecto a la *verdad*, Heidegger emplea otra metáfora: la de “lo abierto”, o el “claro”. A fin de cuestionar la concepción tradicional de la verdad como *representación* o

⁷⁹ Heidegger, Martin (1927). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2009, p. 38.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 137.

concordancia (*aedequatio intellectus et rei*), el filósofo busca apropiarse “el sentido *prefilosófico* que subyacía para los griegos “como cosa obvia” en el uso del término ἀλήθεια⁸¹. *A-letheia* quiere decir originariamente: *des-ocultamiento, de-velamiento*; “ser-verdadero (verdad) quiere decir ser-descubridor”⁸². Si entendemos este término, no como una cualidad exclusiva de las proposiciones lingüísticas, sino mejor como el *modo particular en que el mundo se abre* ante nosotros, nos daremos cuenta de que la verdad es *performativa*, es devenir constante; consiste en la *lucha* entre el “mundo” y la “tierra”, entre el movimiento y el reposo, la apariencia y el ocultamiento; la verdad es histórica porque es *acontecer*⁸³. La metáfora no es eficaz porque nos permita imaginar la verdad como una “fuente” de luz constante, sino porque a esta luz se le agrega el carácter intermitente que recrea la tensión de luces y sombras, apariencias y ocultamientos. En su conferencia titulada “El origen de la obra de arte” (1936), Heidegger afirma:

*Dank dieser Lichtung ist das Seiende in gewissen und wechselnden Massen unverborgen. Doch selbst verborgen kann das Seiende nur im Spielraum des Gelichten sein. Jegliches Seiende, das begegnet und mitgegnet, hält diese seltsame Gegnerschaft des Anwesens inne, indem es sich zugleich immer in eine Verborgenheit zurückhält. Die Lichtung, in die das Seiende hereinsteht, ist in sich zugleich Verbergung*⁸⁴.

Gracias a esta luz el ente está descubierto en ciertas proporciones que son cambiantes. Empero, sólo en el espacio iluminado puede el ente estar él mismo oculto. Todo ente, al que hace frente y acompaña este espacio luminoso, guarda este raro antagonismo de la presencia, que se reserva siempre al mismo tiempo en una ocultación. **La luz dentro de la que está el ente es en sí, al mismo tiempo, ocultación**⁸⁵.

Ahora bien, partiendo de esta nueva concepción de la verdad que se apoya en la metáfora de la luz y el claroscuro, Heidegger cuestiona así mismo la noción de “modernidad” entendida como época historiográfica, y la sitúa en cambio como una *forma particular de*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 217. “En tanto que el Dasein es esencialmente su aperturidad, y que, por estar abierto, abre y descubre, es también esencialmente “verdadero”. *El Dasein es “en la verdad”*. Este enunciado tiene un sentido ontológico. No pretende decir que el Dasein esté siempre, o siquiera alguna vez, ónticamente iniciado en “toda la verdad”, sino que afirma que a su constitución existencial le pertenece la aperturidad de su ser más propio” (p. 219).

⁸³ Cf. Heidegger, Martin (1936) “El origen de la obra de arte”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2010.

⁸⁴ Heidegger, Martin (1938). “Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)”. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, p. 40.

⁸⁵ Heidegger, Martin (1936). “El origen de la obra de arte”. *Op. cit.*, p. 42.

desocultamiento del ser que será caracterizada como “la época de la imagen del mundo”⁸⁶, o “la época de la técnica”⁸⁷. La ciencia busca imágenes correctas (verdaderas) del mundo real, y la técnica constituye el dispositivo a través del cual los fenómenos del mundo y la naturaleza se nos aparecen como susceptibles de ser todos ellos explotados, dominados o transformados por y para el interés humano, es decir, son vistos-como recursos disponibles (*gestellt*). La ciencia y la técnica son dos formas específicas de “desocultar” (comprender) el mundo, y conforme a estas dos “modos de ver” tratamos las cosas que nos rodean y nos comportamos con los demás seres humanos. Ambas tienen en común la característica de hacer aparecer los fenómenos bajo el aspecto de cosas, útiles, medios-fines, etc. Sin embargo, hay un modo de desocultamiento que es puesto en marcha de manera singular por la *obra de arte*, y en el que las metáforas de la luz ayudan a explicar en qué consiste dicho “acontecimiento de la verdad”, como vimos en el fragmento anterior. Así, resulta interesante comprender la modernidad como un conjunto de modos de ver (la ciencia, la técnica y el arte) que a su vez dan cuenta de un modo de ser en el mundo en particular.

Pero las metáforas también están presentes en la vida cotidiana (¡y con qué profusión!). De la misma manera en que las metáforas de la luz permiten comprender nociones complejas — como la “verdad” y la “modernidad” — en términos de las características físicas y el comportamiento del agente lumínico, así mismo ellas cumplen la función de estructurar la forma en que percibimos, el modo como nos movemos en el mundo y los procedimientos a partir de los cuales nos relacionamos con otras personas⁸⁸. A diferencia de una “teoría de la inconceptuabilidad” planteada por Blumenberg en *Paradigmas para una metaforología* (1960) —según la cual lo específico de éstas es “caracterizar expectativas de sentido, orientaciones y modos de ver el mundo y al hombre”, y marcar “vastos complejos de relaciones de sentido histórico inaccesibles al pensamiento conceptual y científico”⁸⁹—, los filósofos y lingüistas contemporáneos G. Lakoff y M. Johnson plantean en su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (1980) el análisis de tales figuras basado en un enfoque *experiencialista*.

Para los autores, la estructura metafórica de los conceptos básicos insertos en la experiencia cotidiana es *coherente* con los valores más fundamentales en una cultura⁹⁰. Así, por ejemplo, las representaciones occidentales del advenimiento de los tiempos modernos como una

⁸⁶ Heidegger, Martin (1938). “La época de la imagen del mundo”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

⁸⁷ Heidegger, Martin (1954), “La pregunta por la técnica”. En: Soler, F. & Acevedo, J. (eds.). *Filosofía, ciencia y meditación*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

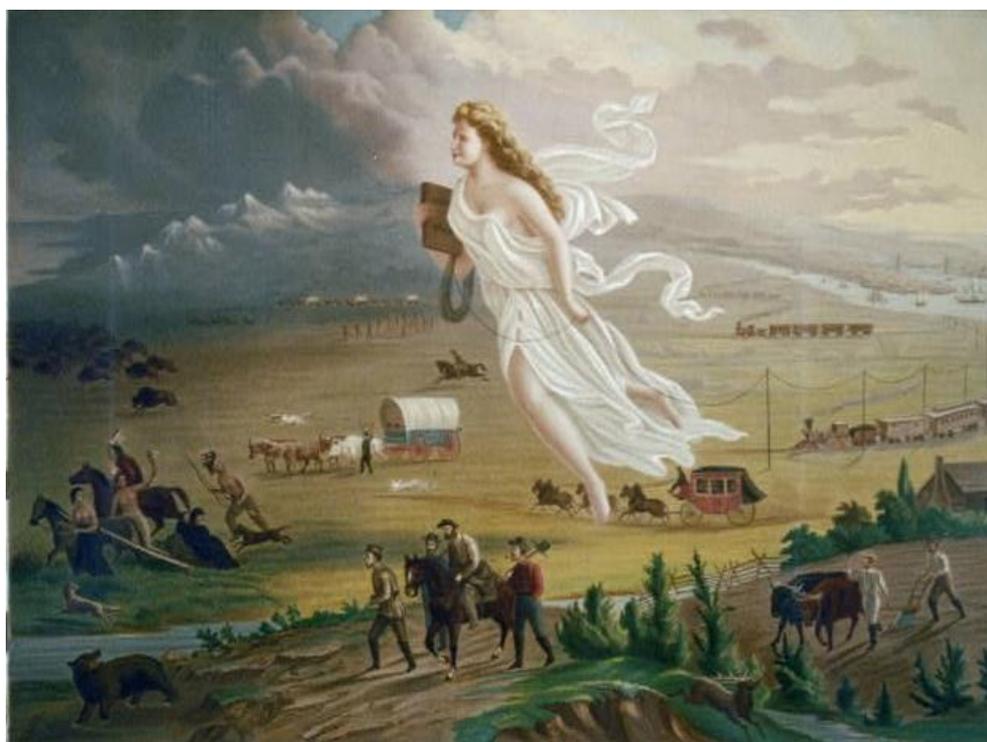
⁸⁸ Lakoff, George & Johnson, Mark (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Cátedra, 2004, p. 34.

⁸⁹ Wetz, Franz Josef (1993). *Hans Blumenberg: la modernidad y sus metáforas*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1996, p. 12.

⁹⁰ Lakoff, G. & Johnson, M., *op. cit.*, p. 59.

poderosa fuente de luz que alumbra el horizonte de un escenario en particular; o la consideración del Conocimiento y la Razón como aquellas “luces” que disipan las “tinieblas” de la ignorancia y la irracionalidad. En últimas, cuando nos imaginamos el progreso cultural de una sociedad como un futuro de brillante abundancia, definida a partir de la *acumulación de bienes materiales* y el *incremento de los salarios*⁹¹, es porque la comprensión del conjunto de estos procesos condensados en el concepto de “modernidad” tiene su fundamento en diferentes modos en que la luz *participa en nuestra experiencia*, dando lugar a distintos tipos de metáforas lumínicas como las que hemos revisado hasta ahora.

El papel que cumplen las metáforas de la luz en la construcción del imaginario de la modernidad, articulado desde luego con la ideología del progreso, se hace evidente en cantidad de ilustraciones, litografías y grabados que muestran paisajes en los que la distribución de los valores cromáticos (luces y sombras, claros y oscuros) fundamenta la retórica de los valores sociales comprometidos en las tensiones tradición-modernidad, progreso-atraso, civilización-barbarie, tal como se evidencia en la *alegoría del progreso norteamericano* encargada por George Croffut y ejecutada al óleo sobre lienzo por John Gast en 1873.



Croffut, G. A. (ca. 1873). *American Progress*, ca. 1873. [Fotografía]. Recuperada de la Librería del Congreso de Estados Unidos (*Library of Congress*). <https://www.loc.gov/item/97507547/>.

⁹¹ *Ibid.*, p. 59-60.

Así pues, dicho lo anterior, y para efectos de la presente investigación, se limita el abordaje de este vasto horizonte simbólico abierto por las metáforas de la luz a sólo tres ámbitos de interpretación, o modos de caracterización cualitativa del ser: el *epistémico*, el *estético* y el *moral*.

• **Cualidades epistémicas:** la luz actúa como metáfora del *conocimiento*. Se refiere tanto a las capacidades cognitivas e intelectuales de los sujetos, como a las categorías implícitas en los juicios de conocimiento (verdad-falsedad; razón-sensibilidad; conciencia-irracionalidad). Afirma el profesor Fernando Cruz Kronfly, que “la metáfora que se construyó para significar en la modernidad el triunfo de la Razón fue la del Siglo de las Luces”⁹². La “luz de la Razón” se hizo espíritu del tiempo (*Zeitgeist*) durante el siglo XVIII, y hasta el momento constituye una metáfora del conocimiento vigente en los sistemas o corrientes del pensamiento filosófico moderno. La racionalidad instrumental, que hace que la aplicación del conocimiento científico en las distintas áreas de desempeño de la vida humana se convierta en técnica, cabe asimismo dentro del horizonte simbólico de esta metáfora.

Un ejemplo. En la primera página de la segunda sección del diario *El Tiempo*, con fecha del 27 de abril de 1935, aparece publicado un escrito de Baldomero Sanín Cano en homenaje al ilustre pensador cubano Enrique José Varona, titulado “Un rayo de luz en la penumbra”. Allí, el escritor colombiano destaca la agudeza intelectual de Varona, utilizando la metáfora de un rayo de luz que penetra en la oscuridad de la materia y de la vida para alumbrar aspectos nunca antes vistos de las cosas:

“Desde mi Belvedere”, toman los hombres, las cosas, y los sucesos un aspecto de eternidad. En la penumbra de una pieza, a donde penetra súbitamente un rayo de sol matinal, los corpúsculos suspendidos en el aire, invisible hasta ese momento, se hacen luminosos, trazan con sus movimientos las más raras y graciosas figuras en el espacio. Quien los mira sabía de su existencia pero sin el auxilio del rayo solar no habría logrado percibirlos con los sentidos. Las cosas, los sucesos, el alma de las razas, los aspectos de la civilización, las ideas, los sentimientos, la onda luminosa que sale del cerebro meditativo de Varona los ilumina discretamente y los hace aparecer a la vista del lector en formas inesperadas, llenas del encanto personal del escritor y realizadas sobre “la sombra que proyectan los objetos cuando cae sobre ellos la **luz del conocimiento**”. La materia y la vida se espiritualizan bañadas por los efluvios de esta virtud intelectual selecta⁹³.

⁹² Cruz Kronfly, Fernando (2007). *Op. cit.*

⁹³ Sanín Cano, Baldomero (27 de abril de 1935). Un rayo de luz en la penumbra. *El Tiempo*. <https://news.google.com/newspapers?id=wOUdAAAAIABAJ&sjid=h1AEAAAAIABAJ&pg=1163%2C4937472>.

Cursivas mías.

• **Cualidades estéticas:** conciernen por lo general al repertorio de adjetivos relativos a las características visuales y ambientales de los espacios, y que a su vez repercuten en la *cualificación* de la experiencia social de los lugares (incluidos los no-lugares). En este sentido, el grado en que un lugar es percibido como *claro* u *oscuro* determina en buena medida el sentimiento de *seguridad* (*phobos* o *philia*: miedo u adscripción) por parte de los usuarios de las calles de una ciudad; así, un callejón oscuro o mal iluminado genera rechazo, incertidumbre y desconfianza, mientras que, estando adecuadamente iluminado, el mismo callejón motivaría la circulación, el intercambio y el encuentro social.

Así mismo, las connotaciones socioestéticas ligadas a la percepción de la temperatura del color —a saber, *calidez* y *frialidad*— influyen en la apreciación, tanto de la *atmósfera* de los espacios, como de las formas concretas de habitarlos. Desde el campo de la iluminación de escenarios, una atmósfera es definida como “la articulación entre la imagen poética de la obra y los recursos técnicos de un escenario. Es la materialización de una *idea dramática* por medio de la utilización de recursos fríamente técnicos”; de modo que “lo que distingue al iluminador como artista es el grado en que logre subordinar dicha técnica a los valores estéticos y artísticos del montaje propuestos por el director de escena”⁹⁴.

La traducción de este concepto en la práctica cotidiana se hace visible, por ejemplo, en la estética de la luz y el espacio considerada por el historiador británico Raphael Samuel, en su obra *Teatros de la memoria* (1994), a propósito de los cambios observados en el diseño de interiores en Inglaterra entre 1950 y 1980. Para el autor, “si la estética dominante en las décadas de 1950 y 1960 valoraba la luz, el espacio y los motivos decorativos de formas definidas..., las de las décadas de 1970 y 1980 apreciaba la calidez, la suavidad y la división en compartimentos; era un estilo más femenino que masculino”⁹⁵. Es decir, que en el transcurso de dicho período se efectuó un cambio en la valoración estética de la iluminación en los espacios interiores, pasando del blanco *puro*, el cristal *transparente* y el diseño *honesto* a la “ensoñación” de una atmósfera más *suave* e *íntima*, “cambiando el fulgor de las lámparas de mercurio a alta presión y la transparencia del tubo fluorescente por la incandescencia color

⁹⁴ Mier Hughes, E. (2013), *op. cit.*, p. 80. A propósito, el dramaturgo y productor teatral estadounidense David Belasco consideraba que “la atmósfera que rodea al actor en la escena está íntimamente ligada con su naturaleza interior y debe transmitir determinados sentimientos al público: «Las luces son para el drama lo que la música es para la letra de una canción. Ningún otro factor de los que participan en la producción de una obra es tan eficiente en transmitir sus estados de ánimo y sentimientos»” (p. 54).

⁹⁵ Samuel, Raphael (1994). *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. Volumen I. Universitat de Valencia, 2008, p. 79.

ámbar o naranja amarillento, equivalente lumínico del «aspecto meloso» de los suelos y los muebles de pino”⁹⁶.

Entretanto, las prácticas luminotécnicas especializadas sugieren que para los espacios interiores o domésticos las luces cálidas o neutras (2700-5000K) son idóneas, toda vez que generan una sensación de comodidad, descanso y familiaridad. Por el contrario, estas mismas luces no son recomendadas para espacios abiertos, especialmente para el alumbrado vial, en la medida en que los tonos naranjas o amarillos afectan el grado de percepción de los objetos, que eventualmente salen al paso de los conductores en condiciones de poca visibilidad, particularmente en la noche. Las luces frías, de tono blanco, facilitan la *constancia del color* y brindan una mejor percepción de los aspectos visuales de los actores y de la infraestructura vial; sin embargo, en ocasiones, este tipo de luz puede ir en detrimento de ciertas cualidades “históricas” o “patrimoniales” adjudicadas a determinados sectores de una ciudad. El *metamerismo* es, por ejemplo, un fenómeno psico-óptico producido por una situación de percepción en la que dos o más muestras de color aparentemente iguales resultan ser distintas bajo condiciones de iluminación diferentes; es decir, que el aspecto cromático de los objetos que nos rodean varía de acuerdo con el tipo de luz bajo la cual ellos aparecen ante nuestros ojos.

*De Diógenes compré un día
La linterna a un mercader.
Distan la suya y la mía
Cuanto hay de ser a no ser.*

*Blanca la mía parece;
La suya parece negra;
La de él todo lo entristece;
La mía todo lo alegra;*

*Y es que en el mundo traidor
Nada hay de verdad ni mentira:
Todo es según el color
Del cristal con que se mira*⁹⁷.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 80. Cursivas mías.

⁹⁷ Campoamor, Ramón de (1910). “Las dos linternas” (fragmento). *Poesías escogidas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-escogidas--2/html/ff0e95ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_116_.

• **Cualidades morales:** del mismo modo que es posible emitir juicios acerca de los valores estéticos de los objetos y los lugares iluminados, lo mismo sucede con las *valoraciones* de tipo psicológico o moral que definen el *carácter*, modo de ser o tesón, tanto de los sujetos sociales como de los personajes literarios. Aquí, las propiedades físicas de la luz se traducen metafóricamente en cualidades espirituales de los individuos en general, dotados de conciencia y ejercicio moral desde el punto de vista de la estructura social y cultural en la que se inscriben.

El conjunto de valoraciones relativas a la naturaleza psicológica y/o moral de las subjetividades se organiza comúnmente a partir de una estructura *dual* de tensiones, similar a los valores extremos que componen el espectro cromático de la luz, o clarooscuro; prueba de ello lo constituye tempranamente el dualismo latente en el Evangelio de San Juan, donde las nociones de *lo celestial*, *lo alto*, *lo bueno* y *lo espiritual* se oponen a *lo terrenal*, *lo bajo*, *lo malo* y *lo corporal*, de la misma manera en que la luz y la oscuridad lo hacen en términos físicos. De aquí que, al extender el alcance de dicho dualismo que, lejos de haber sido superado, goza aún de jovial eficacia en la configuración de los imaginarios sobre el mundo y los sujetos que lo habitan, encontramos tensiones axiológicas tales como: ilustración y barbarie; bondad y maldad; virtud y vicio; autonomía y heteronomía; lucidez y locura, etc.

Todos los pecados capitales están, ciertamente, en la calle.

Mas ocurre que los pecados, como las virtudes, son fenómenos de contraposición. Si no existiera la sombra, ¿hubiera ocasión de la luz? Si lo bajo no fuese, ¿cómo podría ser la altura?

Los siete pecados, pues, están aquí; porque aquí están también las siete virtudes teologales, que los anulan y enmiendan.

(...)

¿Y entonces?

La calle del «Pecado Mortal» no es una calle pecadora.

Es una calle buena; una calle como todas las calles.

Una calle violada de soberbia, como tanta gente que se cree pecadora.

*Como si fuera tan sencillo pecar*⁹⁸.

... Finalmente, poética del pensamiento.

⁹⁸ Jiménez (Ximénez), José Joaquín (1942). "La Calle del Pecado Mortal". *El Tiempo*. 4 de julio de 1942, p. 4. <https://news.google.com/newspapers?id=7H0bAAAAIBAJ&sjid=PVgEAAAAIBAJ&pg=7044%2C5383564>. Texto recogido también en: Jiménez, José Joaquín. *Las famosas crónicas de Ximénez*. Bogotá: Planeta Colombia Editorial, 1996, pp. 12-14.

∴

Con la descripción de estos tres horizontes de interpretación a partir de los cuales se comprende el sentido de la palabra “luz”, es preciso señalar que su *operatividad*, si bien en un primer momento se devela en el reconocimiento de los *usos* y los *contextos naturales* del término lingüístico, se pone a prueba a continuación mediante una revisión estratégica de los principales *hitos* en los que, desde el punto de vista de la historia de las ideas y de la tradición cultural del Occidente europeo, la luz aparece como un *recurso simbólico* clave para explicar, ilustrar o persuadir sobre las tres cualidades fundamentales del ser que acabamos de describir. Considero, por tanto, a modo de intuición, que en el simbolismo de la luz está contenida una *figura de pensamiento* —en el sentido warburgiano del *Denkraum* como “espacio de pensamiento”⁹⁹—, cuya hermenéutica podría contribuir a visibilizar la singularidad del proceso a través del cual el imaginario occidental de la Modernidad logró servirse de una metáfora, que otrora tenía la función de representar los atributos metafísicos de lo sagrado, lo divino y lo supramundano.

HORIZONTES DE COMPRESIÓN DE LA LUZ				
Ontológico		Fenomenológico	Semántico	
Natural	Artificial	Incidentalidad de la iluminación en la disposición anímica de los sujetos y la atmósfera teatral de los espacios-tiempos.	Sentido literal-pictórico	Sentido figurado
Fuego	Llama/Electricidad		Conceptos luminotécnicos	Metáforas
Destrucción; primitivo; indómito; misterioso	Domesticación; civilización; racionalización; estabilidad; cultura material			Epistemológicas, Estéticas, Morales
Poética Cósmica	Poética del Dispositivo	Poética de la Experiencia	Poética de la Luz y el Espacio	Poética del Pensamiento

Horizontes de comprensión de la luz. Esquema de interpretación. Elaboración propia.

⁹⁹ Warburg, Aby (1924-1929). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010, p. 3: “El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera...”.



Gustave Doré (1891). "Adán y Eva expulsados del Jardín del Edén (Por tanto, el Señor Dios lo sacó del jardín del Edén para que labrara la tierra de la cual había sido tomado. Génesis 3.23)". En: *The Doré Bible Gallery*. Chicago: Belford-Clarke Co., Publishers, 1891.

2. METÁFORAS DE LA LUZ: SECULARIZACIÓN Y CULTURA URBANA MODERNA

*Tiempo de luz, pero de luz soñada,
distinta de esta claridad terrena
que los abismos del espacio llena
y enciende, en cada espiga, su alborada.*

— Rafael Maya. *Tiempo de Luz*, 1940-1945.

i) Luz y Modernidad: entre lo sagrado y lo profano

La luz está presente en casi —por no decir todos— los ámbitos y dimensiones de la vida humana, o por lo menos así resulta ser en los asuntos que ostentan mayor dignidad, relevancia, poder, valor y prestigio para los individuos y las sociedades. Ejemplo de ello lo constituye la multiversidad de imágenes, metáforas, adjetivos, descripciones y artificios producidos en el marco de un proceso civilizatorio al que llamamos Occidente, y cuyas “formas simbólicas” (el mito y la religión, el arte, el lenguaje e inclusive la ciencia moderna)¹⁰⁰ dejan entrever una *tendencia histórica universal* a decantar en el fenómeno *físico* de la luz elementos de carácter *metafísico*, para referirse a distintos *tipos* de cualidades o atributos pertenecientes, tanto a otros fenómenos, escenarios o acontecimientos del mundo, como a las diferentes circunstancias y condiciones que definen la existencia humana. Esta es la premisa filosófica de la que parte la presente investigación.

La tradición del pensamiento occidental europeo se ha encargado de cultivar una red de *valoraciones* y *apreciaciones* en torno a la acción y los efectos de la luz sobre el aparato sensible (*sensorium*) de una comunidad, que orienta los modos de habitar, construir y modificar, simbólica y materialmente, el mundo. Son justamente tales valoraciones acerca de los *efectos* derivados de la relación entre los cuerpos y la luz, las que terminan validando su *homologación* en otras dimensiones de lo ente, a saber: lo *epistémico*, lo *estético* y lo *moral*.

Iniciamos planteando el caso de la relación socio-epistémica implícita en la noción de “alumno”. *Alumno* es quien carece de las *luces del conocimiento* que una autoridad epistémica (maestro) posee y tiene la potestad de transmitir; se trata de un modo de posicionar al sujeto en una relación jerárquica frente al conocimiento. Igualmente, llámase *ilustrada* a la persona que destaca por la magnitud de

¹⁰⁰ Véase: Cassirer, E. (1923). *Filosofía de las formas simbólicas*. Tres tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

su intelecto; así como *brillante*, a quien demuestra capacidades creativas e intelectuales que sobresalen por encima de la norma (genio). Llamam la atención, por otra parte, las expresiones de índole psicológica y moral que denotan cualidades anímicas y espirituales de los sujetos, particularmente referidas a su *obrar*, reflejadas en la atmósfera teatral de los espacios frecuentados; por ejemplo, se acostumbra a hablar del “mundo de las sombras” para referirse a los lugares habitados por el *mal* (o la ignorancia); los personajes de la noche, además de presentar un aspecto “tenebroso”, son considerados sujetos de dudosa calidad moral. También, cuando decimos que la mirada de las personas constituye un reflejo de su alma, afirmamos de aquellas que poseen cierto brillo en los ojos, que se encuentran en estado de regocijo o expectativa, mientras que, por contraste, el semblante opaco transmite un ánimo lóbrego y deprimido. O cuando valoramos las piedras o minerales naturales por tratarse de materiales *nobles*, *preciosos*, etc. Así pues, cada una de estas metáforas y analogías —que, vale resaltar, se incorporan tanto en las prácticas cotidianas como en la cultura intelectual—, adquieren sentido en virtud de los *traspasos* entre los significados *literal* y *figurado* del fenómeno. En esto consiste la doble condición de *ambigüedad* y *ambivalencia* que el discurso céntrico europeo y el ámbito de las prácticas artísticas han cultivado desde hace siglos, y que hasta la fecha siguen organizando la manera en que nos imaginamos el mundo: *ambigua*, porque la luz es más que un fenómeno físico-óptico, y al mismo tiempo no se trata sólo de un símbolo abstracto (*ni* lo uno, *ni* lo otro); y *ambivalente*, porque es tanto fenómeno como metáfora (lo uno y lo otro)¹⁰¹. No obstante, los desplazamientos entre lo literal y lo figurado no podría llevarse a cabo sin el sustrato sensible implicado en la relación con la luz, puesto que la eficacia simbólica de la imagen depende necesariamente de la materialidad que *media* entre ambos aspectos¹⁰², lo cual no sólo hace posible la *cualificación* estética de la experiencia, sino que permite su valoración en los ámbitos del conocimiento, del entorno y de la moral.

Por otra parte, las diferentes valoraciones sobre la luz emergen tan pronto una comunidad de sentido busca representar algunos de los sucesos más significativos de la existencia humana. El imaginario popular sobre los procesos de la vida y de la muerte resuena sociolingüísticamente a través de expresiones como “dar a luz” o “ver la luz al final del túnel”. Lejos de ser una simple arbitrariedad del lenguaje, me parece que en este tipo de expresiones se esconde un *enunciado* —en el sentido de Foucault¹⁰³— que late *inconscientemente* en la manera como nuestro medio cultural ha visto en el

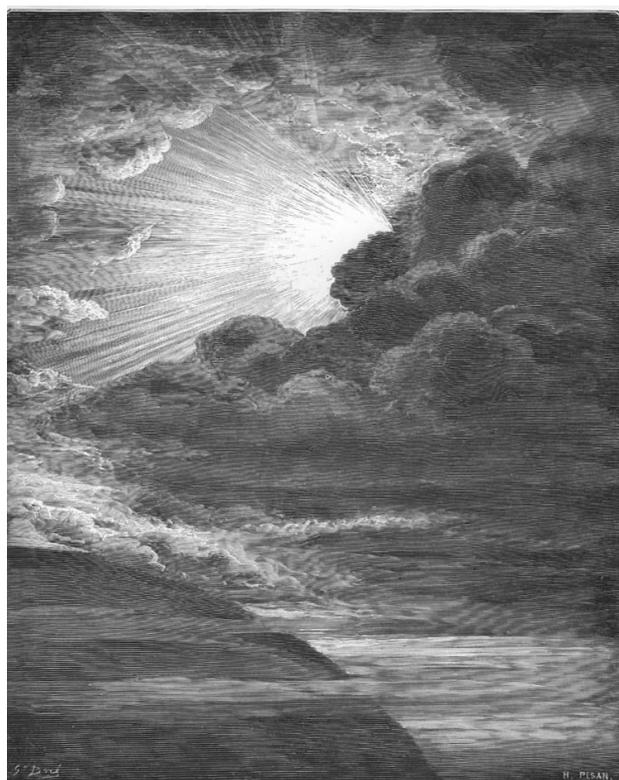
¹⁰¹ En *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), Kuhn muestra que los paradigmas teóricos acerca de la luz han sufrido “revoluciones” que tienen que ver con la explicación de la *naturaleza* del fenómeno: la teoría corpuscular versus la teoría ondulatoria.

¹⁰² Cfr. Debray, Régis (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

¹⁰³ Véase: Foucault, Michel (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2002: “El enunciado no es, pues, una estructura (es decir un conjunto de relaciones entre elementos variables, que autorice así un número quizá infinito de modelos concretos); es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos y a partir de la cual se puede decidir, a continuación, por el análisis o la intuición, si “casan” o no, según qué reglas se suceden o se yuxtaponen, de qué son signo, y qué especie de acto se encuentra efectuado por su formulación (oral o escrita) (...)”

fenómeno de la luz una manifestación visible de algo que no lo es. No es que la vida se identifique ligeramente con la luz, y la muerte con la oscuridad, sino que ambas acontecen a *imagen y semejanza* de un efecto luminoso.

El “afán” de trascendencia, evidenciado por ejemplo en el problema de la escatología cristiana acerca de la *vida después de la muerte*, ve en esta última el fin (*telos*) de la luz terrenal: su transfiguración ontológica en una luz espiritual, *como si* la luz mundana —que solamente dura lo que el soporte material (leña, mecha, cera, aceite, gas) le permite— se convirtiera en una luz que no necesita ahora de ningún otro elemento diferente de sí misma para alumbrar.



Vemos entonces que la luz, tomada como elemento puramente físico, ha sido y continúa siendo explotada como metáfora de *lo trascendente*. La teorización científica de la luz cuenta con pocos años de vida en comparación con la historia de la luz como *imagen*¹⁰⁴. Al pensar la luz como *metáfora* de lo absoluto se abre todo un horizonte de posibilidades para la representación visual de un estatus ontológico *superior*. Atributos tales como la claridad, la brillantez, el resplandor y la luminosidad constituyen valores estéticos que se traducen e intercambian permanentemente por valoraciones epistémicas y morales, sustentadas en una idea vinculante de lo *sagrado* que la sociedad elabora como *imagen trascendente* de

Porque no es en sí mismo una unidad, sino una función que cruza un dominio de estructuras y de unidades posibles y que las hace aparecer, con contenidos concretos, en el tiempo y en el espacio. Esta función es la que hay que describir ahora como tal, es decir en su ejercicio, en sus condiciones, en las reglas que la controlan y el campo en que se efectúa” (p. 145).

¹⁰⁴ En su libro *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Régis Debray sostiene: “Las dinámicas de la imagen y la palabra no son de la misma naturaleza ni están dirigidas en el mismo sentido” (p. 97). Interroga: “¿Por qué Dante es un “poeta de la Edad Media” y Giotto, coetáneo suyo un año más o menos, es ya “un pintor del Renacimiento”? ¿Por qué el espacio continuo, homogéneo e isótropo de Newton se encuentra ya, un siglo antes, en los descubridores de la perspectiva? ¿Por qué el ligero Fragonard anuncia tan profundamente, sólo con desplazar el ángulo de vista de los palacios..., el declive del “Ancien Régime”? ¿Por qué las ruinas de Hubert Robert anticipan las destrucciones revolucionarias? ¿Por qué Turner prefigura las metáforas del fuego, antes que la termodinámica? (cursiva mía) ¿Por qué la desintegración del punto de vista en los cubistas presenta la inminente desaparición del sujeto fundador en las ciencias humanas?” (p. 101). Y más adelante, afirma: “La creación imaginaria de una época, ese archipiélago de arcaísmos anticipadores, no llevaría “históricamente” tanta ventaja a la creación intelectual, coetánea suya, si no extrajera, mucho mejor que esta última, de los dinamismos profundos del psiquismo, procesos primarios del sueño, del juego, de

sí misma¹⁰⁵. No debe ser pura casualidad que la representación de Dios como Luz (*Lux Mundi*¹⁰⁶) responda a la construcción de una imagen de lo divino basada en las propiedades fenoménicas del agente, al mismo tiempo que la representación de Dios como “fuente luminosa” constituye un indicio sobre las valoraciones metafísicas que la cultura cristiana-occidental le ha adscrito a un fenómeno natural (sol, fuego), o bien a un artefacto (p. e., una lámpara¹⁰⁷). El acervo de adjetivos con que se describe la *acción* y el *efecto* de una fuente de luz se halla inserto en una relación particular con las formas culturales de producción imaginal de lo supremo, y viceversa.

Página anterior: Gustave Doré (1866). *The Creation of Light*. Grabado. En: *The Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré*. London: Cassel, Petter, and Galpin, 1866. Fuente: [The Victorian Web](#).

Un vistazo aleatorio a la tradición bíblica confirma los trasposos semánticos de las propiedades físicas del fenómeno con las cualidades axiológicas de la luz. Así, por ejemplo, en el Génesis:

En el comienzo de todo Dios creó el cielo y la tierra. La tierra no tenía entonces ninguna *forma*; todo era un mar profundo cubierto de oscuridad, y el espíritu de Dios se movía sobre el agua.

Entonces Dios dijo: “¡Que haya luz!”.

Y hubo luz. Al ver Dios que la luz era *buena*, la separó de la oscuridad y la llamó “día”, y a la oscuridad la llamó “noche”. De este modo se completó el *primer día* (1:1-5; cursivas mías).

Nos damos cuenta de que la luz no es un concepto absoluto ni autosuficiente. La plena significación de este fenómeno depende necesariamente de la existencia dialéctica de su contrario: la *oscuridad*¹⁰⁸.

la risa. También de la angustia. La imagen tiene fuerza de precursor y prospectora en la medida misma en la que sintomáticamente participa de lo que es indicio y es primitivo. Más acá y, por lo tanto, más allá. Por ser de *antes*, el arte presenta el *después* mejor que la inteligencia” (p. 102).

¹⁰⁵ Cf. Durkheim, E. (1912) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1982, p. 390: “Si la religión ha engendrado todo lo que es esencial en la sociedad es porque la idea de sociedad constituye el alma de la religión. Las fuerzas religiosas son, pues, fuerzas humanas, fuerzas morales. Sin duda, a causa de que los sentimientos colectivos no son capaces de adquirir conciencia de sí mismos más que fijándose sobre objetos exteriores, las fuerzas religiosas no han podido constituirse sin tomar de las cosas algunas de sus características: de este modo, han adquirido una especie de naturaleza física; en base a esto [sic.], han acabado por mezclarse con la vida del mundo material y se ha creído poder explicar lo que en éste ocurre por intermedio de aquéllas”.

¹⁰⁶ Véase: Juan 1:5; 8:12; y 9:5.

¹⁰⁷ Véase: Mateo 5:14-15; Marcos 4:21-25; Lucas 8:16-18.

¹⁰⁸ Arnheim, Rudolf (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 2006: “... la oscuridad se entiende, o bien como extinción de la luminosidad intrínseca del objeto, o bien como efecto de la ocultación de objetos luminosos por otros oscuros. La noche no es el resultado negativo de la retirada de la luz, sino la llegada positiva de un manto oscuro que reemplaza al día o lo cubre. Según los niños, la noche se compone de nubes negras (...) Algunos artistas, como

El efecto de *contraste* pone al descubierto el carácter *relacional* de la luz, toda vez que a partir de la interacción entre ella y los cuerpos —o sea, de la producción del juego de luces y sombras— emergen las *imágenes* del mundo, y junto a ellas las escenografías que componen la trama del devenir histórico. Del pasaje anterior no sólo se desprende que la percepción del tiempo (día-noche) y del espacio (visión de formas) se origina a partir de la relación de contrarios, sino que dicha relación entraña prontamente una valoración axiológica del efecto producido por la luz una vez creada: la luz es *buena* porque le confiere forma a lo informe; pues al iluminar el cielo y la tierra cubiertos de oscuridad, la luz inaugura un horizonte de *recognoscibilidad* gracias al cual es posible distinguir el transcurso de los días. La luz permite el *ver*; pero no el ver sin más, sino ver formas definidas (*ver algo*), y ello es posible gracias a la incidencia de los rayos luminosos sobre los cuerpos celestes y terrestres. Más aún, la luz es buena porque permite *ver que hay oscuridad*, y que ella además hace parte esencial de la definición de las formas y de la consumación de los días. No se dice que la “noche” sea “mala”; tan sólo que el paso de lo informe a la forma, del no-ver al ver, del ocultamiento a la apariencia, es un rasgo poético de la Luz divina. Sería diferente si la luz, en lugar de iluminar, deformara la creación de Dios: su valoración sería, entonces, negativa.



The Formation of Eve

Gustave Doré (1866). *The Formation of Eve*. Grabado. En: *The Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré*. London: Cassel, Petter, and Galpin, 1866. Fuente: [The Internet Archive](https://www.internetarchive.org/).

He aquí un segundo traspaso del simbolismo de la luz, sustentado en los efectos producidos por la acción del fenómeno: las bondades de la iluminación recaen directamente sobre las posibilidades del

Rembrandt o Goya, han mostrado a veces el mundo como un lugar intrínsecamente tenebroso, iluminado por la luz aquí y allá (...) Sostener que estas ideas son errores de niños y primitivos que la ciencia moderna ha erradicado sería cerrar los ojos a experiencias visuales universales, que se reflejan en las presentaciones artísticas. El conocimiento ha hecho que dejemos de hablar como los niños, los cronistas antiguos o los polinesios, pero nuestra imagen del mundo apenas sí se ha alterado, porque está dictada por condiciones perceptuales determinantes que prevalecen siempre y en todos los lugares. Aun así, nos hemos acostumbrado a dejarnos guiar por el conocimiento hasta tal punto, que sólo gracias a las versiones de los ingenios y de los artistas nos damos cuenta de lo que vemos” (pp. 310-311).

ver en cuanto se agencia el tránsito de la oscuridad a la claridad. Ambos, *visión y conocimiento*, dependen de la luz para su emergencia, y ello porque existe un íntimo vínculo entre el conocer y el ver que ya Aristóteles supo advertir en la *Metafísica*:

Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales. Y es que no sólo en orden a la acción, sino cuando no vamos a actuar, preferimos la visión a todas —digámoslo— las demás. La razón estriba en que ésta es, de las sensaciones, la que más nos hace conocer y muestra múltiples diferencias¹⁰⁹.

Claro antecedente del llamado “oculocentrismo” u “obsesión escópica”, Aristóteles afirma la preponderancia de la visión sobre los demás sentidos para los fines del conocimiento. Y esto es así porque hay un trasfondo intuitivo, inconsciente, que opera tanto en la filosofía grecolatina y medieval, como en el pensamiento moderno, y que permite asociar figurativamente el conocer *como* un *ver con claridad* las “múltiples diferencias” del mundo, en contraste con el estado de ignorancia en el que todo permanece confuso. De nada *serviría* ver si lo que vemos no nos muestra imágenes más o menos definidas del universo, o al menos un horizonte de previsibilidad sobre los fenómenos; de ahí el afán por sofisticar cada vez los métodos y las herramientas del conocimiento científico-técnico fundado en la racionalidad instrumental¹¹⁰. De modo que los vínculos entre el ver y el conocer remiten al *principio generador* del campo de visión, análogo al campo de lo cognoscible: la luz. “Sin luz no hay visión y sin visión no hay espacio visible”¹¹¹.

Una vez descritos estos desplazamientos entre los significados literal y figurado que posee la luz según el contexto de significación, cabe preguntar por los sentidos que ésta adquiere cuando mucho más tarde —tras un aventurado proceso de racionalización, experimentación, sistematización, toma de conciencia y posterior cuestionamiento de los valores visuales, de las categorías epistemológicas y de las valoraciones morales insertas en los diferentes momentos de la producción artística e intelectual de Occidente—, el simbolismo de la luz sufra una importante transformación. A partir del asomo de la conciencia subjetiva en los procesos productivos y de la valoración del trabajo y de la técnica por encima del sentido trascendente de las obras, el rendimiento metafórico de la luz adquiere otras cualidades, otro brillo, otras posibilidades de significación. Los procesos de *secularización* de la

¹⁰⁹ Aristóteles. *Metafísica*. Libro Primero (A), capítulo primero. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994.

¹¹⁰ Heidegger, Martin (1938). “La época de la imagen del mundo”. *Caminos de Bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, p. 66 y ss. En alemán, *Erklärung* tiene la doble significación de *aclarar* y *explicar*, siendo este último el objetivo principal de las ciencias positivas.

¹¹¹ Kepes, György, citado en: Revenga Domínguez, Paula. “Artificio, elocuencia expresiva y percepción visual: el protagonismo de la luz en la pintura barroca”. *Palas y las Musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. Volumen 2. Barroco. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, n.d.

sociedad occidental desembocan en el replanteamiento de aquello que en otro tiempo se pensó y se vivió como *revelación* de lo sagrado, suscitando así un nuevo imaginario colectivo que encuentra en la razón, la ciencia, la técnica, la industria y el descubrimiento de nuevas tecnologías, los soportes materiales y discursivos que lo diferencian de los otrora proporcionados por la mística, la teología, el mito, la metafísica y la estructura feudal de la sociedad.

Tales procesos muestran que la función simbólica de la metáfora cambia a medida que el dispositivo cultural de Occidente descubre otros soportes, de manera que el surgimiento de nuevas tecnologías termina aportando y transformando aquellos elementos de la experiencia sensible que repercuten finalmente en la configuración de un imaginario espiritual y material de la Modernidad. Muestra de ello son los efectos psicológicos y estéticos que trajo la iluminación urbana y toda la imaginería creada en torno a las diversas aplicaciones de la electricidad en los distintos ámbitos de la vida moderna, que dan cuenta de una visión de mundo suscrita a la ideología del Progreso —esa “tempestad” que arrastra al *Angelus Novus* hacia el futuro, “al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo”¹¹²—. Así pues, son justamente dichas modificaciones, producidas al interior del *sensorium* de una comunidad específica, lo que se quiere identificar a través del seguimiento y análisis de algunos de los escenarios en que operan las metáforas de la luz, con miras a la caracterización estética del drama histórico de la Modernidad, en el que las tramas y los personajes se debaten en medio de las fuerzas contradictorias del capitalismo industrial urbano, y las del viejo modelo teocéntrico-feudal, o colonial-señorial.

Es momento de visibilizar el papel que juegan las metáforas de la luz y del claroscuro en la caracterización de los diferentes andamiajes filosóficos occidentales, y de los aspectos materiales y escenográficos surgidos en el marco del capitalismo industrial y de la cultura urbana moderna europea. Se debe poner a prueba igualmente la capacidad de ciertas metáforas para evidenciar los contrastes y las tensiones propias de una estructura socioeconómica determinada, bajo el supuesto de que las crisis derivadas de las contradicciones entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción (Marx), hallan su correlato cultural en la resolución de los problemas relacionados con los *valores estéticos* insertos en las prácticas artísticas. La hipótesis general de este trabajo consiste en que los principales conflictos culturales suscitados por los procesos de modernización-secularización de la sociedad están recogidos en las imágenes creadas por las metáforas de la luz y el claroscuro, *como si* las relaciones de poder actuantes en el dispositivo cultural de Occidente adoptaran la forma de un juego de luces y sombras.

¹¹² Benjamin, Walter (1942). “Tesis sobre la filosofía de la historia”. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 82. <https://adultosmayores.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/11/Benjamin-Walter-Tesis-de-Filosofia-de-la-Historia.pdf>.



THE GOOD FAIRY ELECTRA.

"THE LADY OF LIGHT
CAME DOWN FROM A HEIGHT
AND FOUND HER WAY TO NORWICH."—*Old Nursery Song adapted.*

[The Electricity Commission have announced their intention to electrify an area of a hundred square miles in Norfolk.]

The Good Fairy Electra. Ilustración publicada en la revista británica *Punch* (1930). “La Dama de la Luz descendió de las alturas y se dirigió a Norwich”. Fuente: Musée Electropolis, Mulhouse (Francia) - [Google Arts & Culture](#).



L'Électricité
(la grande Esclave)

L'Électricité (la grande Esclave). Representación no convencional del “Hada de la Electricidad”, publicada en el libro *Le vingtième siècle: la vie électrique*, de A. Robida (1893). Fuente: [Internet Archive](#) - Musée Electropolis, Mulhouse (Francia) - [Google Arts & Culture](#).

ii) De la “caverna” de Platón al “Siglo de las Luces”

La formación de un pensamiento moderno en los países hispanoamericanos bebe, directa y mediatamente, de la cultura intelectual forjada en el Occidente europeo. Las *sincronías* y *asincronías* con respecto a la experiencia de las sociedades europeas frente a los procesos de la modernidad, vista en términos de la *secularización de la cultura*, repercuten significativamente sobre las circunstancias en las que las naciones del “Nuevo Mundo” pretendieron ingresar a este movimiento histórico, político, económico y cultural que el “Viejo Continente” había inaugurado. Por ejemplo, el hecho de que nuestra Madre España se hubiese ocupado de la protección de su santa fe ante las amenazas del mundo árabe, en lugar de haber participado activamente de los procesos del renacimiento de la cultura grecolatina que luego derivaron en la gestación de una actitud científico-experimental rigurosa y sistemática —como ocurrió en otros contextos apoyados ciertamente en la postura protestante—, influyó para que en el camino hacia la modernidad intelectual de los países hispanoamericanos, en particular Colombia y su capital, se reflejara en cierto grado dicho *desfase*, hasta advertir, en última instancia, que la modernización del sistema productivo, económico e infraestructural de la sociedad latinoamericana no equivale necesariamente al cultivo de una mentalidad moderna propiamente hablando¹¹³.

Por tanto, si es cierto que las principales perspectivas filosóficas que alimentan la cultura intelectual europea han empleado algunas metáforas de la luz y el claroscuro con el ánimo de explicar gráficamente su visión del mundo, y que la secularización de los valores estéticos asociados a la luz es correlativa al proceso de secularización de la sociedad en su conjunto, entonces tiene sentido suponer que la formación del pensamiento moderno hispanoamericano, ligado al horizonte de sus propios conflictos político-culturales, se encuentra atravesado, permeado o influenciado, hasta cierto punto, por las imágenes sugeridas en esas metáforas, cuya evolución no representa otra cosa que las diferentes etapas o modalidades del proceso de secularización de la cultura experimentadas por la sociedad moderna occidental.

Un breve rastreo de las metáforas de la luz presentes en los orígenes del pensamiento eurocéntrico permite confirmar el papel simbólico que éstas desempeñan a la hora de representar aspectos

¹¹³ Cfr. Hincapié, Luz (2007). “Soledad Acosta de Samper en el cuarto centenario de América”. *Revista Credencial Historia* No. 213. Septiembre de 2007. Bogotá Credencial, 2008. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-213/soledad-acosta-de-samper-en-el-cuarto-centenario-de-america>. A propósito de las observaciones hechas por la destacada mujer bogotana con ocasión del evento, compiladas en su *Viaje a España* (1892): “Acosta de Samper ve a Colombia como una “hija” rescatada del salvajismo por una España ahora atrasada en relación a otros países europeos (principalmente Francia e Inglaterra, nuevos modelos de desarrollo político y económico para las nuevas naciones) y en ocasiones, atrasada incluso en relación a la ex-colonias americanas”. Al respecto, la autora referencia el conocido texto de José María Samper, esposo de Soledad Acosta, *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (hispanoamericanas)* (1861).

relevantes de un estadio particular de la civilización. Tempranamente, la tensión axiológica expresada en la escena de la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén se representa a partir del juego del claroscuro propuesto en el grabado de Gustave Doré (1863). La doble condición de la luz como acción y efecto, fuente y reflejo, medio y mensaje, esencia y apariencia, objeto y metáfora se presenta aleatoriamente en los textos sagrados; ejemplo de ello lo constituye la personificación de Dios como guerrero supremo, cuyo resplandor acaba expulsando de su reino a las sombras del paganismo, donde se refuerza la pertinencia de la metáfora en el campo de lo político y la lucha del territorio (Salmo 44:3); la luz como elemento protector que salvaguarda la existencia humana del miedo y el ofuscamiento, al brindar un sentimiento de seguridad ontológica (Salmo 27:1); el resplandor que emana de la ciudad de Dios como símbolo de belleza y perfección, conjugando las esferas de lo estético y lo moral (Salmo 50:2); finalmente, la aplicación del poder de la luz como fuerza orientadora, tanto en el terreno epistémico de la instrucción, como en el ámbito ético de la conducción (Salmo 119:130). En todo caso, se observa que los aspectos, cualidades y valores de índole trascendente o divina son representados a partir de la acción ejercida por el fenómeno lumínico sobre los sujetos que la perciben y los objetos que la reflejan. Las metáforas de la luz insertas en los diferentes pasajes de la tradición bíblica destacan el doble papel de sujeto y objeto, suscitando la interpretación de que la Luz es tanto símbolo de lo divino como lo divino mismo.

En la tradición pagana, la metáfora lumínica fundacional de Occidente se encuentra en la *alegoría de la caverna* de Platón, formulada al comienzo del Libro VII de *La República*, constituyendo a propósito una referencia obligada. En este relato se parangonan los elementos constitutivos de la experiencia visual con los principios gnoseológicos del conocimiento, dando como resultado el planteamiento de una particular *epistemología de la luz*, que posteriormente tendrá ecos en el llamado “Siglo de las Luces” con el auge de la Razón Ilustrada. La diferencia epistemológica entre, por un lado, el dominio de la creencia y la opinión (*doxa*) y, por el otro, el ámbito del conocimiento verdadero (*episteme*), tiene su expresión en la alegoría mediante el juego de luces y sombras que se oponen, pero que no se excluyen en función del argumento principal de la obra. Para Platón, las imágenes mienten y falsean la realidad, debido a la condición de *copia* que deja al descubierto su inferioridad ontológica con respecto al mundo de las Ideas; las imágenes producidas por las sombras representan la situación de ignorancia y confusión con respecto al conocimiento de la causa primera de lo Real. La luz del fuego al interior de la caverna es una imagen alegórica de la verdadera fuente lumínica con la que se encuentra todo aquél que se haya liberado de las ataduras del sentido común; de este modo, la ignorancia no es representada aquí como absoluta oscuridad, como negro puro, como no-ver, sino, curiosamente, como ver erróneo, ver las cosas como no son en verdad: al fin y al cabo, simplemente ver...



Antrum Platonicum (1604). Impresión de J. Saenredam, publicada por Hendrik Hondius I. Grabado sobre papel. 3.30 x 4.60 cm. Fuente: [The Trustees of the British Museum](https://www.britishmuseum.org). En la descripción reza: “La cueva de Platón. Una habitación cavernosa con dos grupos de filósofos separados por una pared, encima de la pared hay una fila de figurillas que incluyen a Cupido y Baco y una luz proyecta una sombra de ellos contra la pared, el grupo de hombres a la izquierda de pie juntos debatiendo, de la derecha en animada discusión en la parte más oscura del espacio”.

Dentro de la caverna, la interacción de luces y sombras prepara una fase inicial del conocimiento humano, sujeto a los velos de las impresiones sensibles; superar este estrato inferior requiere que la Luz provenga desde fuera de la caverna. No obstante, el efecto generado por el encuentro súbito y directo de la visión, acostumbrada a la penumbra, con la fuente primaria del conocimiento (simbolizada en la luz natural del sol), tiene como consecuencia el *encandilamiento* de la visión¹¹⁴. El encandilamiento es el correlato óptico-fisiológico del exceso de luz, la *hybris* que anula la fotosensibilidad de una vista disminuida y adormecida; por lo que el compromiso ético del filósofo con el conocimiento consiste justamente en acondicionar su estructura sensible, de cara a la consecución de experiencias todavía más intensas desde el punto de vista intelectual, reconociendo de antemano la posibilidad de retornar a la caverna del espectáculo, si así lo desea. La epistemología de la luz planteada en la alegoría de la caverna sugiere que el conocimiento acontece metafóricamente como experiencia lumínica abrasadora. La imagen del encandilamiento advierte sobre la imposibilidad de habitar la luz cuando la vista no está habituada a ella, mas no cierra la posibilidad

¹¹⁴ Platón (370 B.C.E.). *La República*, 515e-516b. Madrid: Gredos, 1988, p. 340.

de que la vista amplíe cada vez su espectro de visión. Concluye Platón a propósito del recurso a la alegoría:

—Pues bien, querido Glaucón, debemos aplicar íntegra esta alegoría [sic] a lo que anteriormente ha sido dicho, comparando la región que se manifiesta por medio de la vista con la morada-prisión, y la luz del fuego que hay en ella con el poder del sol; compara, por otro lado, el ascenso y contemplación de las cosas de arriba con el camino del alma hacia el ámbito inteligible... [l]o que a mí me parece es que lo que dentro de lo cognoscible se ve al final, y con dificultad, es la Idea del Bien. Una vez percibida, ha de concluirse que es la causa de todas las cosas rectas y bellas, que en el ámbito visible ha engendrado la luz y al señor de ésta, y que en el ámbito inteligible es señora y productora de la verdad y de la inteligencia, y que es necesario tenerla en vista para poder obrar con sabiduría tanto en lo privado como en lo público¹¹⁵.

Llama la atención el modo en que la imagen del encandilamiento se resuelve finalmente en el elogio de la dificultad que representa acceder al conocimiento verdadero, o sea, la dificultad de ver la causa del ver; esa causa que se refleja en las cosas rectas y bellas, pues no hay Belleza sin Luz, ni Bien sin Inteligencia. En otro momento, Platón formula su mirada sobre la idea de Belleza, definida como *resplandor* en el *Fedro*, y como *armonía y proporción* en el *Timeo*¹¹⁶. Para el filósofo, las cosas bellas no son bellas en calidad de cosas, sino porque reflejan (*participan* de) la idea de la Belleza. Aunque el camino del conocimiento no consiste propiamente en la experiencia única e irrepetible de un destello enceguedor, puede acontecer como tal; el camino hacia la Verdad consiste en un proceso de graduación lumínica en el que la razón se desprende del reino de las sombras y las imágenes, para encontrarse, después de todo, con su propio elemento en el mundo de las ideas; de ahí que la *noche* sea propicia para ver la luz de los astros antes que pretender capturarla a plena luz del día.

—Necesitaría acostumbrarse, para poder llegar a mirar las cosas de arriba. En primer lugar miraría con mayor facilidad las sombras, y después las figuras de los hombres y los objetos mismos. A continuación contemplaría de noche lo que hay en el cielo y el cielo mismo, mirando la luz de los astros y la luna más fácilmente que, durante el día, el sol y la luz del sol.

De otra parte, la epistemología de la luz experimenta un giro a partir de las reformulaciones que el filósofo helenista Plotino —considerado el padre del neoplatonismo— lleva a cabo en relación a la *Belleza*, por cuanto no se trata ya de una Idea suprasensible, sino de una metafísica de la experiencia sensible. Las metáforas de la luz trabajadas por Plotino hacen mella en el *campo estético* de la percepción del fenómeno, al fundamentar su filosofía acerca de “lo Uno primordial” sobre la base de

¹¹⁵ *Ibid.*, 515b-c, p. 342.

¹¹⁶ Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Editorial Debolsillo, 2010, pp. 48-50.

las ideas de *emanación* y *participación*. A diferencia de Platón, la *estética plotiniana de la luz* aboga por la existencia de la “belleza sensorial, que es un reflejo de aquella otra”¹¹⁷; del cuestionamiento de la visión platónica de la Belleza como armonía y proporción se desprende una mirada estético-mística, según la cual “la belleza es más el resplandor que se traduce de la proporción que la proporción misma, y que ese resplandor es lo amable”¹¹⁸. En este sentido, se insinúa una interpretación filosófica de la luz que no remite entonces a la experiencia intelectual a través del fenómeno, sino, por su parte, a los *grados* específicos en que el ser humano *participa* de lo Uno a través de la experiencia sensible de lo bello. De manera que tampoco existe la oscuridad absoluta, sino diferentes grados de ausencia de luz, los cuales corresponden a los distintos niveles ontológicos en que lo Uno emana su “amabilidad” para con el mundo, comenzando desde sí mismo hasta la realidad ínfima de lo sensible, pasando por las entidades celestes e intelectuales. La posterior distinción entre *luz* y *lumen* planteada por la metafísica medieval de la luz, que recoge en parte las tesis plotinianas, mantiene viva esta ambivalencia constitutiva de la luz entendida como *fuerza* (fuerza primaria ligada a lo divino) y la luz entendida como *reflejo* (accidente material y perceptible)¹¹⁹.

La problematización de las metáforas de la luz como símbolo de lo trascendente redunda en sendos tratados de óptica y mística de los siglos XIII y XIV. El mencionado proceso de *secularización de la luz* inicia en el momento en que el pensamiento metafísico aterriza sobre el campo de la arquitectura, cuando los aspectos decorativos de las vidrieras en las catedrales góticas plantean importantes desafíos técnicos alrededor de las ventajas e idoneidades de los materiales utilizados para comunicar la revelación de Dios mediante una *experiencia luminosa*. De acuerdo con John Gage, las diferencias entre la “tenebrosidad del interior” de la Catedral de Chartres (mediados del siglo XII) y el “baño de luz” de la Catedral de York (siglo XIII) se deben a razones fundamentalmente estéticas, antes que teológicas¹²⁰. Sus tesis entablan un interesante debate con la postura de Erving Panofsky acerca de la centralidad que ocupan los valores de la *luminosidad* y la *transparencia* en las transformaciones arquitectónicas realizadas por el abad Suger en su paso por Saint-Denis durante el siglo XII, concretamente entre 1140 y 1144. Si bien ambos autores concuerdan en que las reformas de Suger fueron motivadas por una intención principalmente estética, la visión de Panofsky describe la labor del abad de Saint-Denis como una “orgía de metafísica neoplatónica de la luz a la que se abandona Suger en sus composiciones poéticas”¹²¹. Gage reacciona frente a esta caracterización de la “estética dionisiana” de Suger, con el argumento de que Panofsky se sirve de los textos del abad para aplicar al siglo XII las actitudes propias del XIII, concernientes al tránsito de lo opaco a lo transparente que se advierte con la evolución de los *azules* en la construcción de las vidrieras. Dicho

¹¹⁷ Tatarkiewicz, Władysław (1962). *Historia de la estética I. La estética antigua*. Madrid: Akal, 1991, p. 328.

¹¹⁸ Plotino, *Enéadas*, VI 7,22; citado en Tatarkiewicz, *op. cit.*, pp. 335-336.

¹¹⁹ Gage, John (1993). *Color y cultura*. Madrid: Siruela, 1995, p. 70.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹²¹ Panofsky, Erwin (1955). “El abad Suger de Saint-Denis”. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 153.

movimiento, que se dio particularmente en relación con la denominación del *zafiro*, “fue acelerada, o al menos positivamente estimulada por la belleza excepcional de las vidrieras azules”¹²². La “orgía



de metafísica neoplatónica de la luz” representa, en efecto, una etapa avanzada de desarrollo tecnológico y económico que repercutió posteriormente en la formación de un gusto por el brillo, la transparencia y la claridad (blancura), incluso por encima de aquellos valores estéticos, como el *color* y la *opacidad*, que en el siglo XII habían recibido mayor atención y dignidad. En consecuencia, las diferencias que Gage señala inicialmente entre los interiores de Chartres y de York son leídas como resultado de un *cambio de actitud* con respecto a la naturaleza, fabricación, disposición y apreciación de los materiales de cara a la composición de las imágenes sagradas: un cambio de sensibilidad frente a determinados valores estéticos asociados a la luz que, a su vez, redundaron en las características visuales y atmosféricas de los templos religiosos, las prácticas culturales y las experiencias místicas.

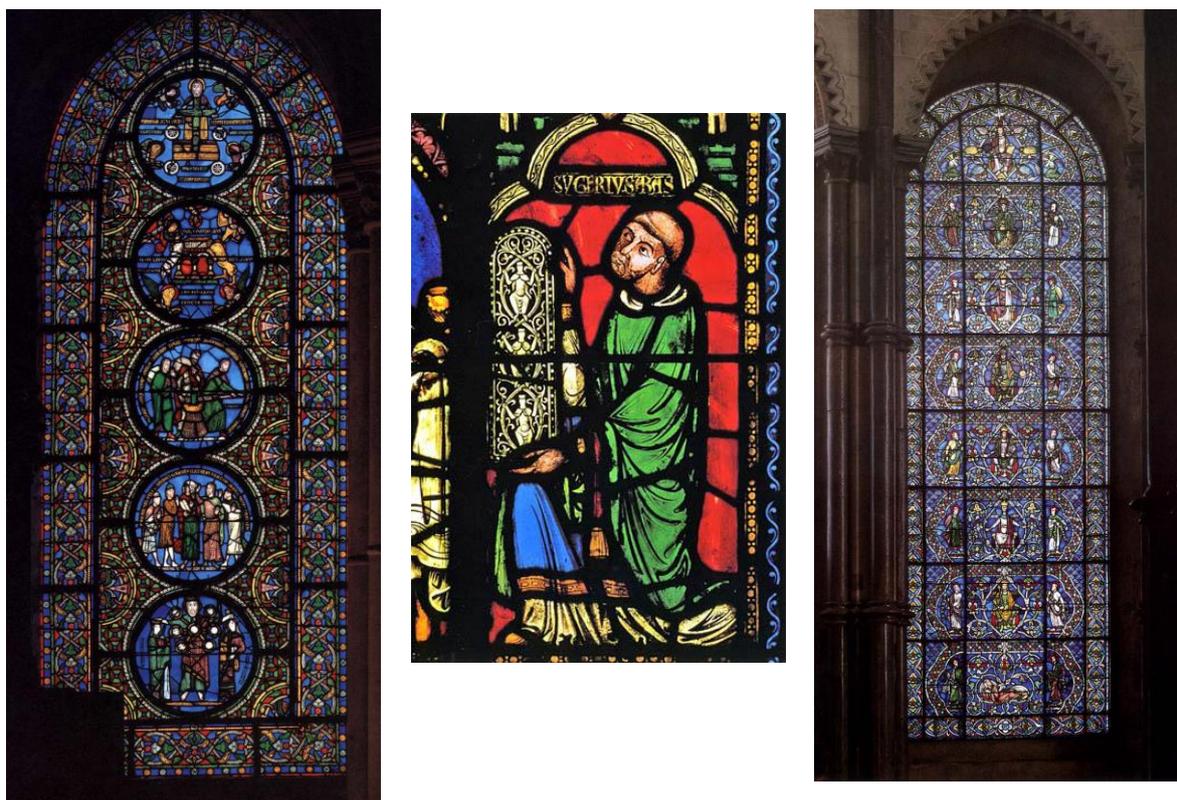
Antoine Caron (ca. 1571). *Dioniso el Areopagita convirtiendo a los filósofos paganos* (durante el eclipse solar de 1571). Óleo sobre tabla. 92,7 × 72,1 cm. Getty Center, Museum North Pavilion, Gallery N101, No. 85.PB.117. Fuente: [Getty Museum, Los Ángeles \(EE.UU.\)](https://www.getty.edu/art/museum/los-angeles/).

La importancia del color y la opacidad en la construcción de las vidrieras del siglo XII se debe en gran parte a la influencia de los tratados de *teología negativa* que llegaron a manos del abad Suger. Según Gage, fue Pseudo-Dionisio Areopagita quien destacó la importancia de los valores *contrarios* a la luz y la claridad, en función de la representación *anagógica* de lo divino¹²³. Para el místico y teólogo bizantino, la “experiencia negativa era una vía superior” de acercamiento a Dios, toda vez que “las temáticas relacionadas con la divinidad deben ser expresadas mediante imágenes incongruentes”, a fin de posibilitar la elevación del espíritu por medio del desplazamiento del sentido literal de tales imágenes hacia su *sentido espiritual*. Agrega, todavía, que “las metáforas incongruentes son mejores

¹²² Gage, John, *op. cit.*, p. 73. Asimismo en el caso de lapislázuli.

¹²³ *Ibid.*, p. 71.

para elevar nuestras almas”, pues previenen al hombre ingenuo de creer que “el Reino de los Cielos se encuentra realmente habitado por seres brillantes”¹²⁴.



Izquierda: *Ventana Anagógica* (1140-44). Vitral. Iglesia de la abadía de Saint-Denis (Francia). **Centro:** Representación del Abad Suger en la *Ventana de José* (detalle). Basílica de St. Denis. **Derecha:** *Árbol de José* (1170s). Vitral. Iglesia de la abadía de Saint-Denis. Fuentes: Web Gallery of Art - all-art.org. Nótese las diferencias en la *coloración* de la luz entre las ventanas *Anagógica* y *de José*. **Los valores estéticos de los materiales (incluida la luz) median la producción del mensaje religioso: la “oscura luminosidad” vs. “un baño de luz”.**

Así pues, en el intento de relacionar la experiencia mística con los fenómenos del mundo físico, la *estética dionisiana de la luz* determinó en buena medida los cambios de estilo registrados en la producción de vidrieras del siglo XIII. “Los valores artísticos medievales dependían de las características tanto físicas como metafísicas de las materias primas utilizadas”¹²⁵. El *brillo*, la *luminosidad* y la *translucidez* de las gemas sagradas eran vistas como señal de lo divino que impregna de virtudes todas las piedras del mundo; no en vano la *transparencia* constituyó un problema central para la definición de las condiciones básicas de la propagación de la luz y la producción de los colores¹²⁶. En este orden de ideas, la complejización de los aspectos técnicos y materiales del hacer resultó ser una muestra contundente de la “revalorización” del papel de la luz en términos de la

¹²⁴ Pseudo-Dionisio Areopagita. *Hierarchia Caelesti*, II; citado en Gage, John, *op. cit.*, p. 71.

¹²⁵ Gage, John, *op. cit.*, p. 75.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

pérdida de su rango trascendental durante el siglo XIII, a favor de la interpretación del fenómeno como “manifestación de las leyes terrenales de la óptica”¹²⁷.

Los cambios estilísticos en las vidrieras de los siglos XII y XIII constituyen un indicio de las transformaciones estéticas y culturales en torno a las prácticas de representación de lo sagrado, teniendo en cuenta la influencia de los avances *tecnológicos* relativos a la fabricación de los materiales, y la paulatina emergencia de la conciencia individual del artesano en relación con su trabajo. Con el “control creciente del arquitecto medieval sobre todos los aspectos constructivos y decorativos, y de su deseo de poner de manifiesto sus propios y notables logros”, se generaron las primeras chispas de *autonomía* que llevaron luego a la aparición del diseño y del diseñador de vidrieras como categorías de creación ligadas a una habilidad técnica particular, otorgando mayor importancia al *trabajo* por encima del material (*materiam superabat opus*), y al *arte* por encima de la naturaleza (*methodon*)¹²⁸.



Baño de luz al interior de la Iglesia de San Agustín, Bogotá (s.f.). Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, Archivo Jorge Vicente Ortega Ricaurte, Tomo IX, No. 702b.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 76. Podría decirse, a fin de resumir los términos del debate entre Gage y Panofsky sobre la estética de las vidrieras, que, a diferencia de la transparencia literal que tiende a predominar en las composiciones artísticas y arquitectónicas, “la transparencia [fenomenal] no se obtiene por medio de una ventana sino haciéndonos tomar conciencia de los conceptos primarios que se «interpenetran sin la destrucción óptica de los otros»” (Rowe, C. & Slutzky, R. (1955). “Transparencia: literal y fenomenal”. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, pp. 163). Cursiva y corchete míos.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 73-75.

Tales circunstancias acabaron por gestar un nuevo giro epistemológico en torno al modo en que la iluminación debía resultar propicia para el espacio de culto, es decir: la luz, ya no como manifestación sensible de Dios, sino como *artificio* creado por manos humanas. El dominio sobre los aspectos de la creación y la posibilidad de plasmar rasgos particulares del artista-artesano reforzaron finalmente la *conciencia* del artificio encarnado en sus productos, en el sentido de que la creciente injerencia de la mano y el gesto humanos en la producción fenomenal de lo sagrado colocaría al hombre en condiciones análogas a Dios en tanto *creador*.



Vitrales de la Capilla de los Santos Apóstoles, Gimnasio Moderno de Bogotá (1954-1956). Construidos en Francia por Jean Barillet, representan escenas religiosas como la “Anunciación”, el “Nacimiento de Jesús”, el “Bautismo” y la “Última Cena”. Tomado de: IDPC (2012) *Arquitectura Sublime. El patrimonio religioso de Bogotá*. Bogotá: IDPC, Alcaldía Mayor, Fundación Amigos de Bogotá, 2017, p. 148-149. Fuente: [ISSUU](#). Los vitrales de las cúpulas recogen motivos abstractos modernos que se mezclan con la Historia Sagrada.

Finalmente, Gage sostiene que el proceso de secularización de la luz desemboca en un tratamiento *psicológico* del fenómeno; subraya el interés de Dante por “destacar la conexión entre luz y sonrisa”: “«¿Qué es la sonrisa si no un destello de gozo del alma, una luz que expresa lo que ocurre en el interior?». Y más adelante, anota que “en el siglo XV, la experiencia de la luz celestial se transformó en la experiencia de la risa”: “«¿Qué es la luz de los Cielos?», se preguntaba Ficino en su tratado *Sobre la luz*: «Vitalidad de los ángeles, revelación de poder celestial y risa del Cielo»”¹²⁹. La *hybris* de la luz neoplatónica se extendería hasta el Renacimiento con la obra de Marsilio Ficino. Acaso en los fragmentos citados se reafirma el vínculo entre la belleza y la “amabilidad” de la que habló Plotino. *De Lumine* (1493) y *De Sole* (1494) son los dos tratados que el florentino dedicó al fenómeno de la

¹²⁹ *Ibid.*, p. 77-78.

luz y al astro mayor. En el primero, trata sobre la naturaleza de la luz, describe la luz visible según el esquema acto-potencia, y la invisible aplicando principios de la teología negativa; distingue entre las esferas de lo visible, lo racional inteligible y lo divino, y concluye con una disertación sobre “la risa del cielo que emana del gozo de las divinidades”¹³⁰. Uno de los aportes más sobresalientes de esta obra es la noción de *copula mundi*, el vínculo o la unificación del hombre con el mundo, la característica peculiar del alma humana de ser el *centro* del universo, en medio de Dios y la Naturaleza creada. Por su parte, en *De Sole*, Ficino reconoce de antemano los antecedentes de su postura en Platón y Dionisio Areopagita, y luego explicita el método de reflexión (“alegórico y anagógico, no dogmático”) que desemboca en el análisis pertinente acerca de la luz del sol y su semejanza con el Bien, a través de la generación del *calor* como manifestación de *amor*¹³¹.

Philips Galle (1572). *Marsilius Ficinus Florentinus. Retratos de eruditos famosos* (título de la serie). Grabado en papel (impresión). 1,53 x 1,22 cm. Rijksmuseum, No. RP-P-1909-4452. Fuente: [Rijksmuseum](https://www.rijksmuseum.nl/en/collectie/RP-P-1909-4452).



El impulso hacia la transformación y el perfeccionamiento del ser humano por los que aboga la estética de la luz de Ficino y el pensamiento renacentista en general, queda demostrado tanto en los aspectos constructivos de la arquitectura religiosa como en los rasgos compositivos de la pintura “racional”. Valga la pena destacar la importancia de las *linternas* ubicadas en pleno centro de la cúpula, que cubren los cruceros de los templos religiosos con una generosa cascada de luz, complementada por los rayos que se filtran en las ventanillas del tambor. El paso de las horas durante el día produce diferentes formas, posiciones e intensidades de la linterna, como símbolo de la presencia divina que inunda el templo desde lo alto a través de su ojo omnisciente. “En los días nublados, la luz se convierte en una niebla gris teñida por el hormigón de la cubierta. Por la noche la masa del edificio se desvanece y a través de la apertura situada en la cima de la cúpula queda perfilado un círculo de estrellas en medio de la oscuridad”¹³². Las linternas son el claro ejemplo de un sistema

¹³⁰ Ficino, Marsilio (1493). *De Lumine [Tratado sobre la Luz]*. Recuperado de: Priani Saisó, Ernesto (director). “Filosofía 4. El libro sobre la Luz de Marsilio Ficino” [programa de podcast]. En: *Descarga Cultura UNAM*. Cultura UNAM. México: UNAM, (Ficino, 2013), 17 episodios. Disponible en: <https://descargacultura.unam.mx/filosofia-4-el-libro-sobre-la-luz-de-marsilio-ficino-54478>.

¹³¹ Ficino, Marsilio (1494). *De Sole [Tratado sobre el Sol]*. Recuperado de: Gómez Choreño, Rafael Á. “Libro sobre el Sol y el Lumen”. *Humanismo y Renacimiento*. Consultado el 20 de diciembre de 2021. <https://sites.google.com/site/humanismoyrenacimiento/de-sole-et-lumine>.

¹³² Sennett, Richard (1994). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997, p. 94.

de iluminación que no se limita a alumbrar físicamente el templo, sino que, al crear determinada atmósfera lumínica, evoca a su vez la transfiguración del ser que cada cristiano está llamado a realizar. Son auténticos dispositivos de *iluminación*.



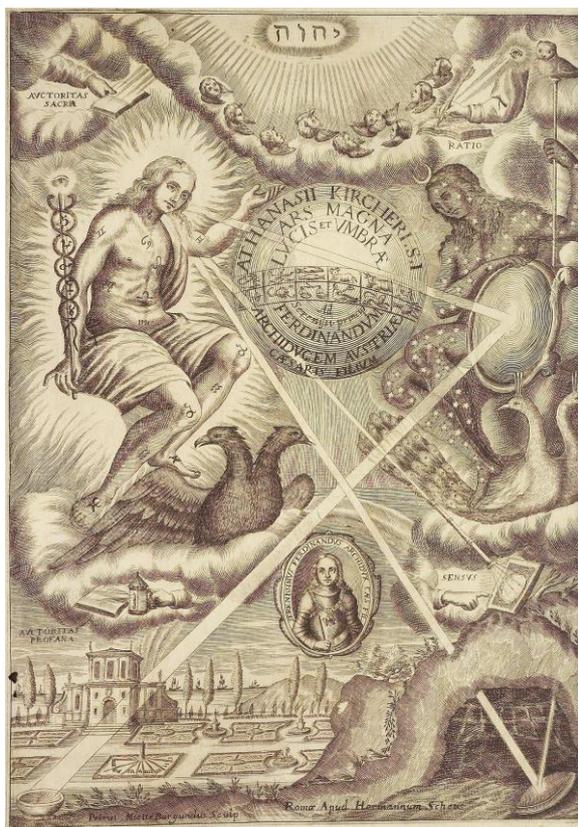
Giovanni Paolo Panini (ca. 1734). *Interior del Panteón de Roma*. Óleo sobre lienzo. 128 x 99 cm . Samuel H. Kress Collection, No. 1939.1.24. National Gallery of Art, Washington D.C. (EE.UU). Fuente: [NGA](#).



Interior de la cúpula de la Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano, Roma (Italia), construida entre 1506-1626. En la construcción de la cúpula participaron Bramante, Rafael Sanzio, Sangallo, Miguel Ángel, Maderno y Bernini. Fuente: Touring Club Italiano - Google [Arts&Culture](#).

Fue en esta misma época de retorno y vivificación del espíritu clásico grecolatino que apareció una buena cantidad de dispositivos ópticos empleados como instrumentos de observación científica, así como en la arquitectura y la pintura, con el propósito de calcular las dimensiones reales de un edificio proyectado a partir de un sistema constructivo geométrico. Filippo Brunelleschi redescubrió la . experimentando con una tablilla pintada con la imagen del edificio que deseaba proyectar, a la cual se le hacía un orificio a la altura del supuesto punto real de visión, para que por detrás de la tablilla se mirara hacia un espejo colocado delante de ella, y de ahí ver reflejada la imagen del edificio; de esta manera, la imagen reflejada permitía identificar asimetrías o irregularidades en el momento de compararlo con la realidad.

De otra parte, se encuentra la *cámara oscura*¹³³: una “caja” que permite proyectar imágenes del exterior sobre la superficie interior opuesta al orificio practicado para dar paso a la luz, donde el tamaño de la imagen proyectada depende de la distancia entre la pared del orificio por el que atraviesa la luz y la superficie iluminada con la imagen externa. Es el origen de la *tekne photographica*. En la creación pictórica —pienso particularmente en el impresionismo— la luz es el elemento inaugural, originario, del espacio visual. La “fidelidad óptica como meta artística” de la estética renacentista reafirma el lugar central que ocupan las pasiones, expectativas y destinos del “hombre” en el universo.



Izquierda: Frontispicio del libro de Kircher, Athanasius (1646), *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Amstelodami: Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaai Weyerstraet. Smithsonian Libraries, 1671.

Fuente: [Internet Archive](#). Esta obra contiene la primera descripción de una *linterna mágica*, basada, entre otros elementos, en los principios ópticos de la cámara oscura.

Derecha: Edward Francis Burney (1782). Vista del *Eudophusikon* de Philip James de Louthembourg. Dibujo en tinta lavable gris y acuarela. 2,12 cm x 2,92 cm. The British Museum, Londres (Reino Unido), No. 1963,0716.1. Fuente: [The British Museum](#).

Este *régimen escópico* —basado en una suerte de obsesiones panópticas y pantométricas originadas como resultado de la revaloración de los saberes y tradiciones de la cultura grecorromana— queda expuesto en la multiplicidad de dispositivos, aparatos e instrumentos modernos diseñados en Europa a partir de los siglos XV y XVI, en adelante, hasta el siglo XIX. Sólo para mencionar algunos: alporamas, anteojos, cinematógrafos (1895), cosmoramas (1808), dactiloscopios, diafanoramas, estereoscopios, *eudophusikoni* (1811), dioramas (1822), espejos, estroboscopios (1829), europoramas, fenaquistoscopios (1832), georamas, linternas mágicas (1646), lupas, microscopios (1590), monóculos (ca. 1720) neoramas, panoramas, praxinoscopios (1877) pirogramas, prismáticos

¹³³ Desde luego, la evolución histórica de la cámara oscura data desde 500 a.C y ha recibido gran influencia del mundo chino y árabe por medio de las traducciones de tratados de óptica y materias afines.

(binoculares, 1854), telescopios (1610), traumatropos (1824), uranoramas, vitascopios y zoótrofos (1834), entre otros.

Ahora: la **Ilustración** es seguramente la metáfora lumínica más arraigada en el imaginario cultural de la *modernidad* europea. El llamado “Siglo de las Luces” es una imagen sumamente elocuente para designar un período de la historia (siglo XVIII), en el que se produjeron inmensos cambios y desarrollos en los ámbitos epistemológico, estético y ético. Aun cuando la *luz* de la Ilustración funcione principalmente como metáfora de conocimiento, la filosofía moral y la estética ligadas a ella completan el circuito cultural en virtud del cual este movimiento adquiere su propio brillo. De un lado, Kant afirma de manera categórica:

La ilustración es la salida del hombre de su condición de menor de edad de la cual él mismo es culpable. La minoría de edad es la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la dirección de otro (...) *¡Sapere aude!* ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! es pues la divisa de la ilustración¹³⁴.

De otro, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794), Schiller atenúa y sofisticada la fuerza engeguecedora del imperativo categórico kantiano, llamando la atención sobre el aspecto sensible del ser humano y otorgándole un matiz de fraternidad y calidez a la ley moral que rige racionalmente el actuar de los sujetos:

¿Puede ser cierto que el destino del hombre sea malograrse a sí mismo en pro de un determinado fin? ¿Habría de arrebatarnos la finalidad de la naturaleza una perfección que la razón nos prescribe? Tiene que ser falso que el desarrollo aislado de las facultades humanas haga necesario el sacrificio de su totalidad; y por mucho que la ley de la naturaleza tienda hacia ese fin, debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la cultura ha destruido, mediante otra cultura más elevada¹³⁵.

Podríamos preguntar: ¿qué *aspecto* tiene la luz de la Ilustración? Si la luz de la Razón no es de la misma naturaleza que la luz del Sol, ¿cómo se imaginaban los autores de la *Enciclopedia* y del movimiento ilustrado la luz que los orientaba? ¿Era posible hablar de su color, temperatura, intensidad, brillo y amplitud?, ¿o se trataba más bien de una Luz trascendental, una luz invisible que sin embargo actúa a imagen y semejanza del fenómeno físico, particularmente entendido como elemento básico de la experiencia *diurna* del mundo, y que posteriormente daría paso a la concepción, diseño y creación

¹³⁴ Kant, I., & Jaramillo Vélez, R. (1994). Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?. *Revista Colombiana de Psicología*, (3), 7–10. Retrieved from <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15803>.

¹³⁵ Schiller, Friedrich (1793). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Carta Sexta. Barcelona: Anthropos, 2005, p. 159.

de diversos dispositivos de iluminación? A este respecto, el historiador de las mentalidades Wolfgang Schivelbusch, plantea lo siguiente:

Is there some connection between the philosophical Enlightenment and the actual illumination, perhaps along the lines that the philosophical need for enlightenment awakened an interest in real light?

If this were the case, we should look for the link between Enlightenment and illumination in the natural sciences of the times, in particular, in chemistry, which was also a Parisian speciality (Parallels in the time and space suggest that Lavoisier's research, which allowed him to arrive at the modern theory of combustion, could be called a chemical 'enlightenment')¹³⁶.

Así pues, la luz de la Ilustración constituye la *forma secularizada* de la “Iluminación” medieval, que mediante relatos bíblicos, especulaciones metafísico-teológicas y estéticas de la luz insertas en el arte vitral, condujo las conciencias individuales y colectivas en el camino de la transfiguración ontológica hacia un estadio superior y trascendente del ser. La ***epistemología moderna de la luz***, por su parte, se impone frente a la cosmovisión religiosa-cristiana del mundo, dando lugar a una *nueva concepción de la verdad* que ya no es la de la revelación místico-divina, sino la de la investigación empírico-científica.

La imagen de la verdad como una luz que se expande disipando las tinieblas del prejuicio, de la ignorancia y de la superstición, propulsa y ratifica, sin embargo, la *mitificación* de la Razón. El movimiento ilustrado instituye sistemáticamente la tensión entre el conocimiento científico-racional —expresado en la metáfora lumínica—, y el conocimiento heredado de la tradición —perteneciente al oscuro reino de las sombras—. En su *Ensayo sobre los elementos de la filosofía* (1759), D'Alembert expone en términos del claroscuro en qué consiste la “dialéctica de la Ilustración”:

Una nueva luz que se extendió sobre muchos temas, *nuevas oscuridades* que fueron apareciendo: tal fue el fruto de ese generalizado fermento de los espíritus, al igual que el efecto de la marea alta y la marea baja consiste en llevar a la orilla muchas cosas nuevas, y en llevarse de allí otras¹³⁷.

¹³⁶ Schivelbusch, Wolfgang (1983), *op. cit.*, p. 3-4.

¹³⁷ D'Alembert (1759). *Ensayo sobre los elementos de la filosofía*. Citado en: Cassirer, Ernst (1932). *La filosofía de la Ilustración*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 18. *Cursivas mías*

Como ya lo advertía el experto en historia cultural francesa del siglo XVIII, Robert Darnton, el proyecto enciclopedista de Diderot y d'Alembert representaba un riesgo para el antiguo orden del conocimiento, ya que:

En vez de mostrar cómo las disciplinas podían dividirse en patrones establecidos, expresaba un intento de trazar la *frontera* entre lo conocido y lo incognoscible, de tal manera que se eliminaba la mayor parte de lo que los hombres habían creído sagrado en el mundo del conocimiento¹³⁸.

Así, el proyecto filosófico y científico de la *Enciclopedia* contiene en su frontispicio la imagen alegórica de esta potente metáfora del conocimiento humano liderado por la Razón:

Debajo de un Templo de Arquitectura Jónica, Santuario de la Verdad, se ve la Verdad envuelta en un velo, y radiada por una luz que ahuyenta las nubes y las dispersa.

A la derecha de la Verdad, la Razón y la Filosofía se ocupan, una en levantar, la otra en arrebatar el velo de la Verdad.

A sus pies, la Teología arrodillada recibe su luz desde lo alto.

Siguiendo la cadena de figuras, encontramos del mismo lado la Memoria, a la Historia Antigua y Moderna; la Historia escribe los esplendores, y el Tiempo le sirve de soporte.

A continuación se agrupan Geometría, Astronomía y Física.

Las figuras debajo de este grupo muestran Óptica, Botánica, Química y Agricultura.

En la parte inferior hay varias Artes y Profesiones que emanan de las Ciencias.

A la izquierda de la Verdad, vemos la Imaginación, que se dispone a embellecer y coronar la Verdad.

Debajo de la Imaginación, el Dibujante ha colocado los diferentes géneros de Poesía: Épica, Dramática, Satírica, Pastoral.

Luego vienen las otras Artes de Imitación, Música, Pintura, Escultura y Arquitectura¹³⁹.

“Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”¹⁴⁰. La mitificación de la modernidad racional es el resultado histórico de la ***dialéctica de la ilustración***. Basados en el poema épico de Odiseo, Max Horkheimer y Theodor Adorno destacan la *astucia* del

¹³⁸ Darnton, Robert (1984). “Los filósofos podan el árbol del conocimiento”. En: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 192-215, p. 194-195. Cursiva mía.

¹³⁹ Diderot, Denis & D'Alembert, Jean le Rond (1751). *Enciclopedia, o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios para una sociedad de personas de letras*. Paris: André Le Breton, 1751. <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/section/S01-c2a3176578de/?p=v1-p17&>. Traducción propia del original.

¹⁴⁰ Horkheimer, M. & Adorno, Theodor (1944). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998, p. 58.

personaje mítico como el elemento *racional* que transforma el carácter de la relación que los hombres sostienen con los dioses y la naturaleza. Odiseo representa la instancia *autoconsciente* del momento en que él *engaña* a las divinidades naturales, sometiéndolas a la racionalidad del *intercambio*, luego de que éstas brindaran hospitalidad al viajero en compensación por la sangre derramada durante la guerra; su *astucia* es el reflejo de un “hombre a quien ya no se atribuye la fuerza mágica de la representación”, sino la de un individuo que es capaz de *transaccionar* con las fuerzas superiores a fin de subordinarlas a los intereses humanos. Tal es la esencia, pues, de la *racionalidad científico-técnica e instrumental* que fundamenta el pensamiento ilustrado:

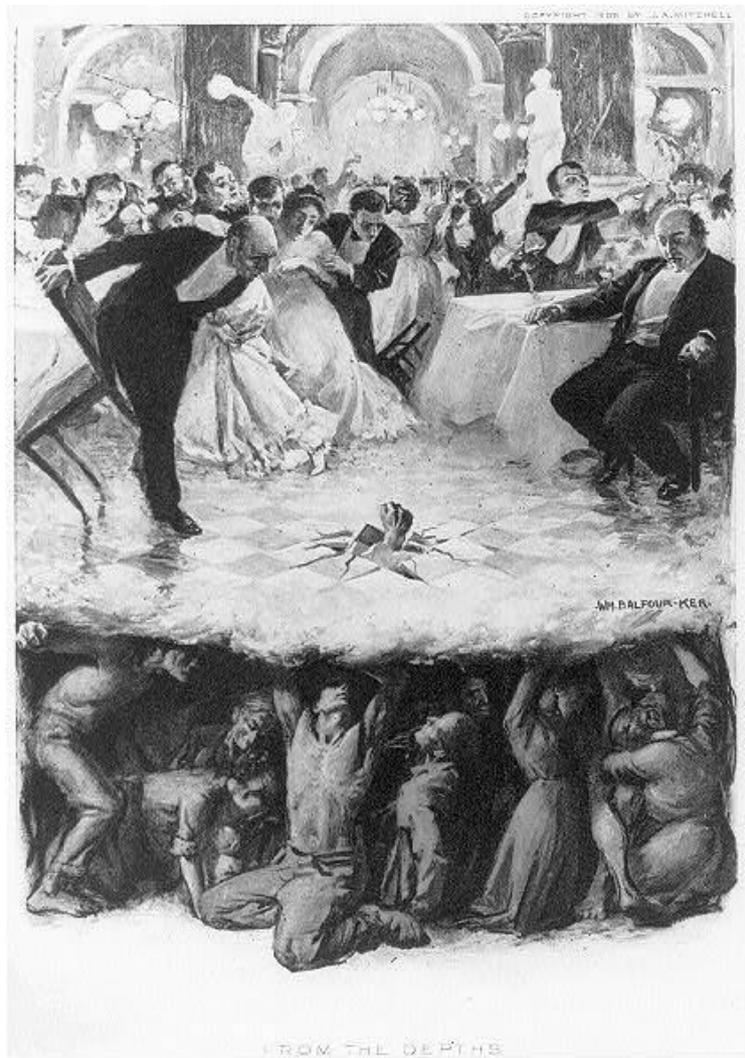
Si el intercambio es la *secularización del sacrificio*, este mismo, a su vez, aparece ya como el modelo mágico de intercambio racional, una representación de los hombres para dominar a los dioses, que son destronados justamente mediante el sistema del homenaje que se les tributa¹⁴¹.

Al señalar las *contradicciones* derivadas de la experiencia ilustrada del mundo, la crítica de la modernidad desenmascara el entrelazamiento de ***Mito e Ilustración***, como aspectos aparentemente opuestos del proceso civilizatorio, pero que en realidad comportan las dos caras de una misma moneda; pues, en el proceso histórico-universal de Ilustración, la especie humana se ha alejado cada vez más de sus *orígenes* y, sin embargo, no logra liberarse de la *compulsión mítica de la repetición*, encarnada en las nuevas fuerzas productivas de la modernidad occidental. Basado en el dominio de la naturaleza externa a través de la técnica, y en la represión interna de los individuos mediante la instauración de determinados regímenes político-económicos, el orden sociocultural de la modernidad ilustrada prepara las condiciones materiales (Marx) y psíquicas (Freud) para la reacción violenta contra las instituciones que esa misma modernidad había forjado. La razón instrumental actúa como principio unificador, identificador y homogeneizante, tanto de la producción como de la recepción de los discursos, las prácticas y las subjetividades inscritas en el marco de la *racionalidad y la utilidad técnicas*.

Justamente, aquello que Adorno caracterizó en su *Teoría estética* (1969) como *negatividad* (arte *negativo*, estética *negativa*) da cuenta de la naturaleza contradictoria de la relación existente entre las prácticas artísticas y culturales de comienzos del siglo XX —el vanguardismo—, y la estructura socioeconómica de la que surgen y frente a la cual definen su *autonomía*. En este contexto, el arte moderno aparece como aquello que *no es*, como distinto a los criterios normativos (ideológicos) de la “realidad”, en la que lo “extraño” y “lo otro” acaban siendo absorbidos por las lógicas de la producción seriada y el mercado, cuando menos relegadas a la categoría de lo “marginal”, lo “periférico” y lo “subterráneo” (*underground*). El respaldo de Adorno a la *estética dodecafónica* de Arnold Schönberg constituye una clara toma de partido por aquel modo de composición que *niega*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 102. Cursivas mías.

el predominio del sistema tonal sobre cualquier otra estructura reguladora de las relaciones melódicas y armónicas en una escala dada; a diferencia del nihilismo atonal, la negatividad del dodecafonismo es *productiva* y programática, ampliando de esta manera el espectro de posibilidades de la creación musical y enriqueciendo el sentido autónomo del arte. “La música adquiere de manera fundamental su *contenido de verdad social* únicamente mediante la *oposición*, mediante la rescisión de su contrato social”¹⁴², del mismo modo que, en el dibujo, la correcta percepción del volumen y el sentido de profundidad de los objetos se alcanza mediante el virtuoso dominio de la técnica del claroscuro.



William Balfour-Ker (1906 ca.). *From the Depths*. Publicado en *The Silent War*, de John Ames Mitchell. New York: Life Publishing Company, 1906. Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, No. [2004666561](https://www.loc.gov/20044666561). Fuente: Library of Congress. **La distribución de los valores tonales de la luz (claro-oscuro) se mantiene con respecto a la imagen del frontispicio de la *Enciclopedia* ilustrada; sin embargo, las fuerzas naturales, psicológicas y sociales reprimidas irrumpen desde abajo en la suntuosa claridad del salón burgués. Por fin, desde la luz, la alta sociedad, aterrada, mira hacia las profundidades.**

¹⁴² Cf. Adorno, Theodor (1969). *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2015, 512 p; Adorno, Theodor (1949). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003, 200 p.; y Adorno, Theodor (1973). “Epílogo. Sociología de la música”. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009, pp. 420-430. Cursivas mías.

Desde la crítica filosófica de la modernidad que revela la vinculación originaria entre Mito y Razón, hasta la sociología del arte que reclama el carácter autónomo (negativo) de las obras, pasando por el análisis crítico de la dialéctica de la Ilustración, la metáfora lumínica que recoge los aspectos de este importante movimiento cultural deja entrever las penumbras, los contrastes y los matices producidos como efecto de la *refracción* de la Razón instrumental sobre la *experiencia socialmente situada* en los ámbitos del conocimiento, el arte y la moral; es decir, sobre el *tejido social y el territorio* sobre el cual dicha luz busca proyectarse y propagarse.

En consecuencia, contrario al muy extendido y resplandeciente imaginario de una razón y una civilización ilustradas, el negativo fotográfico de este proyecto aparece en reiteradas ocasiones como el conjunto de aquellos efectos no deseados de la modernidad y de su respectiva ideología del progreso. Así pues, desde una perspectiva latinoamericana, concerniente en particular al contexto cultural colombiano, Fernando Cruz Kronfly habla en términos metafóricos de *La derrota de la luz*, para proponer una lectura incisiva de aquellos *sentimientos negativos* —como la envidia, la ambición, el odio, la sed de venganza y el resentimiento—, que han estado latentes en la historia de los distintos intentos por llevar a la práctica la modernización de nuestra sociedad:

La revolución francesa no es hija directa de la pobreza sino ante todo de los ideales de la igualdad, la libertad, la solidaridad y la equidad en su versión plebeya, sumados a la promesa de una vida mejor, del Progreso por las vías de la ilustración, la riqueza y el desarrollo instrumental y de la tecnociencia. Pero la modernidad post-renacentista, para ser completa, sumó a todo lo anterior *la secularización y la desacralización de la cultura*, como un rasgo esencial de su identidad propia. Rasgo este último que América Latina no estaba en condiciones de interiorizar, por no haber vivido la experiencia cultural y social de los siglos XVII, XVIII y XIX europeos¹⁴³.

En este sentido, la metáfora histórico-epistemológica por excelencia de la modernidad —el *Siglo de las Luces*, el proyecto cultural *ilustrado*— no sólo nos ofrece una imagen negativa de eso “otro” que queda por fuera del ámbito del conocimiento científico y de la técnica, de esa “penumbra” que constantemente amenaza con sabotear el progreso de la civilización europea occidental, sino que también coloca en evidencia lo reducido de aquel esquema de interpretación cultural que reproduce la dicotomía, ideológicamente cargada, entre *naturaleza y cultura*, y que en términos estéticos podría

¹⁴³ Cruz Kronfly, Fernando (2007). *La derrota de la luz. Ensayos sobre Modernidad, Contemporaneidad y Cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2007, pp. 37-38. Cursivas mías.

traducirse en la *oposición* entre lo claro y lo oscuro, las luces y las sombras, para definir la singularidad ontológica de las sociedades del Nuevo Mundo con respecto a la supuesta “universalidad” de los procesos acaecidos en el viejo continente. La crítica de dicho esquema —que hasta cierto punto constituye uno de los objetivos generales de esta investigación— consiste entonces en ubicar los matices, las gradaciones, las refracciones e incluso la justa composición de luces, sombras y colores, de cuya peculiar *mezcla* o *hibridación* surgen espontáneamente las formas, los temas y las cosmovisiones que dan cuenta del carácter, el *estilo* y el temperamento originarios del modo de ser latinoamericano. Nuestro crítico y escritor colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán rompe con ese falso y odioso “antagonismo entre la “civilización” que representaba Luis XIV, el Rey Sol, y la larga, oscura, “bárbara” historia del indio americano”, citando *El viaje en América* de Chateaubriand (1828):

... la civilización europea no obró sobre el estado puro de la naturaleza, sino sobre la incipiente civilización americana; si no hubiese encontrado nada [Europa] hubiera creado algo; pero encontró costumbres y las destruyó porque era más fuerte y porque creyó que no debía mezclarse con estas costumbres¹⁴⁴.

Aun con todo, no hay duda de que buena parte de los elementos contenidos en el proceso de la civilización europea se insertaron, unos más fácilmente que otros, en el terreno cultural de las sociedades americanas, y, en esa medida, pretendemos hacer una *genealogía* de nuestra propia experiencia de la modernidad, a partir de aquellas metáforas de la luz y del claroscuro nacidas de la tradición occidental, que ciertamente han influido en la *imaginación* —y no tanto en la concepción sistemática— de una nueva etapa de desarrollo material y de pensamiento para y desde el punto de vista del *ethos* latinoamericano.

∴

El anterior repaso por los principales hitos en la historia de la cultura y las ideas occidentales, en los que es posible rastrear y comprender la función de las metáforas de la luz y el claroscuro, tiene como propósito justificar desde el punto de vista histórico y teórico la intuición inicial que sustenta la fundamentación temática de la presente investigación, a saber: *el papel de la luz en cuanto símbolo y a la vez objeto de la Modernidad*. Porque, al momento de decir esta *luz*, se piensa, ya no en la luz sobrenatural de Dios, sino en la *luz transformada por la tekne*¹⁴⁵; no la luz natural del fuego, sino la

¹⁴⁴ Moreno-Durán, R.H. (1976). *De la barbarie a la imaginación*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988, p. 70.

¹⁴⁵ La noción de *techné* (comúnmente traducida como “técnica”) se toma aquí en el sentido elaborado por Martin Heidegger a propósito de sus reflexiones acerca del dominio de la técnica desde un punto de vista científico-técnico (Heidegger, 1954), olvidando su origen fenomenológico: “La técnica no es... simplemente un medio. La técnica es un *modo del desocultar*. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la *verdad* (124, cursivas mías). Más adelante, dice que la *techné* “no es sólo

luz *artificial* del hombre, no las luces de la luna y las estrellas, sino las de las bombillas de la ciudad; en últimas: no la luz divina, sino la luz de la racionalidad moderna, la *luz secularizada*. De esta manera, en cada uno de los contextos y circunstancias en las que la producción simbólica y artística de una época toma partido por determinados *valores estéticos* fundamentalmente asociados a la luz física (p.e., claridad y oscuridad; transparencia y opacidad; luz y sombra), están al mismo tiempo comprometidas las disposiciones éticas y epistémicas que posibilitan —feliz o trágicamente— aquello que aquí destaca de manera reiterada como el proceso de *secularización de la cultura* y la *desacralización de los valores* en Occidente, al igual que su incidencia en la formación de la identidad cultural de las naciones hispanoamericanas durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. La secularización de la luz es la *formulación estética* del proceso histórico y social de secularización de la cultura.

Gracias a este reconocimiento, es posible plantear la siguiente hipótesis: ***la modernidad crea sus propias metáforas lumínicas***. La modernización de las sociedades europeas no sólo trajo consigo la producción de diversos sistemas u objetos de iluminación; sino que el desarrollo técnico y la cultura material ligada a dicha producción conformó la *base experiencial* de los usuarios, en virtud de la cual las metáforas de la luz y el claroscuro aportan a la construcción simbólica de una estética social de la modernidad. Por ejemplo, la distinción entre el espacio o la opinión pública, y la propiedad privada; entre el uso público y el uso privado de la razón (Kant), son susceptibles de ser elaboradas poética y metafóricamente bajo las imágenes del alumbrado *público* y el alumbrado *doméstico* en una ciudad. Asimismo, la clasificación entre materias *combustibles* y materiales *incandescentes* hace mella en el imaginario colectivo de la civilización moderna, en la medida en que a partir de la imagen del fuego se evoca la condición prehistórica del ser humano salvaje, cavernícola e incivilizado; contrario a la experiencia cosmopolita del hombre ilustrado, que se conduce de acuerdo con las linternas de la razón, la ciencia, la técnica y el arte, y cuya luminosidad refleja la grandeza de su inventiva, progreso y bienestar. Sin embargo, todo ello supone reconocer, de otro lado, que la ***construcción social de la imagen visual de la modernidad*** a partir de la metáfora de la luz implica la ***proyección inconsciente de las sombras***, habitadas por a quienes las condiciones materiales, intelectuales,

el nombre para el hacer y el saber artesanos, sino que también lo es para el arte más elevado y para las bellas artes. La τέχνη pertenece al pro-ducir, a la ποιήσις; ella es algo poiético” (125). Y, finalmente: “La τέχνη es un modo del ἀλήθευειν. Ella mienta lo que por sí mismo no se produce, ni está aún ahí delante de nosotros, por lo que puede tener-lugar ya de una manera, ya de otra. Quien construye una casa o un barco o forja una copa sacrificial, desoculta lo que hay que pro-ducir según los respetos de los cuatro modos del dar-lugar-a (...). Por consiguiente, lo decisivo de la τέχνη no estriba, de ninguna manera, en el hacer y manipular; tampoco en aplicar medios, sino en el citado desocultar. Como desocultar, no como confeccionar, es la τέχνη un producir” (*ibid.*). En su conferencia sobre *El origen de la obra de arte* (1936), había dicho que, “como saber experimentado de los griegos, la τέχνη es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que saca a lo presente como tal *fuera* del ocultamiento y lo conduce *dentro* del desocultamiento de su aspecto; τέχνη nunca significa la actividad de un hacer” (p. 43). De este modo, se establece un interesante vínculo fenomenológico, ontológico y existencial entre la **verdad** y la **técnica**, teniendo a su vez como hilo conductor la noción de **poiésis** como creación y pro-ducción en el sentido de **sacar a la luz**.

morales y productivas de la sociedad no favorecieron lo suficiente para brillar en el gran teatro que es la Ciudad del Progreso.

Esta serie de consideraciones filosóficas y estéticas en torno a la simbología de la luz en la cultura occidental europea, pretende poner a prueba el rendimiento de la metáfora de la modernidad desde el punto de vista de la *experiencia urbana*, que tiene como referente incuestionable al París decimonónico, con el ánimo de comprender la singularidad de los contrastes entre la profusión de imágenes resplandecientes y espectaculares de la ciudad, y las sombras de un progreso al que se adhieren situaciones de miseria, conflicto y descontento social, ligadas a contextos de desigualdad en lo que Jacques Rancière llama el “reparto de lo sensible” común.



Anónimo (1889). [La Torre Eiffel de noche durante la Exposición de París, 1889]. Impresión fotográfica. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. [2002723523](#).

iii) París: ciudad-luz y capital de la Modernidad

Marco de articulación de los conceptos: Luz-Modernidad-Ciudad

El aterrizaje de las metáforas lumínicas sobre el terreno de la experiencia urbana moderna pasa necesariamente por las reflexiones del filósofo judeo-alemán Walter Benjamin, en especial su trabajo sobre los *Pasajes* parisinos y la pregunta por la obra de arte en el contexto de la sociedad capitalista; pues al interior de estas reflexiones encontramos insistentemente dos tipos de metáforas que simbolizan la *doble experiencia de la modernidad como pérdida y al mismo tiempo como promesa*. En su lectura “a contrapelo” de la historia, Benjamin articula críticamente el enfoque del materialismo histórico con las figuras teológicas del judaísmo, con el fin de comprender aquello que llamó *prehistoria* de la Modernidad, esto es, el estudio de las huellas, los objetos y los “fenómenos originarios” (*Ur-phänomen*) que anuncian desde el principio la *catástrofe* del capitalismo tardío en el contexto europeo.

La consecución de este proyecto filosófico requirió abordar los orígenes de la modernidad, no en el sentido de la búsqueda de las causas de los acontecimientos en el tiempo, sino vistos como *objetos de la experiencia*, como “*imágenes* donde el historiador materialista capturaba el pasado en el frágil instante en que se vuelve reconocible”¹⁴⁶. Obras como *Calle de dirección única* (1928) e *Infancia en Berlín alrededor de 1900* (1932-1934) atestiguan la fuerza de atracción que ejercieron tempranamente sobre Benjamin los procesos culturales desplegados en las metrópolis. Sin embargo, fue su ambicioso proyecto sobre los *Pasajes* de París el trabajo que marcaría la ruta de un amplio repertorio de interrogantes en los estudios de la *cultura urbana moderna*.

Auras benjaminianas, auras turbias

La primera de estas metáforas utilizadas por Benjamin destaca en el ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Definida como la *manifestación irrepetible de una lejanía, por más cercana que pueda estar*, el *aura* de las obras de arte remite a la función social originaria de éstas como objetos de culto, en los que la revelación de lo sagrado acontece como inaccesible en el sentido de *inacercable*¹⁴⁷. La *pérdida* del aura es la consecuencia estética de la reproducción técnica de las obras, que, unida a los procesos de masificación del objeto, repercute en la transformación del valor de uso de las creaciones a favor del *valor de exhibición* de las mercancías.

¹⁴⁶ Hernández C., Donovan A. (2014). “La ciudad de las fantasmagorías. La modernidad urbana vista a través de sus sueños”. *Andamios*. Vol. 11, núm. 25, mayo-agosto, 2014, pp. 243-271, p. 248.

¹⁴⁷ Benjamin, Walter (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 0, p. 49.

Los avances de la técnica traen aparejados un deseo colectivo cada vez más intenso por *poseer* las imágenes de lo aurático; la posesión de las obras de arte es asimismo el correlato estético de un concepto económico: la propiedad privada. El afán de poseer relega cada vez más el sentido profundo del *misterio* que otrora encarnaba en las imágenes míticas, pues ahora el “misterio” reside en el funcionamiento de los dispositivos técnicos de producción y reproducción de las obras. Las tecnologías de acercamiento a los objetos de arte, la extracción de su espacio originario de significación (el culto) con miras al disfrute estético individual, marcan la diferencia cualitativa fundamental del modo en que, en las sociedades modernas, los hechos del mundo son percibidos, apreciados y valuados, a diferencia de las sociedades tradicionales que aún mantienen un agudo sentido de respeto y contemplación por lo sagrado. El *debilitamiento del aura* representa la condición de una sociedad cuyas técnicas de producción artística y simbólica colocan ante la mirada de los sujetos la fuerte tensión en la que, accediendo fácilmente a las obras, éstas se alejan cada vez más de la posibilidad de alcanzar experiencias estéticas “auténticas”.

Llama la atención, por otra parte, que Benjamin destaque las ventajas de “ilustrar el concepto de aura... para objetos históricos con el concepto de un aura propia de *objetos naturales*”¹⁴⁸. Se sabe que las auroras polares son una irradiación luminosa presente en el cielo nocturno, producida, en últimas, por la atracción de los fulgores solares hacia los polos de la Tierra cuando éstos chocan con el campo magnético que la protege (magnetósfera). El brillo, la forma y el color de este fenómeno depende de la interacción entre la carga electromagnética del viento solar, las características físicoquímicas de las partículas y los gases acumulados en la ionósfera, que es la capa responsable de crear el conocido efecto visual. Filosóficamente hablando, las auroras son el reflejo luminoso de un evento del pasado: el verde resplandor que se alza ante nuestra mirada remite y constata el acontecimiento originario de la emanación de los fulgores provenientes del astro mayor. *El aura evoca la experiencia de un pasado que resplandece en el presente.*

*Nebulosas que ardéis tan lejos
En el infinito que aterriza
Que sólo alcanzan los reflejos
De vuestra luz hasta la tierra*¹⁴⁹.

Es interesante que los procedimientos técnicos que condujeron a la degradación del aura de las obras de arte preserven todavía el elemento lumínico del ritual, que se resiste a desaparecer por completo y que brilla por ejemplo en las imágenes fotográficas a través de la producción de *retratos*¹⁵⁰. ¿Podría pensarse la experiencia aurática benjaminiana como una pérdida del valor ritual de las obras, debido

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 47, nota a pie de página. Cursivas mías.

¹⁴⁹ Silva, José Asunción (s.f.). “Notas perdidas”. En: Círculo de Lectores (1984). *Joyas de la literatura colombiana*. José Asunción Silva. Bogotá: Círculo de Lectores, 1984, p. 102.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 58-59.

al crecimiento y expansión de la industria cultural? ¿Tiene que ver en algún sentido la pérdida de trascendencia de la luz en el proceso de secularización ocurrido en torno a las vidrieras medievales, con la pérdida de aura de las obras de arte en la época de su reproductibilidad técnica? ¿En qué otros contextos se da esta experiencia de pérdida?



Frederic Edwin Church, *Aurora Borealis*, 1865, oil on canvas, Smithsonian American Art Museum, Gift of Eleanor Blodgett, 1911.4.1. Fuente: [Smithsonian American Art Museum](https://www.si.edu/object/aurora-borealis_1865.1865).

Max Weber llamó “desencantamiento del mundo” (*die Entzauberung der Welt*) al creciente proceso de *racionalización* de la acción social en las sociedades modernas capitalistas, que se desarrolló con mayor intensidad en los espacios urbanos¹⁵¹. Semejante proceso, ligado al de la secularización de los valores culturales, lejos de sepultar las fuerzas onírico-míticas y religiosas de la sociedad “premoderna”¹⁵², acaba estimulando la creación de nuevas iconografías, que si bien buscan poner de

¹⁵¹ Weber, Max (1917). “La ciencia como vocación”. *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

¹⁵² “El progreso científico constituye una parte, la más importante, de ese proceso de intelectualización al que, desde hace milenios, estamos sometidos y frente al cual, por lo demás, se adopta frecuentemente una actitud extraordinariamente negativa. Tratemos de ver claramente, por de pronto, qué es lo que significa desde el punto de vista práctico esta racionalización intelectualista operada a través de la ciencia y de la técnica científicamente orientada. ¿Significa, quizás, que hoy cada uno de los que estamos en esta sala tiene un conocimiento de sus propias condiciones de vida más claro que el que de las suyas tenía un indio o un hotentote? Difícilmente eso será verdad. A no ser que se trate de un físico, quien viaja en tranvía no tendrá seguramente idea de cómo y por qué aquello se mueve. Además, tampoco necesita saberlo (...). El salvaje sabe muchísimo más acerca de sus propios instrumentos (...). La intelectualización y racionalización crecientes *no* significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera se puede* llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario,

manifiesto la *promesa* de un salto cualitativo en los modos de vida basados en la acumulación material de los productos del trabajo social, continúan alimentando el *impulso* de trascendencia que pervive en las sociedades "desencantadas", o racionalizadas; impulso proyectado, esta vez, ya no sobre un plano supraterráneo, sino justamente en el horizonte del espacio-tiempo urbano *futuro*: "Esto — señala Weber— es cosa que se logra merced a los medios técnicos y a la previsión"¹⁵³. El progreso, entendido como relato hegemónico que respalda tanto los nuevos modos de producción social como el surgimiento de nuevas subjetividades, es el concepto ideológico que opera a favor de dicha promesa modernizadora. Fueron las principales capitales del mundo moderno del siglo XIX aquellos escenarios en que germinaron las nuevas *mitologías*¹⁵⁴ del progreso.

Pero la luz del tiempo histórico no es transparente. El aura de los tiempos, de los templos y de las obras tiene color, se refracta y adquiere cuerpo. El crítico de arte paraguayo Ticio Escobar propone una interesante lectura de la metáfora benjaminiana del aura, atendiendo al contexto de las prácticas y los discursos del arte contemporáneo en América Latina. Si para Benjamin el aura es comprendida bajo la imagen fugaz y repentina del relámpago, las auras de que habla Escobar presentan un ritmo *intermitente* entre el brillo y el opacamiento. Las unas son luces producidas por descargas eléctricas y de una blanquidez ennegrecedora; las otras son *auras turbias*: cúmulo de energía cargado de vapores y espíritus, gases y fantasmas del pasado que, al contacto con las fibras sensibles del presente, crea un paisaje lumínico que enriquece la apreciación del cosmos y conmueve el carácter de los sujetos, tal como sucede en la experiencia contemplativa de las auroras boreales.

La "turbidez" asociada al aura tiene que ver con el reconocimiento de tres paradojas fundamentales de la cultura moderna y contemporánea latinoamericanas. La primera de ellas consiste en la tensión entre la *pérdida de aura* de las obras de arte y el *compromiso político* a que se ve abocado el arte, con miras a la emancipación social. La segunda, se debate entre las formas de *conservación y pertenencia*, y los procesos de *destrucción y extrañamiento* que ocupan a la crítica de la tradición y los

todo puede ser *dominado mediante el cálculo y la previsión*. Esto quiere decir simplemente que se ha excluido lo mágico del mundo. A diferencia del salvaje, para quienes tales poderes existen, nosotros no tenemos que recurrir ya a medios mágicos para controlar los espíritus o moverlos a piedad (...). Tal es, esencialmente, el significado de la intelectualización (...). Ahora bien, cabe preguntarse si todo este proceso de desmagificación..., si todo este "progreso" en el que la ciencia se inserta como elemento integrante y fuerza propulsora, tiene algún sentido que trascienda de lo puramente práctico y técnico" (pp. 198-200).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 200.

¹⁵⁴ En el sentido elaborado por Roland Barthes en *Mitologías* (1957), no obstante guardando proporciones con el alcance temporal de su reflexión, cuyo punto de partida "era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo "natural" con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo *evidente-por-sí-mismo*. Desde el principio me pareció que la noción de mito daba cuenta de esas falsas evidencias. En ese momento yo entendía la palabra en un sentido tradicional; pero ya estaba persuadido de algo de lo que he intentado después extraer todas sus consecuencias: el mito es un lenguaje".

fundamentos heredados. Por último, la discusión en torno a las prácticas de *asimilación* y *distorsión* de los paradigmas “centrales” del arte y la cultura latinoamericanas en su condición “periférica”. De aquí, vale la pena rescatar dos puntos. Primero, si bien es cierto que “las contradicciones de la modernidad se originan en gran parte en la vocación de *autonomía*” en los distintos campos de conocimiento y aplicación, el conjunto de paradojas anteriormente descrito emerge como consecuencia de la actitud que la propia modernidad adopta con respecto al principio lógico-aristotélico de no contradicción ($\neg(A \wedge \neg A)$): una cosa no puede ser ella misma, simultáneamente y en el mismo sentido, su propia negación.

En este sentido, la fuerza de discernimiento y la capacidad de distinción analítica, rasgos decisivos del *ethos* moderno, conforman un “registro binario” para la comprensión de cualquier forma de expresión cultural o colectiva; dicotomías como “forma-contenido”, “arte-vida”, “naturaleza-sociedad”, “lenguaje-realidad”, etc., dan cuenta de las tensiones y dilemas que constantemente deben resolverse en la organización de la vida social, y de las que el arte se ocupa. La cuestión es que dicho “registro” se agota ante la aparición de un “espacio retórico” en torno al arte y los ámbitos culturales, dentro del cual relucen categorías como “identidad”, “diferencia”, “emancipación” e “hibridez”, y que llaman la atención sobre la posibilidad de “desencastrarse de sus esquemas binarios y la de asumir sus indecisiones e incertidumbres, sus incompatibilidades, sus costados oscuros y sus enigmas” de cara a la reflexión crítica sobre la cultura¹⁵⁵.

Entonces se desprende la cuestión de las *cartografías del poder* en un contexto globalizado. Precisamente, el esquema de comprensión de las relaciones geopolíticas *centro-periferia* representa una *metáfora* del poder, que más allá de configurar el paisaje global desde su origen cartográfico, responde al deseo de satisfacer la “necesidad de alteridad” de Occidente. El ejercicio del poder se descentraliza e inicia una etapa de “visibilización” de las alteridades que muy pronto deben enfrentarse a la contradicción fundamental de su “mercantilización”; se trata de una nueva paradoja, en la que la obscena *exposición a la luz* de la producción cultural absorbe y debilita la fuerza activa de lo local y lo “periférico”, al hacer uso de las plataformas “centrales” de la comunicación global. De modo que, ante la dificultad de fijar un centro de producción, de enunciación y de acción artística-cultural, las cartografías del poder reclaman otros modelos de interpretación del sentido social de las obras de arte, más allá de su valor de cambio.

Así, en contraste con el aura benjaminiana, las auras turbias de Escobar plantean la urgencia de abordar dos cuestiones que buscan articular aspectos de la cultura moderna y contemporánea aparentemente irreconciliables: (i) la búsqueda de *suelo firme*, ligada a la necesidad de desarrollar proyectos que descrean de fundamentos y universales (un interjuego de fuerzas variables que

¹⁵⁵ Escobar, Ticio (2005). “Auras turbias”. *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José: Teor/ética, 2005, pp. 11-20, p. 12.

moviliza negociaciones y supone reposicionamientos); y (ii) el sentido de la crítica de lo real en un presente en el cual las cosas se encuentran cada vez más sustituidas por sus propias *sombras*¹⁵⁶. Las auras son turbias porque congregan una multiplicidad de elementos culturales heterogéneos, y porque en esta red se teje la posibilidad de “abrir o preservar espacios de disenso y de crítica, de “poesía””, que pongan en tela de juicio la metáfora del “sistema” como *foco irradiante del poder*¹⁵⁷.

El movimiento intermitente con el cual se propone entender la experiencia aurática en los procesos del arte y la cultura latinoamericanos da cuenta justamente del diálogo entre la apariencia y el ocultamiento, el fortalecimiento y el debilitamiento, el encendido y apagado del aura perteneciente a las manifestaciones culturales, en cuyo acontecer se restauran “las posibilidades que tiene la empatía aurática”, o bien se refutan “sus vínculos con un origen esencial que ha sido fetichizado”.

Ya sabemos que Benjamin asocia el aura con la distancia, “pero el aura sólo crea la distancia para poder insinuar la intimidad de forma más efectiva [cita a Benjamin]: *cuanto más profunda sea la lejanía que tenga que superar una mirada, más fuerte será la magia que emanará de ella*. Al igual que en lo imaginario, tiene lugar en el aura un perturbador juego entre la intimidad y la condición del otro; y esto en ningún otro lugar está tan marcado como en la mercancía”, escribe Eagleton. Discutir esa marca, exponerla como cicatriz o como límite, demarcarla o remarcarla, puede abrir una alternativa para complejizar la retórica de la diferencia en un paisaje nivelado por la mercancía¹⁵⁸.

Porque todo lo que sale a la luz no está exento de cierta opacidad; y aquello que queda fuera del régimen de visibilidad instaurado por el foco de irradiación del poder resplandece de manera inesperada, crítica e intempestiva en otros escenarios de la cultura. En últimas, si el distanciamiento del aura de las obras de arte es el resultado de su acercamiento en cuanto mercancías, es preciso advertir, como lo hace Escobar, que la masificación de los objetos de arte no es suficiente para activar su sentido emancipatorio y su autonomía con respecto a la reproductibilidad de los bienes culturales, que no necesariamente garantiza ni promueve su verdadera democratización. El problema recae, entonces, sobre la falta de un *público socialmente estructurado* que permita pensar en la apropiación genuina de la producción cultural en un contexto marcado por las paradojas anteriormente mencionadas —la educación de la mirada—.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 15. Cursiva mía.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

Fantasmagorías, pasajes comerciales y exposiciones universales

Si el aura evoca la “lejanía inalcanzable de la trascendencia respecto al mundo sensible”, la *fantasmagoría* refiere el “soplo trascendente sobre la esfera inmanente”. En el primer capítulo de *El Capital*, Marx emplea la metáfora de aquella

impresión luminosa de un objeto sobre el nervio óptico, que atribuimos a la verdad objetiva de una cosa, a un objeto exterior, en vez de ver en ella lo que realmente es: una excitación subjetiva del mismo nervio óptico;

imagen que revela el “misterio” de la forma-mercancía y que, a diferencia de lo que acontece en la visión —donde “hay realmente una cosa, un objeto exterior, que proyecta luz sobre el ojo”—, la mercancía “no tiene absolutamente nada que ver con su naturaleza física ni con las relaciones materiales nacidas de ellos”.

*Es simplemente la determinada relación social que media entre los mismos hombres la que reviste aquí, para ellos, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas*¹⁵⁹.

En seguida, Marx formula la famosa teoría del *fetichismo de la mercancía* a partir de una analogía con “la nebulosa esfera del mundo religioso”:

[Allí], los productos de la cabeza humana aparecen como figuras independientes y dotadas de vida propia, que se relacionan entre sí y con los hombres. Lo mismo ocurre, en el mundo de las mercancías, con los productos de la mano del hombre. Es lo que yo llamo el fetichismo inherente a los productos del trabajo tan pronto comienzan a producirse como mercancías y que es, por tanto, inseparable de la producción de éstas.

Este fetichismo del mundo de las mercancías brota, como ha revelado ya el precedente análisis, del carácter social peculiar del trabajo productor de mercancías¹⁶⁰.

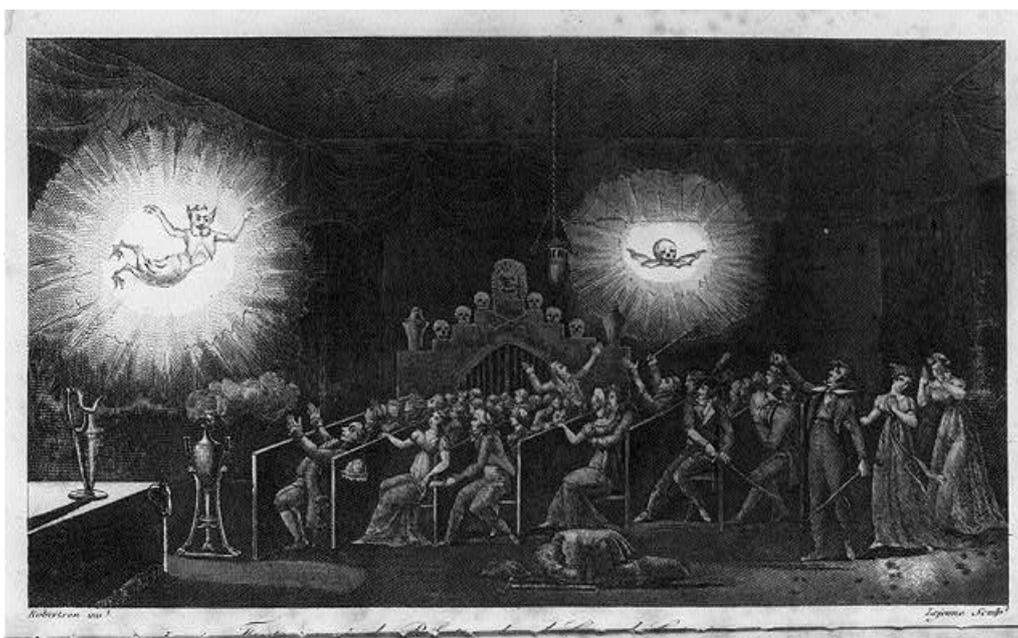
El fetichismo de la mercancía es explicado por Marx a través del *efecto óptico* producido por el reflejo luminoso de un objeto que crea la *ilusión* de humanizar la mercancía y de mercantilizar la fuerza productiva de los seres humanos (poiética). A partir de esta metáfora, Benjamin define la fantasmagoría de la cultura urbana moderna como el “*esplendor y destello* del que se rodea la sociedad productora de mercancías”, acompañado de un “sentimiento ilusorio de seguridad”¹⁶¹. Con la

¹⁵⁹ Marx, Karl (1867). *El Capital I. Crítica de la economía política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 133-134.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Benjamin, Walter (2005). *El libro de los Pasajes*. Trad. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005, p.50.

retirada del valor de uso expresado en la pérdida de aura de las obras de arte y las imágenes de culto, emerge el singular brillo del *valor exhibitivo* de las mercancías en las ciudades europeas decimonónicas, centros de la producción industrial. La luz de la fantasmagoría capitalista no es entonces una luz que se insinúa tímidamente en el paisaje, sino el centelleo abrasador de la *novedad* que emana de las mercancías cuando éstas “cobran vida” por sí mismas, desligadas de las relaciones sociales del trabajo que las produce. Por eso la luz del fetichismo de la mercancía es transparente, expositiva, pornográfica e informativa¹⁶²; porque a la profanación de lo sagrado le sigue la sacralización de lo profano.



[Producción de una ilusión fantasmagórica a través de una linterna mágica]. Grabado. Ilustración publicada en: EG Robertson (1931-33), *Mémoires: récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, frontispicio (Colección Houdini). Library of Congress (EE.UU), No. 2004667643. Fuente: [LOC](https://www.loc.gov/).

La ciudad burguesa —con sus pasajes comerciales y exposiciones universales— se convierte en el gran nuevo Templo del Dios Mercado; la subjetivación religiosa de Dios en la Luz muestra indicios de secularización con la subjetivación de la luz en Ciudad. Basta recordar los orígenes que dieron a París el título de *Ciudad luz* para darse cuenta de que la ciudad moderna es el teatro de las fantasmagorías creadas por la cultura capitalista. El famoso epíteto surgió “gracias, primero, a la Ilustración del siglo XVIII, de la que fue su centro, y luego por sus bulevares profusamente iluminados, productos del siglo XIX”¹⁶³. En la *Crónica de la Luz. Bogotá: 1800-1900*, Santos y Gutiérrez señalan que:

En el siglo XVIII Chateaublanc desarrolló también a base de aceite los faroles de reverbero o lámparas de reflector, que iluminaban un poco más que los farolillos de candilejas, y que

¹⁶² Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.

¹⁶³ Schivelbusch, Wolfgang (1995). *Op., cit.*, p. 3. Traducción mía del inglés.

se usaron hasta principios del siglo XIX suspendidos en medio de la calle. El farol proyectaba la luz por sus aberturas de cristal, de manera concentrada, y estaba agujereado por arriba para permitir la oxigenación de la llama. Gracias a este sistema, París, capital de 500.000 habitantes, iluminaba sus calles ya en 1970 con 5.000 fanales, según lo atestigua Voltaire*, convirtiéndose desde entonces en la *Ciudad Luz*¹⁶⁴.

Algo ocurre, pues, con la estructura del *sensorium* colectivo, en el momento en que el ámbito de posibilidad de la *experiencia urbana* queda reducido a la simple y reiterada producción de *shocks*. Y es que cuando “Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en un acumulador de *energía eléctrica*” (subrayado mío), se refiere, dice Benjamin, a uno de los rasgos estéticos fundamentales de la modernidad, que a través de la intensa y discontinua expansión de la experiencia basada en *shocks*, somete “al sistema nervioso humano a un entrenamiento muy exigente y complejo”¹⁶⁵. En palabras de Susan Buck-Morss, “El ambiente tecnológicamente alterado expone el *sensorium* humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en el *shock* psíquico”¹⁶⁶. Más aún, con el término *empobrecimiento de la experiencia*, Benjamin llamaba la atención sobre el presente y futuro borramiento de las *huellas* que dotan a las vivencias humanas de “una nueva dimensión”: la del *trabajo* “caracterizado por saber *por experiencia* lo que para un *outsider* constituye una vivencia”¹⁶⁷.

Entonces, la llamada *ciudad de las fantasmagorías* consiste en un

dispositivo tecno-estético y político surgido en el siglo XIX que organiza tanto la *experiencia* colectiva como la administración del cuerpo social, alrededor de la preocupación obsesiva por diseñar el espacio urbano para la *circulación de las mercancías*¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Santos Molano, E. & Gutiérrez Cely, E. (1985). *Op. cit.*, p. 14. *Nota a pie de página de los autores: Voltaire. *El siglo de Luis XIV*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978, pág. 328.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 288. Tanto la iluminación eléctrica y la vida nocturna, como el comportamiento de las multitudes urbanas, fueron fenómenos sociológicos que constituyeron los motivos preferidos de la poética modernista del siglo XIX. Benjamin es sensible a este hecho y confiesa no haberse “sentido en un estado de ánimo como el de [esa] noche”, cuando “al oscurecer, la multitud crecía de minuto en minuto, y cuando se encendieron las luces de gas, dos espesos, compactos ríos de transeúntes se cruzaban frente al café” (Benjamin, Walter, *Algunos temas sobre Baudelaire*).

¹⁶⁶ Buck-Morss, Susan (2005), *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005, p. 188.

¹⁶⁷ Benjamin, Walter (2005). *Op. cit.*, p. 801. Cursiva mía (“por experiencia”).

¹⁶⁸ Hernández C., Donovan A. “La ciudad de las fantasmagorías. La modernidad urbana vista a través de sus sueños”. *Op. cit.*, p. 261.

Sumado a la cantidad de estímulos sensoriales (visuales) presentes en las calles y establecimientos de la ciudad (*flashes, films, panoramas, caleidoscopios, vitrinas y escaparates, etc.*), el alumbrado urbano hizo parte esencial de este proceso acumulativo de *energía* que asedió la sensibilidad de los entusiasmados urbanitas. Sin duda, uno de los motivos preferidos de la poética modernista de la segunda mitad del siglo XIX —las multitudes urbanas— no habría sido sociológicamente posible sin la habilitación del espacio urbano *nocturno* como escenario principal de la industria del entretenimiento y el control biopolítico; al mismo tiempo, los múltiples avances tecnológicos en materia de iluminación impulsaron el proceso de *industrialización de la luz* que prontamente incidió en la *normalización* de la vida nocturna¹⁶⁹.



Charles Marville (1864). *Arts et Métiers (Ancien Modèle)* [Artes y Oficios (Antiguo Modelo)]. Fotografía, impresión de plata albúmina a partir de negativo de vidrio, 36.6 x 24.1 cm. Alfred Stieglitz Society Gifts, 2007. No. [2007.167](#). Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Estados Unidos).

En *El libro de los pasajes*, Benjamin no sólo da cuenta de que el alumbrado urbano acabó prolongando la jornada de trabajo en las fábricas, sino, además, de que los pasajes comerciales fueron el primer escenario de la iluminación de gas¹⁷⁰. París no hubiese brillado en la escena urbana internacional del siglo XIX sin la instalación del alumbrado público, que significó la posibilidad de una ciudad despierta veinticuatro horas y, por tanto, económica y políticamente fortalecida. Al respecto, Benjamin trae la siguiente declaración:

“¡Qué maravilloso invento —exclama Gottfried Semper— es la iluminación de gas! ¡De qué forma enriquece (aparte de su infinita importancia para las necesidades de la vida) nuestras festividades!”. Esta notable preeminencia de los fines festivos por encima de los fines diarios, o mejor nocturnarios —la noche urbana se convierte, en virtud de la iluminación generalizada, en una especie de fiesta perpetuamente animada— evidencia el carácter occidental de esta iluminación (...) ¹⁷¹.

¹⁶⁹ Caralt, David (2016). “Caracterización de la noche metropolitana. El espectáculo de la luz eléctrica a finales del siglo XIX”. *Bitácora arquitectura*, No. 28, pp. 32-43, p. 36.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷¹ *Ibid.*, [T 4a, 1], p. 584.

Y en la calle, las diferencias entre la luz de gas y la luz eléctrica interpelan fuertemente la sensibilidad del poeta de Maupassant:

Alcancé los Campos Elíseos donde los cafés cantantes parecían focos de incendio en el follaje. Los castaños encerados con luz amarilla parecían pintados, como árboles fosforescentes. Y los globos eléctricos, semejantes a lunas pálidas y resplandecientes, a huevos de luna caídos del cielo, a perlas monstruosas y vivas, hacían palidecer bajo su claridad nacarada, misteriosa y real, los hilillos de gas, sucio y villano gas, y las guirnaldas de cristales de color¹⁷².



Igualmente, el movimiento de las exposiciones universales representa uno de los “protofenómenos” escogidos por el filósofo alemán para excavar los orígenes de la modernidad tardo-capitalista. La atracción por el lujo, la novedad y la comodidad sentaron las bases para que este tipo de eventos se convirtieran en verdaderas *escuelas* en las que “las la masa apartada por la fuerza del consumo” pudiese entrar en contacto con el valor de cambio “hasta el punto de identificarse con él”¹⁷³.

Inauguración del Pasaje Hernández, ubicado en la Calle 12 con Carrera 8 (Calle del Florián). 19 de marzo de 1918. Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, Archivo Jorge Vicente Ortega Ricaurte. Fuente: [El Tiempo](#).

Desde la primera exposición industrial de carácter *universal* (Londres, 1851), con ocasión de la cual se construyó “el primer edificio monumental de cristal y hierro”, este tipo de eventos no sólo se convirtió, según Benjamin, en el principal centro de “peregrinación para adorar el fetiche que es la mercancía”, sino que allí se lograron sintetizar los niveles más avanzados en materia de arte, industria, diseño y urbanismo. La idea romántica de la “obra de arte total” se renueva apropiándose del lenguaje plástico y filosófico de la época, del mismo modo que “el esquema constructivo de los museos” alcanza las proporciones necesarias para que el arte se identifique con los productos industriales del presente, pero esta vez “proyectados en el pasado”.

¹⁷² Maupassant, Guy de, *Clair de lune [Claro de luna]*, París, 1909, p. 222 (“La pesadilla nocturna”). Citado en: Benjamin, Walter (2005). *El libro de los Pasajes*. [T 4a, 3], p. 584.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 54.



Joseph Nash (1851). *The Great Exhibition: The Transept*. Lápiz, acuarela y bodycolor, 39.6 x 52.7 cm. Londres: Royal Collection Trust. [RCIN 917819](#).



Joseph Nash (1852). *The Great Exhibition: The Stained Glass Gallery*. Lápiz, acuarela y bodycolor, 33.0 x 48.3 cm. Londres: Royal Collection Trust. [RCIN 919941](#).

La obra de Joseph Nash se destaca por la gran cantidad de retratos de interiores en acuarela. Los distintos aspectos de la Gran Exposición de Londres en 1850 fueron cuidadosamente registrados por Nash, teniendo como telón de fondo a la imponente estructura del *Crystal Palace*.

Por su parte, en 1855, la primera exposición universal de París dedicó un lugar destacado a la fotografía, cuya importancia residió —según observaciones del pintor A. Wiertz— en la utilidad política del *montaje fotográfico* para el “esclarecimiento filosófico de la pintura”; mientras ésta profundiza en los elementos subjetivos del color, la fotografía amplía “el ámbito de la economía de mercado, en la medida en que pone en él cantidades ilimitadas de figuras, paisajes y acontecimientos que antes o bien no se podían valorar, o bien sólo tenían valor en cuanto imagen para un solo cliente”¹⁷⁴. Inspirado en los rasgos simbólicos y constructivos del Palacio de Cristal londinense, el imponente *Palais de l'Industrie* fue construido para albergar este evento; pero, a pesar de haber sido concebido como un espacio permanente de exposición en pleno centro de París, su existencia duraría hasta 1897, cuando fue finalmente demolido para dar paso a la construcción de los actuales *Grand Palais* y *Petit Palais*.

No obstante, es en la Exposición Universal de París de 1867 que Benjamin reconoce el “más deslumbrante despliegue” de “la fantasmagoría de la cultura capitalista”¹⁷⁵. Nuevamente, en el *Libro de los pasajes*, la mirada sobre este evento en particular motivó a Benjamin a describirlo como una “fiesta desenfrenada que marcó el apogeo del Imperio”¹⁷⁶. Napoleón III encargó la construcción de un gigantesco palacio ubicado en el Campo de Marte, con el fin de acoger a los diferentes participantes de la exposición; edificio que parecía “un monumento elevado en otro planeta, Júpiter o Saturno, según un gusto que no conocemos y coloraciones a las que nuestros ojos no están

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁶ *Ibid.*, [G 4,4], p. 199.

acostumbrados” —afirmaba Theodore Gautier, citado por Benjamin—¹⁷⁷. Divididas en principales y secundarias, las naciones invitadas ocupaban tanto los pabellones situados en las ocho galerías concéntricas del palacio, como aquellos repartidos por los jardines del parque. Allí podía advertirse el estado de las diversas ramas de la industria en cada país.



Max Berthelin (1854). *Palais de l'Industrie, coupe transversale*. Pluma, tinta, acuarela, 31.1 x 67.3 cm. Museo d'Orsay. [RS 37305](#).



Anónimo (ca. 1865). *Palais de l'Industrie*. Impresión sobre papel a la albúmina, montado sobre cartón, 9.1 x 15.3 cm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Alexis Brandt. [PHO 1997 5 19](#).



Henri Lemoine (1899). *Demolición del Palacio de la Industria y construcción del Grand y el Petit Palais*. Aristotipo (prueba de citrato). 7.7 x 11.0 cm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Alexis Brandt. [PHO 1987 20 24](#).

¹⁷⁷ *Ibid.*, [G 9, 2], p. 208.



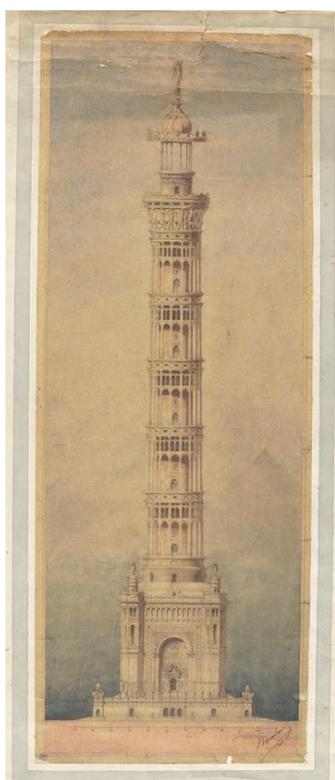
E. Ciceri - P. Benoist (ca. 1905). *Vista oficial a vuelo de pájaro de la Exposición Universal de 1867*. Litografía coloreada a mano, 68 x 98.5 cm. Berlín: verlag von Goupil & Co.; París: publié par Goupil et Cie; New York: published by M. Knoedler, 1867. Library of Congress (EE.UU.), [00652015](#).



Izquierda: E. Tournois (1885). *Vista interior de la Exposición de Filadelfia. La lumière électrique*, año 7 (tomo XV), n. 6, 7 de febrero de 1885, p. 254. **Derecha:** W.H. Jackson (1894). *Agricultural Building at Night* [con foco o faro de luz brillando a través de la laguna]. Impresión fotográfica grande. Tomado de *The White City (As It Was)*. World's Columbian Exposition of 1893, The Field Museum, Chicago. [Illinois Digital Archives](#).

Rápidamente, las exposiciones universales adoptaron el carácter de una *fiesta popular* moderna. Sin embargo, con el auge alcanzado durante la década de 1870 (una vez instaurada la Tercera República), las exposiciones universales de finales de la década de 1880 marcarían un hito sin precedentes en el campo de la *arquitectura de exposición*, por cuanto inicia el levantamiento de obras de gran formato (palacios) dedicadas exclusivamente a la Electricidad, siendo ésta una de las innovaciones

tecnológicas más atractivas y espectaculares, producto de la segunda revolución industrial. Un claro antecedente de ello es la proyección de la *Centennial Tower* por parte de los ingenieros Clarke y Reeves para la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, que a pesar de todos los esfuerzos no logró llevarse a cabo. Posteriormente, hacia 1881 el arquitecto Jules Bourdais —autor del Palacio del Trocadero— publicaba el proyecto de un “faro monumental” para París, basado en la utopía elaborada por el etnólogo y escritor Paul Sebillot, que proponía la simulación, mediante energía eléctrica, de un Sol que iluminara a la ciudad durante todo el año y de manera permanente. Empero, el ambicioso diseño del *Phare de Paris*, también conocido como *Tour du Soleil*, no observó con suficiente detalle los requerimientos presupuestales, ni las condiciones técnicas y materiales para su construcción, por lo que el proyecto fue declarado inviable a diferencia de otra propuesta presentada por Gustave Eiffel de cara a la celebración de la Exposición Universal de 1889.



Jules Bourdais (1881). *Proyecto de faro monumental para París*. Grafito y acuarela sobre papel de calco aplicado sobre papel, 60.2 x 36.6 cm. RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski. [RE 37306](#).



Anónimo (1900). *Torre Eiffel iluminada en la Exposición de París, ca. 1900*. Impresión fotográfica. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. [2002699778](#).

No sería sino hasta esa fecha que la icónica *Tour Eiffel* materializaba el “sueño capitalista del mundo nocturno sin sombras”¹⁷⁸. Los *mundos sin sombras* de los siglos XVIII y XIX son el prelude cultural

¹⁷⁸ Ver: Crary, Johnathan (2013). *2/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel, 2015. Citado en: Rodríguez Lorite, Miguel A. (2016). *Guía de iluminación eficiente de monumentos*. Madrid: Dirección General de Industria, Energía y Minas [Guía], 2016, p. 22.

del *mundo feliz* que Aldous Huxley escribió para el siglo XX. Este símbolo indiscutible del poder económico y cultural de París, capital de la modernidad, bañó de luces el teatro de las fantasmagorías y se alzó a la manera de un poderoso faro que *señala* el punto geopolítico y cultural del que emana dicho poder. El faro es un signo de exclamación del poder¹⁷⁹, que desde lo alto proyecta su luz hacia el horizonte para indicar el progreso de la humanidad, el futuro de la civilización moderna. Aquí, espacio y tiempo, ciudad y futuro, cooperan en la creación del imaginario occidental de la modernidad como una obra de luz. Pero bien se sabe que el destino de ese horizonte, si no irrealizable, es incierto, del mismo modo en que los intensos rayos de luz se atenúan, se refractan y se difuminan a medida que se alejan de su foco.

Al año siguiente (1900), la Exposición Universal de París contaría con el primer Palacio dedicado a la Electricidad en la historia de estos eventos: el *Palais de l'Électricité*. Se trata de una imponente edificación ubicada en el mismo lugar que en su momento ocupó el Palacio de las Máquinas en la Exposición de 1889. Construido en hierro y vidrio, el palacio hace juego íntegro con el Castillo del Agua para completar el conjunto arquitectónico “con el efecto más artístico”. Entre los aspectos más sugerentes de esta edificación, destaca el motivo central de la cresta que corona el palacio, la cual “forma un friso que, durante el día, parece un fino encaje y, por la noche, está brillantemente iluminado y completa felizmente la decoración luminosa del *Château d'Eau*”. Y en cuanto a la decoración luminosa, vale la pena traer a colación la descripción consignada en el volumen del catálogo de la exposición, dedicado exclusivamente al campo de la electricidad:

(...) La decoración luminosa del Palacio de la Electricidad incluye el uso de 5.000 lámparas incandescentes, 8 proyectores y 4 lámparas de arco.

Estas diversas fuentes de luz se distribuyen de la siguiente manera:

1° Sobre el motivo central, distribuidas en tres lados, unas 800 lámparas incandescentes;

2° En los dos motivos centrales, superando el cuarto vano, aproximadamente 400 lámparas incandescentes por motivo, es decir, 800 en total;

3° En los dos patrones finales, aproximadamente 350 lámparas incandescentes por patrón, juntas 700;

4° En cada uno de los ocho tramos comunes que unen los distintos motivos, aproximadamente 250 lámparas incandescentes por tramo, es decir, 2.000 en total;

5° Finalmente, en varios terrenos aislados, unas 330 lámparas incandescentes.

Todas estas lámparas tienen una potencia de 10, 16 y 32 velas.

La instalación de los circuitos se realiza con hilos y cables dispuestos detrás de la cresta luminosa, pero instalados de manera que sean *invisibles* desde la parte inferior. Estos

¹⁷⁹ Sennett, Richard (2018). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 2019, p. 274: Un marcador tiene que señalar algo que merezca la pena destacar”.

cables, recubiertos con aislamiento impermeable, se montan, no obstante, sobre aisladores de porcelana (...).

Los circuitos se dividen en dos grupos, uno de los cuales corresponde al servicio ordinario y el otro al servicio complementario de los días festivos. Los interruptores de los distintos circuitos están agrupados en tableros con inscripciones detalladas.

Detrás de la cresta luminosa y retraqueados entre 10 y 15 metros, se encuentran instalados 8 proyectores equipados con cristales de colores. Estos proyectores son automáticos y el cambio de lentes de color se puede realizar de forma remota.

Las lámparas incandescentes que forman parte de los grupos policromados se dividen en circuitos correspondientes a cada color para cada una de las cinco subdivisiones longitudinales de la construcción arquitectónica.

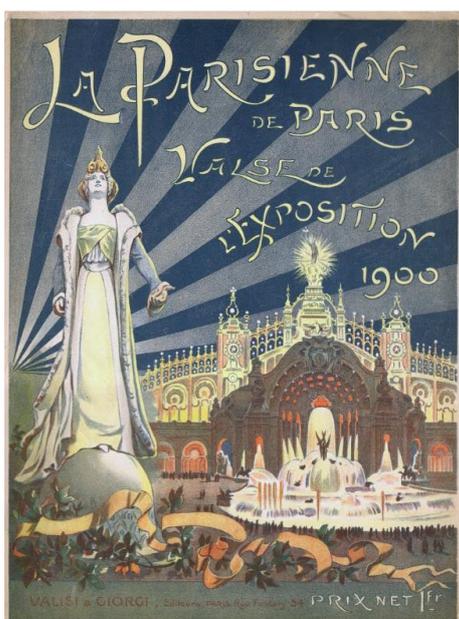
Los circuitos de las lámparas policromadas, así como los de los proyectores, son operados desde la estación central.

En la parte superior del motivo central y ocultas por la gran estatua, se disponen 4 lámparas de 15 amperios, provistas de reflectores, que proyectan la luz sobre los rayos de la gran estrella situada detrás de esta estatua (...)¹⁸⁰.

Asombra la magnitud del trabajo y la energía invertida solamente en la iluminación del Palacio de la Electricidad, y es claro, también, que, más que un edificio iluminado, se trata de un edificio *luminoso* (*lumen*). Cabe destacar el hecho de que la mayoría de estos esfuerzos se hubiesen concentrado en la decoración de la cresta luminosa donde se sitúa el motivo central del palacio, el cual está conformado por una estatua femenina que personifica al “Genio de la Electricidad” (acompañada a su vez de un pegaso y un dragón), y detrás de la cual está ubicada una enorme estrella metálica que les custodia y respalda. Por una parte, esta concentración de los recursos luminotécnicos sobre el conjunto escultórico obedece claramente a la intención de reafirmar la *eficacia del contenido simbólico* de la obra a través de su propio elemento, es decir, mediante la exhibición de la *eficiencia tecnológica* de la electricidad como fuente de energía idónea para la generación controlada de luz abundante. Los símbolos “luminosos” de la estrella y del “Genio de la Electricidad” hacen gala de la especificidad tecnológica de la luz que ellos “emiten”, gracias al *montaje* que, por “arte de magia”, *hace creer* al público espectador que estos dos elementos (el mito y la naturaleza) brillan con luz propia, cuando en realidad están siendo iluminados con fuentes externas de naturaleza artificial. Así, en virtud del *juego* entre lo sensible y lo inteligible; la materialidad y el símbolo; el objeto y la idea; el dispositivo de iluminación y la metáfora de la luz, es posible comunicar el *sentido* de lo que se desea proyectar ante el público: que la iluminación eléctrica es la experiencia del *shock* por excelencia en la vida de los habitantes de la ciudad moderna, la ciudad de las fantasmagorías.

¹⁸⁰ Hospitalier, Édouard (1900). *L'électricité à l'exposition de 1900*. Volumen I. Organisation et services généraux de l'exposition. Paris: Vve Ch. Dunod, 1900-1902, p. 74. http://cnum.cnam.fr/PDF/cnum_4XAE68.1.pdf. Cursiva mía.

Asimismo, el motivo central del palacio refiere el inicio de la *electrificación* de la vida urbana moderna, proceso que incide tanto en la cultura material como en el propio cuerpo de las personas, y que además constituye el reflejo de los diversos cambios ocurridos al interior de la estructura económica del capitalismo industrial. De acuerdo con Schivelbusch, el período de electrificación desarrollado entre 1880 y 1920 anticipó técnicamente lo que en términos económicos había confirmado la transformación de la libre competencia en *capitalismo monopolista corporativo*: “el fin de la empresa individual y el suministro autónomo de energía”¹⁸¹. A este respecto, el autor sugiere “una analogía entre la energía eléctrica y el capital financiero, donde “la concentración y centralización de la energía en estaciones de alta capacidad corresponde a la *concentración del poder económico* de los grandes bancos”¹⁸². La Luz eléctrica se hace metáfora del Capital económico.



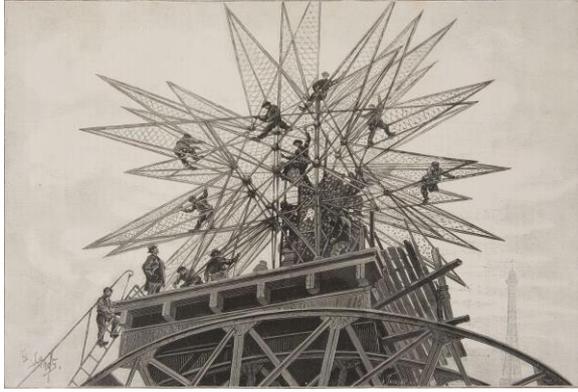
(1900). *La Parisienne de Paris. Vals de la Exposition 1900* [portada de partitura musical]. Electropolis Museum, Mulhouse (Francia). Fuente: [Google Arts & Culture](#). *La Parisienne de Paris e*



(1900). *El Genio de la Electricidad* [fotografía]. Motivo central del Palacio de la Electricidad. *L'électricité à l'exposition de 1900*. Vol. 1. 1. Organisation et services généraux de l'exposition, p. 67. Paris : Vve Ch. Dunod, 1900-1902. Fuente: [Conservatoire numérique des Arts et Métiers](#).

¹⁸¹ A propósito, Benjamin cita el siguiente comentario de Julius Lessing para una publicación titulada *Medio siglo de exposiciones universales [Jahrhundert der Weltausstellungen]*, en Berlín 1900: “Las exposiciones universales han perdido mucho de su carácter primitivo (...); en 1851 nos encontrábamos en la época del libre comercio... Ahora nos encontramos, desde hace decenios, con una protección arancelaria creciente; ... la participación en la exposición de ha convertido en una especie de representación diplomática... y mientras que en 1850 figuraba como consigna suprema que el Gobierno no tenía que ocuparse de este acontecimiento, en el presente se considera a los gobiernos de todas las naciones como auténticos empresarios”. En Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*, [G 5a, 5], p. 202-203.

¹⁸² Schivelbusch, Wolfgang (1983), *op. cit.*, p. 73-74. Cursiva y traducción mías.



Henri Lanos (s.f.). *Exposición Universal de 1900. Instalación de la estrella en lo alto del Palacio de la Electricidad*. Grabado. Fuente: Lemoine, Bertrand. *The Eiffel Tower*. [Taschen](#), 176 p.

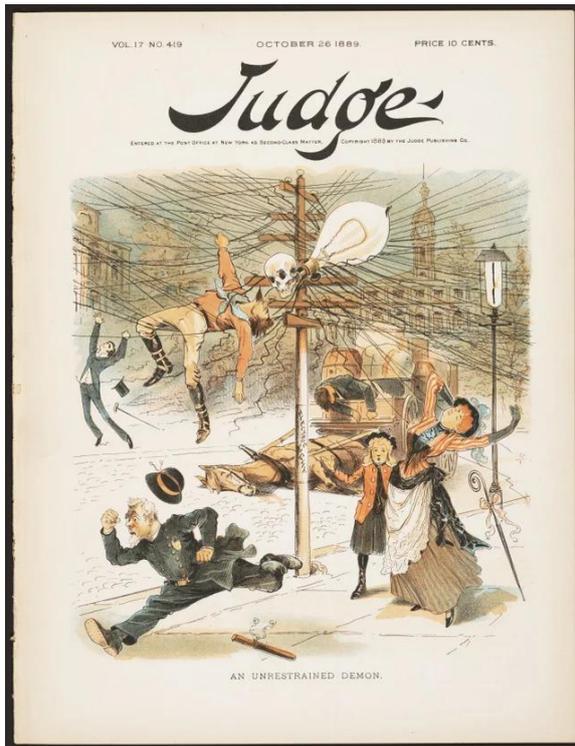


(1900). *Interior del Palacio de las Ilusiones, Exposición Universal de 1900*. Fuente: [Archives Départementales des Hauts-de-Seine](#).

Por otro lado, el ocultamiento de la infraestructura y de los circuitos del montaje lumínico en el Palacio de la Electricidad constituye un gesto sin duda necesario desde el punto de vista técnico y artístico de la iluminación de escenarios. Sin embargo, éste es también un aspecto sintomático de aquel malestar cultural derivado de las ambigüedades y contradicciones inherentes al proyecto civilizatorio (urbano) de la modernidad europea. Pues, como consecuencia no prevista de la electrificación de las ciudades, la exposición del cableado eléctrico en las calles acabó representando una serie de amenazas e incomodidades para los transeúntes, así como diversos problemas de contaminación visual que repercutieron negativamente en la imagen y la percepción de la ciudad (como ocurrió, además, con la miríada de líneas telegráficas y telefónicas que colgaban de los postes de alumbrado). Las críticas y resistencias a dicho proceso de electrificación no se hicieron esperar y en ese sentido la prensa jugó un papel significativo, tanto en la *visibilización* de los riesgos implicados en un sistema eléctrico basado en la transmisión de la corriente por cableado aéreo, como en el insistente reclamo de una solución pertinente y eficaz a este problema. Se tiene, por tanto, que una misma fuente de energía puede emancipar y al mismo tiempo amenazar la vida de los habitantes de la ciudad moderna.

De nuevo, el montaje luminotécnico del Palacio de la Electricidad —y, en general, del conjunto de las exposiciones universales— consiste en un complejo *juego de ocultamientos y apariencias*. Pero, ¿qué se ha de ocultar para que el espectáculo de la fantasmagoría capitalista emerja con todo su esplendor? ¿Qué, si no el intrincado circuito de conexiones que transportan la corriente eléctrica hacia cada una de las lámparas y proyectores del edificio? Y si el aspecto luminoso del palacio representa hábilmente el horizonte del progreso material de la civilización moderna, ¿cuál es la carga simbólica de la infraestructura luminotécnica que permanece al margen de la vista del público espectador? El efecto mágico del *show* es tanto más intenso cuanto mejor oculta está la base material del espectáculo; y la brillante apariencia de una sociedad próspera y armoniosa, rica y de buen gusto,

resulta tanto más creíble cuanto mejor sabe invisibilizar la base social de quienes habitan la oscuridad y la miseria, el olvido y la desmoralización.



An Unrestrained Demon [Un demonio desenfrenado]. Portada de la revista *Judge*, v. 17, no. 419, 26 de octubre de 1889. Caricatura. Litografía en color. Fuente: [The Ohio State University. Billy Ireland Cartoon Library & Museum.](#)



D. Dumon (1891). *Brûlé vif par l'Électricité* [Quemado vivo por la electricidad]. Ilustración de la muerte del liniero de Western Union, John Feeks. En: Desbeaux, Émile. *Physique populaire*. Paris: E. Flammarion, vol. 1, p. 549, fig. 354. Fuente: [Biblioteca Nacional de Francia.](#)

Una mirada a *Los ojos de los pobres* —poema en prosa escrito por Baudelaire y publicado hacia 1869 en la colección titulada *El Spleen de Paris*— nos ayudaría a comprender esta situación de contrastes, que si bien se presenta como juego desde el punto de vista del montaje de la fantasmagoría urbana, en la vida cotidiana de las ciudades se experimenta como *conflicto social*. Bajo el cielo nocturno de un día común y corriente, una pareja de enamorados se sienta frente a un centelleante café cuya iluminación a gas inauguraba “con toda su fuerza los muros deslumbrantes de blancura, las telas espléndidas de los espejos, los oros de las varillas y las cornisas, los pajes de mejillas redondas arrastrados por perros en trailla, las risueñas damas con el halcón puesto sobre un puño”..., en suma, “toda la mitología y la historia al servicio de la glotonería”¹⁸³. Frente suyo, tres pares de ojos contemplaban con evidente asombro y admiración hacia el interior del café: un hombre maduro, de aproximadamente cuarenta años, acompañado de sus dos pupilos, de los cuales uno es un niño de brazos, no podían contener la fascinación producida por semejante escena de abundancia material.

¹⁸³ Baudelaire, Charles (1869). “Los ojos de los pobres”. *El Spleen de Paris* [Pequeños poemas en prosa]. México: Coyoacán, 1995, p. 46.

“¡Qué belleza!” —exclamaba cada uno según las posibilidades de su edad. Todos tres cubrían sus vulnerables cuerpos con harapos para resistir la temperatura de las calles. De pronto, al sentir la mirada invasiva de los pobres, el enamorado es presa de un inevitable sentimiento de vergüenza por los vasos y garrafas que excedían su propia sed, y a continuación volvió los ojos a los de su amada para leer su pensamiento:

... me sumergía en sus ojos tan bellos y tan extremadamente dulces, en sus bellos ojos verdes habitados por el capricho e inspirados por la luna, cuando usted me dijo: “¡Esa gente me resulta intolerable con esos ojos abiertos como puertas cocheras! ¿No podría decirle al dueño del café que los aleje?”¹⁸⁴.

El mensaje es, por tanto, revelador, y la metáfora adquiere pleno sentido. El lado oscuro de la iluminación eléctrica —que en el poema es el gas— es correlativo a la experiencia *negativa* de la modernidad urbana como pobreza y atraso. Los ojos de los pobres representan el aspecto feo, indeseable, contaminante y peligroso, pero a la vez inevitable del crecimiento económico y espacial de las ciudades modernas. El problema no es que la pobreza exista, sino que sea *visible*; entonces es preciso apartarla, ocultarla o maquillarla, tal como ocurre en el diseño de iluminación de los gigantescos escenarios del poder que necesariamente deben ser claros, asépticos y seguros, a fin de crear la ilusión de estar habitando el mejor de los mundos posibles, a pesar de que en el fondo de cada corazón palpita la desencantadora verdad de su artificio.

Conclusiones

Lo dicho hasta este momento en relación con las dos metáforas lumínicas presentes en la obra de Walter Benjamin sobre la cultura urbana moderna —a saber, el aura y la fantasmagoría—, resulta útil para precisar el marco teórico de interpretación de aquellas prácticas y representaciones que influyeron en la construcción del imaginario de la modernidad en una ciudad como Bogotá hacia finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. El geógrafo-crítico David Harvey, retoma los planteamientos benjaminianos consignados en *El libro de los pasajes* para profundizar aspectos que, a su juicio, no habían sido tenidos en cuenta por su autor, como el hecho particular de que, “a pesar de su enorme interés por las formas espaciales de la ciudad”, las transformaciones urbanas acaecidas a partir de 1848 no se hubiesen producido tanto a partir de la forma y los materiales, como sí en las *proporciones*¹⁸⁵. Partiendo del *mito de la modernidad* entendida como “ruptura radical” frente al pasado y la tradición, Harvey descubre soluciones de continuidad entre los procesos sociales y artísticos previos al revolucionario 1848, y las prácticas de organización urbana desarrolladas en el

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁵ Harvey, David (2006). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal, 2018, p. 19.

contexto del Segundo Imperio francés (1851-1870), encabezado por Napoleón III y el Barón de Haussmann, señalando —como lo había hecho Marx, inspirado a su vez en Saint-Simon— que “ningún orden social puede cambiar sin que los rasgos de lo nuevo se encuentren en el estado existente de las cosas”. Entonces, “¿hasta qué punto y de qué maneras —pregunta Harvey— se encontraban prefiguradas las transformaciones alcanzadas a partir de 1848 en el *pensamiento* y en las *prácticas* anteriores?”¹⁸⁶.

La hipótesis de una *prefiguración* de lo nuevo en lo actual sugiere que los procesos de “destrucción creativa” ocurridos en París a partir de 1848 ya se encontraban “en estado embrionario” en las *representaciones* artísticas y literarias. A partir de allí, Harvey elabora un esquema de interpretación histórico-cultural de dichas transformaciones, compuesto por dos momentos cronológicos, a saber: (i) las **Representaciones**, 1830-1848, y (ii) las **Materializaciones**, 1848-1870. De esta manera, y nutrido de un abundante archivo de caricaturas y fotografías realizadas por Honoré Daumier y Charles Marville respectivamente, entre otros, Harvey inicia con una detallada revisión de los mitos, los sueños, los planes y las visiones de la modernidad parisina, prestando especial atención a la figura de Balzac, cuya obra literaria ejerció una notable influencia sobre escritores y poetas como Flaubert o Baudelaire, e incluso sobre el joven filósofo Marx¹⁸⁷. La segunda parte del libro, la más voluminosa, se concentra, por su lado, en los diferentes aspectos de los procesos de *destrucción creativa* contemplados por Haussmann en el proyecto de renovación urbana de París, que si bien arrasó con las antiguas formas del habitar, terminó siendo un éxito a los ojos del poder político y el capital económico del Segundo Imperio.

Sin entrar en los detalles de las tesis desarrolladas por Harvey, hacemos mención de este trabajo sobre el París decimonónico, no sólo porque entabla un diálogo directo con el proyecto benjaminiano del cual se extraen las metáforas lumínicas esenciales de la modernidad, sino, sobre todo, porque el esquema de análisis empleado por el autor para rastrear los síntomas del cambio, tanto en la organización del espacio urbano como en los estilos de vida de la ciudad entre 1830 y 1870, nos parece de gran utilidad, en la medida en que los dos momentos que componen la estrategia interpretativa del autor (representaciones y materializaciones) ofrecen la posibilidad de reorientar la hipótesis sobre la “prefiguración” de las transformaciones urbanas, en los términos de la realidad social que condicionaron el surgimiento de la *modernidad bogotana* durante el período de la Regeneración conservadora (1886-1930). Así pues, al invertir el orden del esquema propuesto por Harvey, sugerimos la siguiente hipótesis, tomando como eje de su formulación el objeto de estudio que aquí se trata, la luz eléctrica, a saber: El imaginario de la modernidad bogotana se construyó inicialmente a partir de un conjunto de *signos modernizantes* (materializaciones puntuales), que motivaron posteriormente la emergencia de ciertos modos de *representación* de una nueva etapa de

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 27. Cursivas mías.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

desarrollo de la ciudad; es decir, que las representaciones de la modernidad *no prefiguraron* su materialización, sino que, por el contrario, se gestaron intermitentemente conforme a la aparición de tales signos.



Representaciones: Honoré Daumier (1849). *Le Spectacle est une chose bonne pour le peuple de Paris.* Litografía sobre papel, 2.29 x 2.11 cm. No. 33 de la serie *Tout Ce Qu'on Voudra*. Publicado en *Le Charivari*, 14 de febrero de 1849. Donación de George W. Davinson (BA Wesleyan 1892, 1940, No. 1940.D1.73. Fuente: [Davison Art Center](#) - Wesleyan University, Middletown (Estados Unidos).



Materializaciones: Charles Marville (1864-1870). *Hôtel de la Marine*. Fotografía, impresión de albúmina, 36.2 x 23.5 cm. Diana and Mallory Walker Fund. Fuente: [National Gallery of Art](#), Washington (Estados Unidos).

Como apoyo a esta hipótesis, cabe destacar la mirada que la profesora Alejandra Jaramillo expone en su obra *Bogotá imaginada. Narraciones urbanas, cultura y política* (2003), la cual, partiendo de la noción benjaminiana de la ciudad como *texto*, busca desentrañar los “lazos analíticos de Bogotá con la París del siglo XIX, por la similitud [y la diferencia] de los procesos vividos” en lo concerniente a la *experiencia de la modernidad*¹⁸⁸. Al entender el espacio urbano como “el lugar en que se revelan las inconsistencias de la modernidad”, la autora replantea el concepto de *fantasmagoría* con el objetivo de desenmascarar el carácter transitorio, frágil y destructivo de la cultura capitalista, y ubicar

¹⁸⁸ Jaramillo Morales, Alejandra (2003). *Bogotá imaginada, Narraciones urbanas, cultura y política*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Observatorio de Cultura Urbana, 2003, p. 14.

el debate en torno al “mito del progreso” difundido en Bogotá a comienzos del siglo XX (cuestionado a finales del mismo).

Se trata entonces de un desenmascaramiento que permite *reconocer como ruina los monumentos erigidos por la burguesía emergente del país*¹⁸⁹. Esta concepción de la *ciudad-ruina* como “ciudad no-ideal”, permite comprender la singularidad histórica de la forma en que el imaginario bogotano de la modernidad fue construido por las clases dominantes, y cuyo carácter *asincrónico* contrasta con la diacronía de los procesos y las manifestaciones europeas, al menos tal como Harvey los aborda en su libro sobre París. No se trata entonces de una simple inversión del orden de las categorías de análisis propuestas por el geógrafo británico —como si al momento de las materializaciones le siguiera lógica y necesariamente el momento de las representaciones—, sino de reconocer que, en el caso de Bogotá, hubo incluso materializaciones sin representación y, también, representaciones sin materializar. Dicho de otro modo, el concepto de ciudad-ruina no se adopta aquí en estricto sentido sino para evidenciar la diferencia fundamental entre *modernización* como conjunto de procesos y transformaciones materiales, y *modernidad* como conjunto de prácticas y representaciones del pensamiento, de tal manera que se pueda constatar una *modernización sin modernidad*, siendo Bogotá —en palabras de Rubén Jaramillo— la capital de la “modernidad postergada”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 37-38.

¹⁹⁰ Jaramillo, Rubén (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos, 1998.

<i>París, capital de la modernidad</i> (Harvey, 2006)	
Representaciones (1830-1848)	Materializaciones (1848-1870)
<ul style="list-style-type: none"> · Los mitos de la modernidad: el París de Balzac. · Soñando el cuerpo político: políticas revolucionarias y planes utópicos. 	<ul style="list-style-type: none"> · La organización de las relaciones espaciales. · Intereses inmobiliarios y financieros. · Estado. · Trabajo. · Consumismo, espectáculo y ocio.
PROCESOS SINCRÓNICOS-DIACRÓNICOS	

<i>Bogotá, capital de la “modernidad postergada”</i> (Jaramillo, 1994)	
Materializaciones (1886-1930)	Representaciones (1886-1930)
<ul style="list-style-type: none"> · Introducción de la iluminación eléctrica (1889) · Creación de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá (1896-1926). · Servicio de alumbrado público y doméstico (1906). · El Quiosco de la Luz en la Exposición del Centenario (1910). · Las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar (1928-1930). 	<ul style="list-style-type: none"> · El proyecto político y cultural de la Regeneración conservadora (1886-1930). Nostalgia por la religión católica y la lengua castellana. · El mito cultural de la “Atenas Suramericana” (finales siglo XIX y comienzos del XX). · Sentimientos de deseo y rechazo a la modernidad cultural. · La poética ambivalente de la modernidad eléctrica.
PROCESOS ASINCRÓNICOS	

iv) Apéndice 1. “...Fototácticamente habita el hombre moderno...”: Bogotá y las Exposiciones Internacionales de Electricidad

La electrificación de la vida ha sido uno de los procesos más extraordinarios en la historia de la modernidad urbana, resultado de diversos desarrollos tecnológicos y científico-técnicos ocurridos particularmente entre 1870 —con los primeros modelos de lámparas incandescentes— y 1914 —con el inicio de la Primera Guerra Mundial—. El sistema capitalista experimenta un nuevo impulso y genera importantes transformaciones en los estilos de vida urbana, las artes, el conocimiento, la investigación científica y la cultura en general. La electricidad representa una fuente de energía sumamente versátil, eficiente y económica en comparación con otras tecnologías, tales como el carbón, el petróleo o el gas. A su vez, el alumbrado eléctrico rejuvenece el rostro de las ciudades, atrae la mirada de los urbanitas en tiempos de fiesta, activa la vida nocturna y dinamiza los espacios sociales y comerciales, de ocio y entretenimiento. No obstante, de todas estas aplicaciones, la *luz eléctrica* ocupa un lugar preponderante en el *imaginario* colectivo de la modernidad urbana-industrial; se convierte en un ícono del progreso tecnológico y pronto comienza a aparecer de manera reiterada en diferentes escenarios y medios de comunicación como un tema de interés público y especializado.

En la atmósfera cultural de las capitales finiseculares se respiraba el deseo de crear una plataforma de exhibición para las diversas aplicaciones de este nuevo agente, con el fin de mostrar un abundante repertorio de objetos, dispositivos y artefactos, que representaban las últimas tendencias y necesidades de la vida práctica. Así pues, inspiradas en las célebres ferias universales, las *Exposiciones Internacionales de Electricidad* inauguraron un universo propio, autónomo y especializado en los avances relativos a la generación, transmisión y aplicación de la energía eléctrica en los ámbitos de las ciencias, las artes, la industria, la esfera doméstica y la vida social.

Al lado del nuevo culto a las mercancías y la novedad, la mitología del progreso urbano modeló su propio imaginario sobre la base de figuras alegóricas y personajes fantásticos, alojados en el inconsciente colectivo, que además de “reencantar” la realidad desde una visión científica e instrumental (ilustrada) del mundo, avivó el *pathos de trascendencia* latente en las distintas fases generacionales de la cultura. Es decir, que al deseo de exhibición de la cultura eléctrica se sumaba la cuestión sobre *cómo representar* el triunfo de esta nueva e *invisible* fuente de energía.

Paralelo a la electrificación de las ciudades, surge en la década de 1880 un interesante programa iconográfico que responde a la búsqueda de una adecuada representación visual de *la Electricidad*; lo vemos por ejemplo en la copiosa reproducción de imágenes publicadas en catálogos, almanaques, postales, carteles, periódicos y revistas ilustradas, que conforman un archivo documental en el que la

trasposición de objetos reales con entidades fantásticas da cuenta de este nuevo “reencantamiento” del mundo. [La] *Electricidad* representa el agente indiscutible de la modernidad; en nombre de ella se han esculpido diosas y hadas, se han ilustrado grabados y se han erigido faros gigantescos, fuentes luminosas y palacios monumentales. La *Fée Électricité* es la personificación femenina de esta nueva fuente de energía. En el caso del motivo escultórico del Palacio de la Electricidad, la diosa emerge del fulgor metálico de una estrella, sosteniendo un electrodo en cada mano, que forma un arco eléctrico; en otros escenarios, dependiendo la ocasión, sostiene una antorcha (a veces de fuego, a veces artificial), simbolizando el Progreso y la Libertad; y más específicamente, sujeta relámpagos junto con elementos alusivos a aparatos eléctricos. *Électricité* figura generalmente con un estilo neoclásico, en medio de una llamativa combinación de elementos naturales (cielos nocturnos, vistas al mar, caídas de agua, paisajes bucólicos), urbanos (faros, palacios, puentes) y tecnológicos (bobinas, transformadores, telégrafos, redes eléctricas, joyas, etc.), cuyo significado se articula con rasgos de la iconografía política de la Tercera República y la simbología masónica. Asimismo, se muestra de modo más prosaico, pero elocuente, en los campos de la moda, la danza y las artes escénicas.



Fig. 107. — Première danseuse de ballet parée des bijoux électriques lumineux de M. Gustave Trouvé.

Primera bailarina de ballet adornada con joyas eléctricas luminosas. Grabado de Gustave Trouvé publicado en la revista *L'Illustration* (ca. 1881-1884). Fuente: Schivelbusch, 1983, p. 72 - [Design&Fashion Future Lab](#).



Traje alegórico de la Electricidad (la mujer viste un traje salpicado de relámpagos, con un adorno de pelo en forma de electroimán). *Les Sciences*, serie 3, no. 3, ca. 1880. Fuente: [Musée Electropolis](#), Mulhouse (Francia).

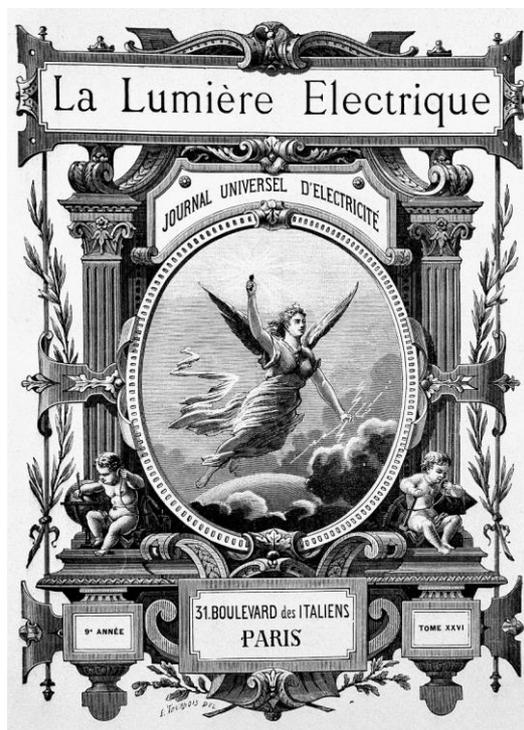
La Ciudad-Luz fue sede de la primera Exposición Internacional de Electricidad, realizada entre agosto y noviembre de 1881, en el Palacio de la Industria, donde multitudes se congregarían para observar la dínamo de Zénobe Gramme, el tranvía eléctrico de Werner von Siemens, el teléfono de Alexander Graham Bell, la red de distribución de Marcel Deprez, el *Theatrophone* de Clément Ader, las velas incandescentes y el transformador de Jablochhoff, las lámparas de Davy, Duboscqu,

Foucault, Serrin y, por supuesto, las bombillas incandescentes de Thomas A. Edison, entre otros genios.

Una de las publicaciones más importantes en la materia fue la revista científica ilustrada *La lumière électrique*, fundada en 1879 y editada por Théodose de Moncel, miembro de la Academia de Ciencia¹⁹¹, a través de la cual se divulgaron noticias e informes de los avances más destacados en el campo eléctrico. En su edición No. 40 del 17 de agosto de 1881, *La Lumière Électrique* dedicó un pequeño espacio para informar sobre la adecuación del Palacio de la Industria, así como algunos aspectos de su decoración durante los primeros días de la Exposición de París. En la edición No. 73, del 10 de diciembre, luego de realizado el evento, aparece un artículo sobre los distintos modelos de lámparas eléctricas fabricadas por Edison, haciendo énfasis en sus características técnicas e ilustrando las diversas disposiciones de los filamentos en cada modelo. Sin duda alguna, *La lumière électrique* contribuyó significativamente a la circulación de los mayores avances tecnológicos en el campo y a la formación de un público aficionado o especializado.



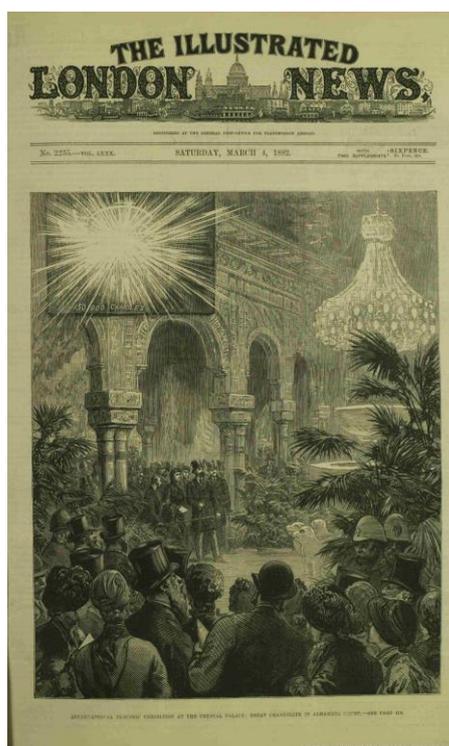
Allegorie de la Lumiere. Grabado en "Física y química populares" de Alexis Clerc (1884). Colección particular.
Fuente: [Meisterdrucke](#), Villach (Austria).



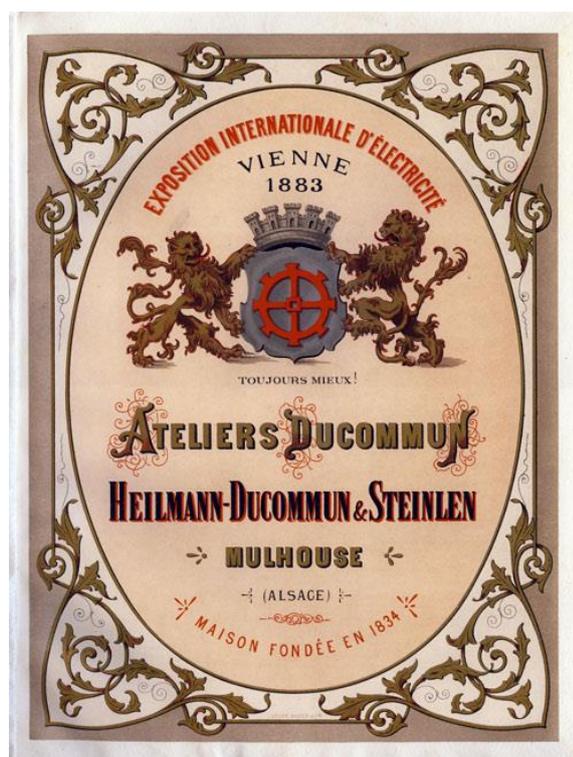
Portada de la revista *La lumière électrique*. *Journal universelle de l'électricité*. Año 9, Tomo XXVI, No. 40. Sábado, 1 de octubre de 1887. Fuente: [Conservatoire numérique des Arts et Métiers](#). Bibliothèque numérique en histoire des sciences et des techniques.

¹⁹¹ Entre 1894 y 1908, la revista pasó a llamarse *L'éclairage* (*La iluminación eléctrica*), y a partir de 1908 la revista retomó su título original, antes de convertirse en la *Revue générale de l'électricité*.

Al año siguiente (1882), se celebró la segunda Exposición Internacional de Electricidad en el icónico *Crystal Palace* de Londres, con el mismo entusiasmo y grandilocuencia del evento anterior, tal como aparece en la portada de la revista *The Illustrated London Newspaper* del 4 de marzo de 1882. La figura más sobresaliente en esta ocasión fue la de Thomas A. Edison, quien hizo gala de una inmensa variedad de aparatos eléctricos, dando cuenta no solamente del despliegue particular de su trabajo en materia de iluminación, sino también del éxito comercial de sus inventos y su capacidad para combinar innovación, eficiencia y economía. Posteriormente, en 1883 Viena (Austria) acoge la tercera Exposición Internacional de Electricidad.



Exposición Internacional de Electricidad en el *Crystal Palace*: Gran candelabro en la Corte de Alhambra. Portada del diario *The Illustrated London News*. No. 2235, vol. LXXX. Sábado, 4 de marzo de 1882. Fuente: [The British Newspaper Archive](#), Londres (Reino Unido).



Frontispicio de un cartel publicitario de Talleres Heilmann-Ducommun & Steinlen, en el marco de la Exposición Internacional de Electricidad de Viena (1883). Fuente: [Centro de Documentación, Musée Electropolis](#), Mulhouse (Francia).

Ahora bien, Colombia tuvo noticia de la Exposición Eléctrica de 1881 a través de un informe escrito por el cónsul de Londres, el señor Alfredo Aldana, publicado en el *Diario Oficial*. Allí, el diplomático no escatima en proferir numerosos elogios y alabanzas ante esta “gran fiesta del progreso moderno”:

(...) Nadie podrá formar una idea completa de los grandes beneficios que resultarán de esta magnífica colección de las varias aplicaciones de una fuerza tan sutil, que generalmente ha sido considerada como caprichosa, incierta y difícil de gobernar.

La posibilidad práctica de su aplicación a los usos de la vida, es hoy una realidad y la electricidad desempeña ya un papel importante como agente poderoso de la industria y presta servicios valiosos en la provisión de las comodidades sociales. (...) Los hombres de ciencia más moderados creen que la electricidad en sus aplicaciones y en su desarrollo futuro revolucionará todas las formas de nuestra existencia social y al presente es cierto que estamos al ver cambios notables y por los cuales la electricidad vendrá a ser nuestro *esclavo familiar*. (...) Como un gran poder y como una fuente inagotable de energía, el valor de la electricidad es reconocido por todos los hombres de ciencia¹⁹².

Enseguida, el cónsul colombiano pasa breve revista por los diferentes cuadros que conforman la exposición, enfatizando la atmósfera abundantemente iluminada del recinto:

La iluminación eléctrica será sin duda la faz más ostentosa y atractiva en el Palacio de la Industria y este hermoso edificio será el escenario de una iluminación tan espléndida como jamás se ha presenciado durante toda la historia del mundo. Admirable como es el aspecto de las lámparas eléctricas de la Avenida de la Ópera y de otras partes de París, lo mismo que la apariencia de los Terraplenes del Támesis y de otras partes de Londres, las lámparas de estos lugares brillan aisladas como estrellas solitarias; pero en el solo edificio de los Campos Elíseos brillarán cientos de luces poderosas, provistas por veintiséis compañías rivales y cada una de las cuales hará esfuerzos supremos por exceder a las otras y obtener el primer premio para la invención que patrocina. (...) Debajo de las galerías, lámparas brillarán de todas partes, toda abertura será iluminada y el espacio interior aparecerá sin una sombra. En el medio radiará el *gran faro* construido por el Ministerio de Obras Públicas, con una luz igual a cincuenta mil velas (...) ¹⁹³.

El informe concluye resaltando las ventajas de la luz eléctrica sobre el sistema de iluminación por gas, y señala los más recientes desafíos técnicos con miras a una mayor optimización de las fuentes, en términos de la modulación de la intensidad para su integración en la esfera doméstica y los interiores en general:

En el arco voltaico se estudia el modo de obtener una gran divisibilidad por procedimientos económicos, ensayándose al efecto diversos sistemas de incandescencia. Hasta ahora la luz eléctrica no ha podido ser ventajosamente aplicada más que en determinados casos, como en los faros, las vías públicas, talleres de gran extensión y telégrafos ópticos. El día en que pueda ***obtenerse con economía y producirse focos de pequeña intensidad***, indudablemente será

¹⁹² *Diario Oficial*. Diciembre 6 de 1881, No. 5.027, pág. 1. Citado en: Santos Molano, Enrique & Gutiérrez Cely, Enrique (1985), *Op. cit.*, p. 70. *Cursivas mías*.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 70-71. *Cursivas mías*.

objeto de numerosísimas aplicaciones, mayormente si se consigue evitar la vacilación de la intensidad de la luz, de modo que esta se produzca sin vacilaciones de su fuerza luminosa, pudiendo suplir con ventaja el sistema actual de iluminación por medio del gas¹⁹⁴.

Ese mismo año (1881), se instaló el alumbrado eléctrico público y domiciliario en Nueva York, utilizando las bombillas de Edison¹⁹⁵. La prensa bogotana tomaba atenta nota de la movida internacional, y en los reportajes abundaban las *comparaciones* que con acertado tono picaresco e irónico se convertían en “un estímulo, un desafío, o por lo menos un argumento tanto para quienes criticaron la penosa situación local como para aquellos que buscaron ejemplos para seguir”¹⁹⁶. Así, por ejemplo, cuando el diario *La Pluma* llevó al público ciudadano las impresiones del escritor italiano Edmundo de Amicis sobre la iluminación de París en ese mismo año:

No hay seguramente en ninguna ciudad de Europa otro sitio donde los encantos de la *la luz del arte y de la naturaleza* se una tan maravillosamente para constituir un espectáculo que arrebatara la imaginación (...) como si acabara de abrir el día, o como si la gran ciudad hubiera matado el sueño para siempre y estuviese condenada por Dios al suplicio de una fiesta eterna¹⁹⁷.

Tan arrolladora era la iluminación parisina que de Amicis no podía dejarla de asemejar con un “incendio”, pues semejante luz, “reunida en torrentes y distribuida en diamantes y estrellas”, no sólo elimina cualquier rastro de sombra, sino que “impone cierta reserva”, por cuanto “reina con un silencio aristocrático” que hace inclinar las cabezas en señal de respeto. Como muy bien lo dice, el juego entre la luz artificial del arte y la luz de la naturaleza conforma un espectáculo, que si bien “produce por primera vez una impresión indescriptible”, no está exenta de generar inquietud y zozobra ante la posibilidad de suprimir el sueño y el descanso, tan necesarios entonces para una ciudad saludable.

La “sensación” en París fueron desde luego los inventos de Thomas Edison, y Colombia no fue ajena a este estupor. Si el informe de 1881 anotaba que los aparatos eléctricos de Edison “excitan fuertemente la curiosidad pública”, en 1882 el diario *La Reforma* ofrecía a sus lectores una traducción especial sobre el “Brujo de Menlo Park”. A continuación, algunos fragmentos del reporte titulado “Iluminación Eléctrica”:

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 72. Negrillas y cursivas mías.

¹⁹⁵ Rodríguez, J.C., et al. (1999). *op. cit.*, p. 65; Santos E. & Gutiérrez, E., *op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁶ Rodríguez, J.C. et al., *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 67. Edmundo de Amicis. “Paris de noche”. *La Pluma*. Año 2, No. 63. Bogotá, 5 de noviembre de 1881, pp. 126 y 127. Cursivas mías.

(...) Cuando, antes que nadie, anunciábamos ahora dos años [1879], que el señor Edison había conseguido realizar un sistema completo de iluminación eléctrica, listo para sustituir el alumbrado de gas, acojióse la noticia con cierta incredulidad, i llegó apronunciarse la palabra *mistificación* (...)

(...);Qué cosa podría desearse en esta línea, en efecto, más linda, más extraordinaria aún que estos pequeños focos de luz tan fija i tan quieta, tan cariñosa para la vista! Estamos habituados a representarnos la luz eléctrica en forma de focos deslumbradores, centelleantes, duros al ojo, ruidosos, que cambian sin cesar de intensidad y de tonos, variables y pálidos. Pero aquí, al contrario, tiene uno ante sí *una luz que ha sido civilizada en cierto modo*, acomodada a nuestros hábitos i puesta a nuestro alcance; cada pico alumbrado como si fuera de gas, pero de un gas que se hubiera acabado de inventar, i que diera luz de fijeza perfecta, alegre i brillante sin incomodar la retina¹⁹⁸.

En este primer fragmento, se contrastan las características óptico-fisiológicas de la luz emitida por las lámparas de arco y la luz de las bombillas incandescentes de Edison. Al mismo tiempo, llama la atención la referencia a una “luz civilizada”, en el doble sentido de una luz técnicamente perfeccionada y a su vez perfectible. El problema técnico de la “indivisibilidad” de la luz de arco, es decir, su aspecto “fijo”¹⁹⁹, se traduce en la dificultad para controlar la intensidad del flujo luminoso a discreción del usuario. Es sabido que las lámparas de arco funcionan adecuadamente en espacios abiertos o de gran amplitud, como en puentes, fábricas, avenidas, plazas, parques, etc.; sin embargo, al interior del hogar o de los restaurantes, de los bares y las iglesias, la luz de arco resultaba demasiado abrasadora e hiriente para las personas. La idea de una “luz civilizada” refiere por su parte a una mayor complejización y refinamiento de los usos y las necesidades de iluminación, procesos en los que la *cantidad de luz* (su intensidad, *lm*) no basta para producir un ambiente y una disposición afectiva apropiados; no necesariamente influye de manera positiva en la *cualificación* de la experiencia. El proceso de *civilización* de la luz eléctrica —diría Elias— es la realización material y psicológica de este salto cualitativo.

“La costumbre es sin duda una segunda naturaleza” —prosigue el artículo, dando cuenta de los importantes cambios que experimentaría la calidad de vida de los ciudadanos, en términos de eficiencia y comodidad, gracias al salto tecnológico por el que la luz eléctrica sustituye la iluminación

¹⁹⁸ *La Reforma*, febrero 5 de 1882, No. 266, pág., 1a. Citado en: Santos y Gutiérrez (1985), *op. cit.*, p. 73.

¹⁹⁹ “Aunque estas cualidades indudablemente hicieron de la iluminación de arco la forma más moderna de iluminación de su época, fue un paso tecnológico hacia atrás desde la luz de gas. La luz de arco era, en la terminología del siglo XIX, indivisible; es decir, no se podía variar su intensidad. Tampoco había un sistema de suministro central que pudiera dar servicio a muchas luces a la vez. Cada luz de arco rige por el principio preindustrial de un suministro autosuficiente” (Schivelbusch, W. (1983), *op. cit.*, p. 56).

combustible, ahora controlada por medio de interruptores (o llaves), como si una vez más se tratase de un acto de magia:

Con la electricidad no se corren estos riesgos [se refiere a los escapes de gas]. Usted entra en su casa, oprime un botón, i *sin fuego*, sin fósforo, toda la casa queda iluminada. Pero mucho más todavía. ¿Le parece a usted fatigoso oprimir un botón o dar la vuelta a una llave? Pues no tiene usted más que hacer que abrir la puerta de la antecámara i el pico eléctrico se encenderá por sí mismo; entra usted al salón i encontrará allí las lámparas brillando i los candelabros arrojando torrentes de luz, entra usted a su cuarto, a su gabinete de trabajo, i los picos se encienden automáticamente; pues con solo abrir la puerta de cada pieza, se obliga a la lámpara a dar luz. El señor Edison es un *májico*.

La invención del pico americano (bombilla incandescente) nos parece que marca una nueva era en los procedimientos del alumbrado público; pues es un sistema enteramente completo, con todas sus piezas sin que la falte unos, i que permite por ello inmediata aplicación²⁰⁰.



Letrero luminoso instalado sobre un órgano en honor a Thomas A. Edison, en la segunda Exposición Internacional de Electricidad (1882). Fotografía. 8 x 10 cm. Londres, Reino Unido. General Electric (Ed.). Fuente: Museum of Innovation & Science, Schenectady (Estados Unidos) - [Google Artes & Culture](#).

²⁰⁰*Ibid.*, p. 74.

La domesticación de la *hybris* lumínica redundaba en una mejor calidad del servicio. Los sentidos y la sensibilidad de los sujetos se van adaptando gradualmente al nuevo conjunto de estímulos y ambientes que conforman la experiencia cotidiana de las ciudades; la iluminación eléctrica se inserta tanto en el imaginario colectivo del progreso material, como en la manera en que percibimos y nos relacionamos con el entorno y con nuestros semejantes.



Cartel de la Exposición Internacional de Electricidad de Filadelfia (1884). Se muestra el Instituto Franklin profusamente iluminado, junto con el retrato de Benjamin Franklin y la Estatua de la Libertad en la esquina superior izquierda. Philadelphia : Burk & McFetridge, authorized publishers, 306 & 308 Chestnut St., [1884]. Número de control: 2002719992. Fuente: [Library of Congress](https://www.loc.gov/) (Estados Unidos).

En 1884 se celebraría la cuarta versión de la Exposición Eléctrica con sede en Filadelfia, Estados Unidos, para hacer justo homenaje a los aportes que Benjamin Franklin realizó en el campo de la ingeniería eléctrica, conocidos particularmente por el diseño y construcción de diferentes modelos de pararrayos. Nuevamente, Bogotá estuvo al tanto de los acontecimientos gracias, esta vez, al diario *El Conservador*:

La diversidad de objetos exhibidos ha hecho necesaria su clasificación en secciones... (...) .. La sección más espléndidamente representada es la de la luz eléctrica, por la competencia y rivalidad de las cuatro compañías de *Edison, United States, Brush y Thompson Houston*, que a porfía han desplegado su habilidad, exhibiendo torrentes de luces eléctricas de arco voltaico o incandescente, máquinas dinamo-eléctricas,

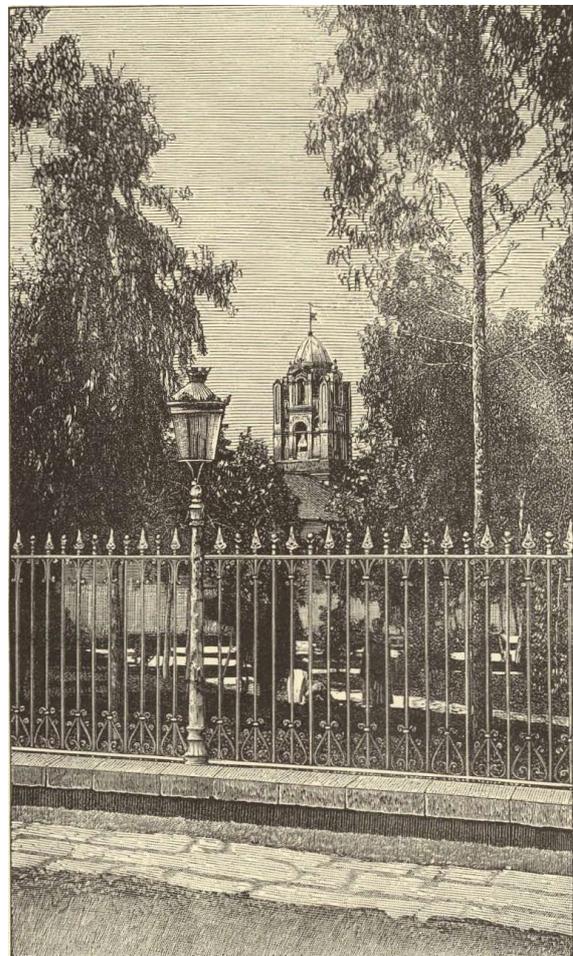
lámparas y todo lo necesario para la instalación y producción de dicha luz. Hay más de 350 luces de arco y 5.600 incandescentes que iluminan brillantemente aquella parte del edificio²⁰¹.

Tal era el panorama cultural que se vivía por esos años en las principales capitales del mundo, orgullosas de exhibir el fruto del trabajo, la competencia y la industria nacionales, particularmente alrededor del fenómeno tecnológico de la electricidad.

Sin embargo, a pesar del interés de la prensa por mantener informada a la ciudad sobre este tipo de sucesos y novedades, Colombia seguía atravesando un período de profunda inestabilidad política y económica a causa de las confrontaciones civiles y militares en todo el territorio. En medio del encanto producido por los efectos visuales descritos y recreados en artículos, poemas e ilustraciones, Bogotá no había logrado encontrar la manera de garantizar un alumbrado estable y seguro, siquiera por medio de gas; y ello, más allá de las guerras por el alto poder, se debió al conflicto de intereses entre las compañías que ofrecieron sus servicios a la municipalidad, pero que aun así fracasaron en su propósito.

Mientras tanto, hubo tres intentos de electrificación en Bogotá: el primero, a finales de la década de 1870, con los Hermanos Camacho Roldán (1877); el segundo, con los Hermanos Abello (1882); y el tercero, los Hermanos Carrizosa (1883). No obstante, Santos y Gutiérrez sugieren que la Compañía de gas de Bogotá en ese momento había sido una de las principales responsables de dificultar el proceso de electrificación de la ciudad, y que la negligencia de la Asamblea Municipal en la ejecución de los contratos no era otra cosa que el reflejo de dicha intervención²⁰². Así pues, Bogotá continuaba habitando sus noches con las luces naturales de la luna y los tímidos fulgores emitidos por uno que otro farol, vela o reverbero.

Torre de la Tercera y Parque Santander. Fotografía de Racines - Grabado por Greñas. *Papel Periódico Ilustrado*, No. 56, Año III, 1 de enero de 1884, p. 124. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía. Fuente: [Biblioteca](#)



²⁰¹ *El Conservador*. Octubre 31 de 1884. No. 531, pág. 2.123. Citado en: Santos & Gutiérrez (1985), *op. cit.*, p. 78.

²⁰² *Ibid.*, p. 77.

[virtual - Banco de la República](#) (Colombia). Se destaca un farol de gas; en 1893 “serían destruidos por una multitud de artesanos iracundos” (Santos & Gutiérrez, 1985).

En 1885, el liberalismo radical es derrotado en los campos de batalla; el país se aproxima a “una nueva fase de avances de su agitada historia” política: la *Regeneración* conservadora, comandada por Rafael Núñez, jefe del Partido Nacional; proyecto político que se extendería hasta 1930 y cuyas bases ideológicas giraban en torno a la constitución de un Estado fuerte (autoritario), la centralización de la economía y la administración pública, el matrimonio entre la Iglesia y el Estado, y la defensa y preservación de la herencia hispana, preservada tanto en las formas de relacionamiento de la sociedad señorial, como en el respeto y cuidado de la lengua castellana y la cultura letrada. Una vez instaurado este régimen conservador, Bogotá tuvo que afrontar las presiones por parte de la prensa y la opinión pública en general para liquidar la *Compañía de Alumbrado por medio del gas*, que a 19 meses de haber iniciado su funcionamiento (marzo de 1876, aunque fuera establecida en 1874), arrojaba una penosa cifra de cero pesos de utilidad, sirviendo solamente a 33 faroles de alumbrado público y a 51 casas de familia²⁰³.

Al menos tres factores influyeron en la frustración de aquellas expectativas de la ciudad para proveerse de un alumbrado público decente: (i) las “pocas perspectivas de ganancia” en el cubrimiento de la demanda doméstica de luz, que además era deficiente, debido (ii) “al temor de la población a accidentes por el manejo del gas” (fugas, o filtraciones en casos de lluvia); y, no menos importante, (iii) la consuetudinaria “morosidad del gobierno en el pago del alumbrado público”, que acababa estrangulando a la empresa²⁰⁴.

Así pues, *fototácticamente* —como la atracción que sienten ciertos insectos hacia la luz²⁰⁵—, Bogotá veía con admiración el progreso de las ciudades europeas y norteamericanas, recordando al mismo tiempo la vergonzosa opacidad de su propio atraso, no sólo en cuanto a las condiciones materiales, sino también en relación con las posibilidades de integrarse al mundo moderno y de *acceder* a las diferentes manifestaciones artísticas y culturales de claro gusto burgués. El caso de la famosa actriz parisina Sara Bernhardt es desafortunadamente ejemplar. En su segunda visita a América, la consumada artista del Teatro Francés tenía programado recorrer las capitales de Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago, Lima, San José, Salvador, Guatemala, Caracas, México... excepto Bogotá, Quito y La Paz: las tres ciudades de América Latina que precisamente “carecían de servicios de alumbrado,

²⁰³ *Ibid.*, p. 121.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 122.

²⁰⁵ La fototaxia es una característica que poseen algunas células de ciertos organismos para realizar movimientos orientados a una respuesta *positiva* o de atracción hacia una fuente de luz. El efecto contrario es conocido como *fotoshock* o *fotofobia* (rechazo o repulsión a la luz).

acueducto, medios de comunicación y transportes. Bogotá, Quito y La Paz, las *inaccesibles*²⁰⁶. El diario *El Telegrama* invitaba a sus lectores a reflexionar sobre el carácter de una ciudad que no es tenida en cuenta para eventos de talla mundial, ni que parece digna de recibir a las grandes estrellas de la naciente industria del entretenimiento:

Todo esto podría ser excelente en otra época; pero ahora se necesita una vida de mayor *actividad*; tenemos que acercarnos, aunque sea por medio del telégrafo — mientras se realiza la suspirada vía férrea — al resto del mundo, y debemos aprender a adquirir ese interés que en todas partes se tiene por todo lo que dice en relación con la suerte de la raza humana, de la que somos parte integrante²⁰⁷.

El llamado de atención al gobierno y la ciudadanía bogotana era contundente. Sin el *interés* de ambos, no era posible garantizar el sostenimiento a largo plazo de una eventual compañía prestadora de alumbrado eléctrico; pues, por un lado, los tesoros nacional y municipal no eran lo suficientemente sólidos para gestionar el proyecto y, por otro, ocurría que los residentes no estaban dispuestos a suscribir el servicio para sus hogares, a la vez que los propietarios de establecimientos comerciales situados en las calles comerciales, que sí contrataban, tampoco cumplían con sus obligaciones de pago, alegando en un círculo vicioso la deficiencia del servicio.

En esto sucede tal vez algo como lo que decía Larra de España: “No se escribe porque no se lee, y no se lee porque no se escribe”. Aquí no hay alumbrado porque no hay rentas para sostenerlo; y no hay rentas porque muchos contribuyentes dicen: “No pagamos más porque no vemos el servicio de Alumbrado y Serenos”²⁰⁸.

La electrificación de Bogotá parecía ser por entonces un acontecimiento igualmente *inaccesible*, pero por lo mismo urgente a la hora de equipar la ciudad con los servicios públicos básicos (alumbrado, acueducto, alcantarillado, comunicaciones y transporte), de cara a su inserción en la escena cosmopolita. No obstante, desde la década de 1870 y a pesar de todos los esfuerzos por lograr la introducción de la luz eléctrica en las calles, la ciudad padecía cierto tipo de *ceguera*, cuando menos de *fotofobia* hacia la luz del progreso, pues aún “faltaba en Colombia el emprendedor espíritu del capitalismo, por la elemental razón de que Colombia no era un país capitalista”²⁰⁹. Bogotá pedía ser alumbrada, pero el carácter de sus empresarios aún no estaba iluminado.

Las diversas manifestaciones de la Electricidad como fuerza, energía, calor y *luz* constituyen todas ellas signos de *actividad*. Donde hay luz, hay actividad; y donde hay actividad, hay movimiento,

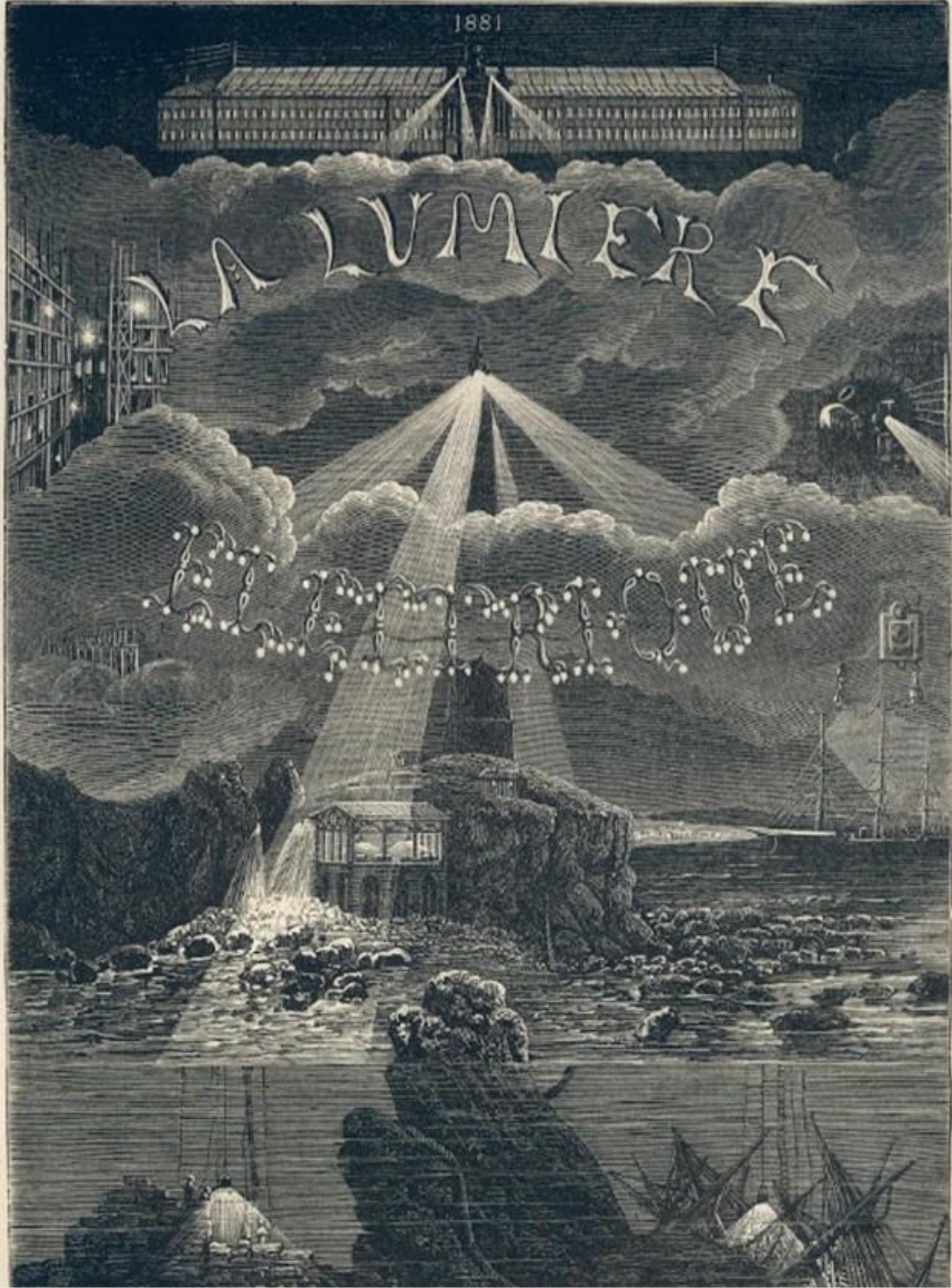
²⁰⁶ *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁷ *El Telegrama*. Octubre 19 de 1886, No. 5, pág. 1a. *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

cambio y transformación. La actividad en general designa el despliegue de las capacidades productivas de la sociedad en los ámbitos del trabajo y de la industria, pero también en el arte, la arquitectura y el espacio urbano; sobre la base de esta *fuera poética* se erigen los faros de la Libertad y el Progreso. La *Luz* como metáfora de la modernidad no sólo debía hacerse *eléctrica*, sino que debía querer, además, ser *capitalista y urbana*.



E.A. Tilly (1882). Frontispicio de la revista *La Lumière Électrique* en conmemoración de la Exposición Internacional de Electricidad de 1881, realizada en París. Serie 1, vol. 7, n. 26, 1882. Fuente: [Electropolis Museum, Google Arts & Culture](#). Arriba, se observa el Palacio de la Industria, sede de dicha Exposición.

3. FAROS Y REFRACCIONES: LOS OBJETOS ARQUITECTÓNICOS COMO METÁFORAS DE LA MODERNIDAD

*Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweibt, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen*²¹⁰.

— Karl Marx. *Manifiesto del Partido Comunista*, 1848.

¿Y por qué dejar tan lejos todo ese mundo que se adora? Es que el demócrata de Colombia necesita nutrir su espíritu con la luz de la vieja civilización y fortalecer su corazón republicano con las severas enseñanzas de una sociedad ulcerada profundamente por la opresión y el privilegio. Es que la verdad no se adquiere completa sino por comparación, y el espíritu debe abrazar la vida de los dos continentes que trabajan de distinto modo en la obra de la civilización.

— José María Samper Agudelo. *Viajes de un colombiano en Europa*, 1862.

i) **El Palacio de Cristal: metáfora de la modernidad**

El nuevo entorno de cristal transformará por completo al hombre. Cabe sólo esperar que la nueva cultura del cristal no encuentre demasiados adversarios. Aferrarse a las tradiciones es en muchos casos una buena máxima; así, al menos, se preserva lo antiguo. Está claro que no queremos desbarnos de las pirámides de Egipto. Sin embargo, también queremos aspirar a lo nuevo, y además con todas nuestras fuerzas; ¡que éstas sean cada vez mayores!

— Paul Scheerbart. *La arquitectura de cristal*, 1914²¹¹.

Cuando salí del Palacio de cristal, por necesidad, porque la noche se acercaba, me parecía que una fuerza secreta me retenía, fascinándome y

²¹⁰ “Todo lo establecido y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas” (traducción extraída de la edición de 1965, publicada por Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1968, segunda impresión, p. 37).

²¹¹ Scheerbart, Paul (1914). *La arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, 1998.

*debilitando mi voluntad. Después de penetrar á ese templo colosal del arte, de la historia y de las maravillas diversas de la civilización universal, no quisiera uno salir jamás. Se desea seguir viviendo allí con las sombras y los recuerdos de todas las generaciones, y entregar el corazón y el alma á la voluptuosidad de los contrastes y de una admiración sin límites*²¹².

— José María Samper Agudelo. *Viajes de un colombiano en Europa*, 1862.

En 1850, el botánico estadounidense Isaac F. Holton escribía las memorias de su estancia en la Nueva Granada, donde viajó para estudiar la flora del territorio y elaborar un tratado de fauna y geografía. Su paso por la capital santafereña imprimió en su recuerdo una serie de imágenes que fácilmente daban cuenta del aspecto sombrío y abigarrado con que la ciudad se presentaba a los ojos de los visitantes extranjeros. Allí, en sus crónicas, recomendaba “al viajero que piensa pasar una temporada en Bogotá que traiga una linterna y un par de botas de caucho” para no caer accidentalmente en los múltiples huecos que adornan las calles; advertía el atrevimiento con que el diablo apagaba “la luz que alumbraba la hostia” durante los oficios religiosos; y llamaba la atención sobre el hecho de que, en tiempos de fiesta, “la iglesia —refiriéndose a la Catedral— estuviera más oscura de lo que están las iglesias de Nueva York los domingos por la noche”. Pero lo que más sorprendió a este viajero fue hallar la “similitud existente entre el período colonial y las primeras décadas de la Independencia en lo que respecta al desarrollo industrial y agropecuario”²¹³; especialmente porque a mediados del siglo XIX las metrópolis de los países desarrollados en Europa y Norteamérica se estaban consolidando ya como escenarios de una nueva etapa de industrialización, a la vez que como inmensas vitrinas del progreso material alcanzado en virtud de los trascendentales avances de la ciencia y la técnica modernas. Santa Fe de Bogotá se encontraba, mientras tanto, a medio camino entre la herencia hispánica colonial y el proyecto republicano liderado por las élites criollas...

Un año más tarde, en 1851, se celebra en el Hyde Park de Londres la *Gran Exposición de los Trabajos de la Industria de Todas las Naciones*, la primera exhibición de carácter internacional que reunió las innovaciones tecnológicas de los países industrializados, al tiempo ostentó la cultura material representativa de cada una de las colonias británicas, así como de las naciones invitadas. Como confirmación de lo que Holton había observado en su momento sobre el país suramericano, la participación de la República de Nueva Granada en este evento se limitó a la exhibición de dos

²¹² Samper Agudelo, José María (1862). “Capítulo V — Curiosidades”. *Viajes de un colombiano en Europa*. The Echo Library, 2006. Se respeta la ortografía del documento original.

²¹³ Holton, Isaac F. (1850). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*. Bogotá: Ediciones del Banco de la República, 1981. Citas extraídas de: Rodríguez, Juan Camilo, *et al.* *Op. cit.*, p. 57.

productos: una bolsa de cacao y varias muestras de esmeraldas extraídas de la mina de Muzo²¹⁴. Con productos naturales, y no precisamente con objetos transformados por la mano humana, ni tampoco por la industria moderna, la Nueva Granada se presentó ante el mundo como una nación anclada a la economía primaria, proveedora de materias primas de envidiable calidad. ¿Cuál era entonces la imagen que se proyectaba de nuestro país en el contexto de la Gran Exposición? ¿No se inauguraba allí un dispositivo cultural que escenificaba, en el presente, la tensión geopolítica entre el pasado y el futuro de la humanidad; un dispositivo *escópico* del poder?



G. Berger (1951). Vista del *Crystal Palace* en Hyde Park para la Gran Exposición de 1851. Aguafuerte y aguatinta.
Fuente: The British Museum, Londres (Inglaterra). No. de registro: [1978,U.3549](https://www.britishmuseum.org/objects/1978_U.3549).

La arquitectura física de este dispositivo debía reflejar con suficiente claridad los valores económicos y simbólicos de la moderna sociedad capitalista urbana e industrial. Las nuevas condiciones materiales de la vida civilizada y la visualización de un futuro en constante mejoramiento debían inspirar la construcción de un auténtico Templo del Progreso. Joseph Paxton, ilustrador y paisajista inglés, trabajó en el diseño del imponente edificio que albergó la Gran Exposición de 1851, una obra que no sólo impactó en los modos de percepción del paisaje urbano, sino que además llegó a convertirse en el ícono arquitectónico del nuevo sistema productivo industrial. Especialista en invernaderos de grandes dimensiones (el Gran Invernadero de Chatsworth, 1837-1920), Paxton proyectó la estética de estos lugares sobre su obra maestra, que en últimas estaba llamada a ser el teatro de la “propagación universal de la felicidad” y el comienzo del “fin de la historia”:

²¹⁴ Royal Commission. Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. London: Spicer Brothers, Wholesale Stationers; W. Clowes & Sons, 1851, p. 291. <https://books.google.es/books?id=OfMHAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>.

En él luciría día y noche el sol de los buenos propósitos, se entendería de suyo la coexistencia pacífica de todos con todos. Una sentimentalidad sin límites impregnaría el clima interior, y una moral casera humanitaria, hiperextendida, habría de conducir a la participación espontánea de todos en los destinos de todos²¹⁵.

Pero las *representaciones* sobre las cosas no siempre corresponden con la *realidad* de las mismas. La anterior es una interpretación del filósofo Peter Sloterdijk sobre el simbolismo del Palacio de Cristal, que define como la forma *arquitectónica* clave para “explicar el estado capitalista del mundo”²¹⁶. Se trata de una interpretación basada en los comentarios que Fiódor Dostoievski hiciera a propósito de este objeto-metáfora en las *Memorias del subsuelo* (1864), los cuales no sólo informan sobre el aspecto paisajístico, visual y formal del edificio, sino que dirigen una crítica a la mirada utópica de su compatriota revolucionario Nikolai Chernishevski, para quien este monumento ferrovítreo constituía el “símbolo de las nuevas formas de libertad y felicidad de las que los rusos podrían disfrutar *si dieran* el gran salto histórico a la modernidad”, “totalmente desprovista de tensión, personal o política”²¹⁷. Seguramente, a Dostoievski no le llamaba tanto la atención el objeto mismo del Palacio de Cristal, como sus repercusiones culturales en cuanto símbolo de la vida moderna; la respuesta a su compatriota trata de visibilizar, por su parte, “todo lo que hay de siniestro y amenazador” en ella, “contra lo cual el hombre moderno debe estar en guardia”²¹⁸. Hay, por lo tanto, un sentimiento de ambivalencia frente a lo que simboliza el Palacio de Cristal en la cultura urbana moderna, del mismo modo en que la hubo con respecto a la apreciación estética del edificio, en cuanto objeto artístico, por parte de locales y extranjeros: un sentimiento de admiración a la vez que de rechazo.

“Las cosas de cristal no tienen «aura». El cristal es enemigo número uno del misterio” —decía Walter Benjamin, refiriéndose a las características de la *arquitectura de cristal* planteada por Paul Scheerbarth, quien soñaba con que los beneficiarios de su obra habitasen “en alojamientos adecuados a su clase: en casas de cristal, desplazables y móviles, tal como las han construído Loos y Le Corbusier”²¹⁹. Según Benjamin, este tipo de arquitectura es expresión del nuevo tipo de pobreza que recae sobre los individuos como resultado del enorme desarrollo de la técnica. Se trata, no de una pobreza económica, sino de una *pobreza de experiencias*, es decir, la ausencia de *huellas* que constaten el paso de hombres y mujeres sobre esta tierra, capaces de proporcionar indicios acerca de los *conflictos* y

²¹⁵ Sloterdijk, P. (2004). “El palacio de cristal”. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela, 2010, p. 204.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 208.

²¹⁷ Berman, Marshall (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004, pp. 226 y 253 respectivamente. Cursiva mía.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 244.

²¹⁹ Benjamin, Walter (1933). “Experiencia y pobreza”. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 2019, p. 98.

tensiones que van componiendo el devenir histórico de una época, con sus rupturas y continuidades, sus instituciones y revoluciones. “No en vano el cristal es un material duro y liso *en el que nada puede fijarse*”²²⁰. Pobreza de la experiencia significa entonces *liberarse de las experiencias*, anhelar “un mundo y un entorno en el que [los sujetos] puedan hacer valer su pobreza, la exterior y, por fin, también la interior, tan clara, tan limpiamente, que de ella pueda, al fin, salir algo decente”²²¹.



Retrato del arquitecto Joseph Paxton, diseñador del *Crystal Palace*. Pintura de O. Oakley; grabado de S.W. Reynolds. Publicado por R. Moseley el 1 de mayo de 1851. Fuente: Science Museum Group Collection - The Board of Trustees of the Science Museum, Londres (Inglaterra). No. de registro: [1995-738](#).



Claude-Marie Ferrier (1851). Vista exterior del transepto sur del *Crystal Palace* en Hyde Park durante la Gran Exposición. Impresión de papel salado, 21.3 x 16.2 cm. Publicada en el Volumen II del catálogo oficial de la Exposición. Fuente: Royal Collection Trust, Londres (Inglaterra). No. de registro: [RCIN 2800028](#).

Curiosamente, la principal amenaza que Dostoievski había reconocido en el Palacio de Cristal *soñado* por Chernishevski tiene que ver de igual modo con su carácter de aparente indestructibilidad, fijeza y mecánicidad:

Si quieren conocer mi opinión personal, les diré que es incluso inconveniente desear únicamente el bienestar. ¿Está esto bien?, ¿está mal? No lo sé. Pero es lo cierto que a veces resulta en extremo agradable romper algo. No es que yo defienda precisamente el sufrimiento o el bienestar: lo que defiendo es mi capricho, y

²²⁰ *Ibid.*, cursiva mía.

²²¹ *Ibid.*, p. 99.

lucharé, si es preciso, para que se me garantice. Ya sé que en los sainetes no se admite el sufrimiento. Pero tampoco se le puede admitir en un palacio de cristal, pues el sufrimiento entraña duda y negación, y ¿qué sería de un palacio de cristal del que se pudiera dudar? Estoy seguro de que el hombre no renunciará jamás al verdadero sufrimiento, es decir, a la destrucción y al caos²²².

Si a Dostoievski poco le interesaban los aspectos materiales y constructivos del Palacio de Cristal²²³, tanto él como Benjamin advirtieron sobre el significado de una eventual *cristalización* de los modos de vida modernos:

Cristalización designa el proyecto de generalizar normativamente el aburrimiento e impedir la nueva irrupción de la “historia” en el mundo posthistórico (...) En el mundo posthistórico, efectivamente, todos los signos tienen que estar orientados al *futuro*, porque en él está la única *promesa* que puede hacerse categóricamente a una asociación de consumidores: que el confort no va a cesar de fluir y crecer²²⁴.

Las representaciones del *modernismo* ruso sobre el Palacio de Cristal —como las de Chernishevski en *¿Qué debemos hacer?* (1863)— responden en efecto a una *visión onírica* del progreso y la modernidad desde el punto de vista de los países “relativamente atrasados”, o al menos desde la *creencia* que fundamenta la percepción del propio atraso²²⁵. Ello tuvo que ser así en la medida en que el “carácter fantástico” de este modernismo estaba “obligado a nutrirse no de la realidad social, sino de fantasías, espejismos, sueños”²²⁶.

¿Qué pasa entonces con la postura crítica de Dostoievski cuando atendemos a la *realidad material* del Palacio de Cristal, en lugar de las fantasías modernizantes de su compatriota socialista? Es justamente aquí donde, según Marshall Berman, se produce el punto de quiebre en que equivoca el maestro literato; pues, a diferencia de la imaginación del Palacio como invernadero (entorno

²²² Dostoievski, Fiódor (1864). *Memorias del subsuelo*. IX. Cátedra, 2006.

²²³ Berman, Marshall (1982). *Op. cit.*, p. 250: “Los comentaristas tienden a explicar que Dostoievski no estaba interesado verdaderamente en el edificio mismo, sino en su simbolismo, y que para él simbolizaba el árido racionalismo occidental, el materialismo, la visión mecánica del mundo”.

²²⁴ Sloterdijk, Peter (2004). *Op. cit.*, p. 205. Cursiva mía.

²²⁵ Según Berman, el modernismo responde al conjunto de *valores y visiones* “que pretenden hacer de hombres y mujeres los *sujetos* tanto como los *objetos* de la modernización”, entendida ésta última, a su vez, como el conjunto de procesos sociales que dan origen a la *vorágine* de la vida moderna: los descubrimientos de las ciencias físicas, la industrialización de la producción —que transforma el conocimiento científico en tecnología—, las alteraciones demográficas, el crecimiento urbano, los sistemas de comunicación de masas, los movimientos sociales masivos y el mercado capitalista mundial (*op. cit.*, p. 2; cursivas mías).

²²⁶ Berman, Marshall, *op. cit.*, p. 226.

artificial) de la vida moderna, sus constructores, “lejos de presentar el edificio como definitivo e indestructible, se enorgullecía[n] de su *transitoriedad*” y *desmontabilidad*²²⁷.



Philip Henry Delamotte (1852). Vista interior del *Crystal Palace* en procesos de desmonte. Copia de ca. 1892 basado en el original. Fotografía, impresión de carbono, 20.3 x 17.7 cm. Fuente: Royal Collection Trust, Londres (Inglaterra). No. de registro: [RCIN 2905913](https://www.rctm.gov.uk/record/2905913).



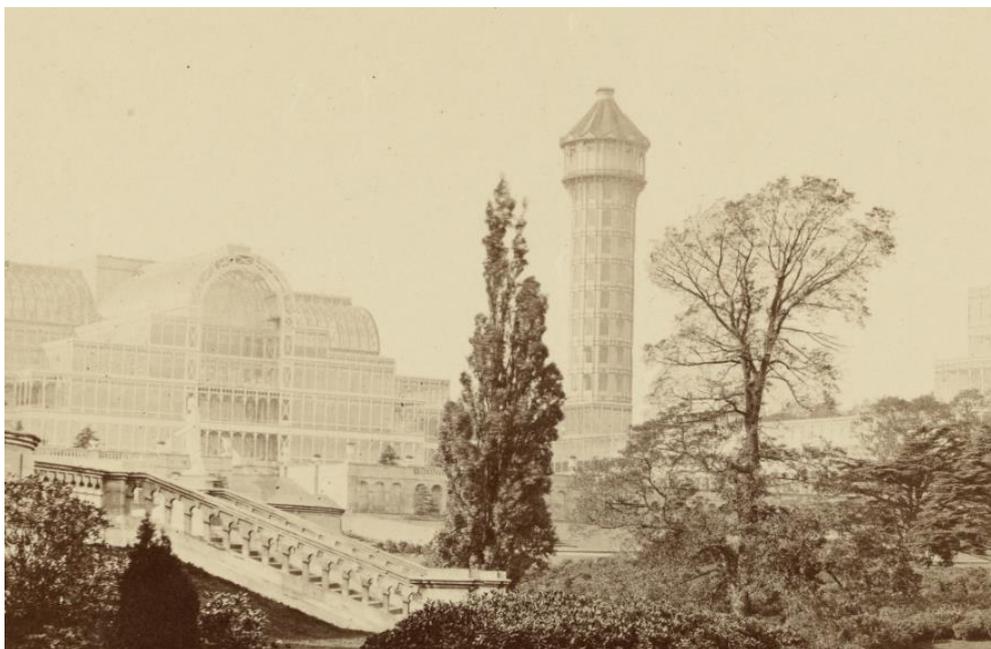
Anónimo. “EXH (Bri) 1854 Crystal Palace”. Impresión a blanco y negro. LIFE Photo Collection, New York (Estados Unidos). Time Inc. No. de registro: 110698239. Fuente: [Google Arts & Culture](https://www.google.com/culturalheritage/).

El traspaso semántico que normalmente se produce del objeto a la metáfora, de lo físico a lo metafísico, ocurre esta vez de manera inversa: *de la metáfora al objeto*. Partiendo de la luz como *elemento constructivo* del Palacio (y, en general, de la modernidad arquitectónica), se comprende de qué manera el *misterio* y el *aura*, que tanto Dostoievski como Benjamin extrañan en la arquitectura de cristal, se conserva de cierta forma en la realidad social y material del edificio. La descripción detallada ofrecida por el político, periodista y publicista alemán Lothar Bucher le permite a Berman llegar a la siguiente conclusión: “Bucher ve la tendencia de la materia sólida a descomponerse y desvanecerse como el hecho fundamental de la vida moderna”²²⁸. Prueba de ello lo constituyen las

²²⁷ *Ibid.*, p. 246: “utilizando las formas más avanzadas de prefabricación, [el edificio] fue construido en seis meses en Hyde Park para albergar la Gran Exposición Internacional de 1851; finalizada la exposición, fue desmontado en tres meses y vuelto a armar en una versión ampliada, al otro lado de la ciudad, en Sydenham Hill, en 1854”.

²²⁸ La descripción de Bucher recogida por Berman es la siguiente: “Vemos una delicada red de líneas, sin ninguna clave por la que podamos juzgar su distancia del ojo o su tamaño real. las paredes laterales están demasiado separadas para que los abarque una sola mirada. En lugar de ir de la pared de un extremo, a la del otro, *el ojo recorre una infinita perspectiva que se desvanece en el horizonte*. No podemos decir si esta estructura se levanta cientos o miles de metros por encima de

diversas fotografías, impresiones y daguerrotipos que registran el aspecto visual del Palacio en relación con el paisaje donde se ubica, donde la naturaleza y la industria se funden en una suerte de atmósfera evanescente²²⁹.



Vista exterior del *Crystal Palace* en Sydenham Hill, Londres. Philip H. Delamotte (ca. 1854). Impresión de plata albúmina. [Museo J. Paul Getty](#), 1984.

En consecuencia, la crítica de Dostoievski al simbolismo modernista del Palacio de Cristal es acertada —dice Berman—, debido al carácter fantasioso que adopta una *modernización imaginada* como punto final de la disonancia y el conflicto en la vida moderna; pero —advierte— es ciega frente a la *realidad occidental de la modernización*, que sí está llena de tensiones y desavenencias²³⁰. En efecto, la descripción de Bucher destaca el aspecto misterioso, infinito y espectral del Palacio de Cristal, al señalar la confusión e indiscernibilidad entre la estructura “fija” del edificio y su consecuente desaparición en el “fondo distante” ante la vista del espectador. Esa atmósfera evanescente, esa descomposición de la materia cristalina en el aire, produce en el plano de lo visual un efecto *fantasmagórico* alrededor de la máxima expresión del progreso material y la civilización moderna. El “error” está en creer que el proyecto civilizatorio tiene punto final y que, una vez alcanzado, es posible prescindir de aquellos procesos que condujeron progresivamente a la modernización de las

nosotros, o si el techo es una estructura plana o está formado por una sucesión de caballetes, porque *no existe un juego de sombras que permita a nuestros nervios ópticos calcular las medidas* (...) Si dejamos que nuestra mirada descienda, encuentra las vigas pintadas de azul a la celosía. Al comienzo, esto sólo sucede a grandes intervalos; luego se estrechan más y más, hasta que una deslumbrante banda de luz —el crucero— las interrumpe *y se disuelve en un fondo distante donde cualquier materialidad se confunde con el aire*” (p. 248).

²²⁹ “Visualmente, el edificio parece un cuadro tardío de Turner; en particular, sugiere su *Lluvia, niebla, velocidad* (1844), donde la naturaleza y la industria se funden en una atmósfera vívidamente cromática y dinámica” (p. 245).

²³⁰ *Ibid.*, p. 254.

sociedades, especialmente de aquellas que se cree que son “constitucionalmente incapaces de desarrollo”, como la Rusia de Chernishevski —y como podría pensarse para el caso particular de las principales ciudades hispanoamericanas de mediados del siglo XIX y comienzos del XX—²³¹. Dicho de otro modo, los sentimientos de deseo y rechazo frente al simbolismo del Palacio de Cristal reflejan la tensión experimentada realmente por las sociedades ansiosas de modernidad: de un lado, un proceso en constante devenir, y, de otro, un proceso teleológicamente determinado y agotable.

El aburrimiento y la rutina brotan prontamente al interior del Palacio de Cristal, toda vez que se trate simplemente de ocuparlo, en el sentido de quedar pasivamente confinado. Por el contrario, el proceso de modernización que no se preocupa obsesivamente por su destino como meta final, reconoce el carácter *activo*, siempre dinámico, de la *aventura* que significa el constante montaje y desmonte de aquellos pilares sobre los que se cimenta la modernidad occidental y nuestra modernidad latinoamericana. Pues cuanta más resistencia y solidez se proyecte sobre la estructura del edificio de la cultura moderna, mayor será la fragilidad de las superficies vítreas de la realidad social en las culturas no-modernas.

Y, a pesar de todos los esfuerzos por mantener estable la estructura del edificio, aún sigue siendo un *misterio* las causas materiales que acabaron con la reducción a cenizas de este símbolo arquitectónico del progreso y la modernidad. Una vez más, la naturaleza *ígneas* de la luz amenaza con la existencia y estabilidad del proyecto civilizatorio...



Incendio del *Crystal Palace* en Sydenham, Londres. Edward G. Malindine (noviembre de 1936). The Daily Herald Collection at the National Media Museum, Bradford. National Science and Media Museum, 1983-5236/[F00254](#).

²³¹ “Es como si la creencia de que Rusia era constitucionalmente incapaz de desarrollo —creencia aceptada axiomáticamente por quienes querían el desarrollo, y por quienes no lo querían— hacía que todos fueran ciegos a los avances que estaban produciendo realmente. Sin duda esto contribuyó a retrasar el desarrollo todavía más” (p. 250, nota al pie).

El negativo fotográfico de la metáfora, según el “Gran Ciudadano” colombiano

Tres años después de publicadas las *Memorias del subsuelo* (el mismo año en que según Benjamin la fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza “su más deslumbrante despliegue”), don Miguel Samper Agudelo (1825-1899) publica *La miseria en Bogotá* (1867), considerado el primer estudio de carácter *sociológico-urbano* del país. En esta obra el ilustre abogado, empresario y político liberal cundinamarqués se propuso llevar a cabo “el examen de los hechos que caracterizan el estado de *atraso* y “*decadencia*” de la ciudad”, indagando sobre las causas y consecuencias de la estratificación social, el impacto de la guerra civil de 1860 (*Guerra Magna*) y las características socioeconómicas y culturales de una Bogotá carcomida por el parasitismo de sus élites gobernantes²³².

Decíamos más arriba que la elaboración consciente de una representación visual de la modernidad a través de la metáfora de la luz implica, por su parte, la proyección inconsciente de aquellas sombras sin las cuales no es posible que “nuestros nervios ópticos calculen las medidas” del objeto de dicha representación. Ello sugiere, por tanto, que una mirada atenta a los contrastes y los matices, las sombras y las penumbras de la experiencia “central” de la modernidad, permite reconocer en cierto grado el contorno, cuando menos la “arquitectura” del progreso social y material de una ciudad como Bogotá, que teniendo como referente los procesos modernizantes acaecidos en las ciudades europeas desarrolladas, emprende su propia *aventura* sobre la base de la estructura económica y cultural heredada de la época colonial, a la que la República estaba llamada a dar su “punto final”. Dice Samper:

²³² Samper, Miguel (1867). *La miseria en Bogotá*. Presentación de Gonzalo Cataño. Bogotá: Colseguros, 1998. Vale la pena traer a colación un fragmento de su semblanza, con el fin de justificar el rol que este personaje notable logró desempeñar en la gestación de un *pensamiento* y de un *ethos* propiamente *modernos* en la vida política, social, económica e intelectual de la ciudad y el país: “Miguel Samper nació en Guaduas, una población de renombre en el obligado camino de Honda a Bogotá, en 1825. Se hizo abogado en 1846 y apenas participó en política. Su mundo fueron los negocios, los ensayos socioeconómicos y el diseño de programas de fomento. Jamás publicó un libro acabado y compacto. Al final de su vida fue candidato a la presidencia de la República a sabiendas de que su campaña sería infructuosa. Eran los tiempos de la Regeneración y los liberales, un grupo dividido y minoritario, estaban excluidos del Estado. Murió cuando terminaba el siglo XIX próximo a cumplir los 74 años de edad. Antes de la publicación de *La miseria* había estado en Europa dos veces, una en 1862 y otra en 1866. Pasó por Francia e Inglaterra para comprar libros, visitar casas de negocios y observar la vida social y económica. La Gran Bretaña era de su especial afecto. En 1852 se había casado con la hija de James A. Brush, un súbdito de la Reina nacido en la Isla de Madeira que vino a hacer la América en los días de la Independencia, y muy pronto el inglés se introdujo en su hogar *con lecturas formativas en los campos de la economía y la teoría política*. Sus contemporáneos lo calificaron de liberal tipo inglés, de pensador mesurado y reflexivo. A diferencia de la mayoría de los intelectuales de la época —que vivían de la política, la docencia, el desempeño profesional o los puestos públicos—, *Samper fue siempre un hombre de empresa, un exitoso comerciante y un propietario de fincas y agencias financieras*. De esta experiencia derivó *una valoración particular del trabajo como fuente de riqueza individual y colectiva*. A su juicio, sólo el trabajo creaba riqueza; los miembros de la sociedad que no laboraban eran parásitos, seres que vivían de la apropiación de las fatigas ajenas. Las riquezas improvisadas le causaban espanto” (pp. 7-8; cursivas mías). Cursivas mías: sugieren la hipótesis de que Miguel Samper tuvo conocimiento del pensamiento filosófico utilitarista de Bentham y Stuart-Mill (o de sus representantes) a través de dichas lecturas formativas en los campos de la economía y la teoría política.

[L]as guerras de religión y el espíritu compresor, exacerbado entre los españoles por la lucha secular contra los moros, y el odio de sus monarcas y sus monjes contra la reforma herética, y contra toda reforma, dieron *el tono del carácter nacional*; y este conjunto de vicios y de ideas violentas, mezclados con algunas virtudes más heroicas que industriales, fue lo que trajeron a la América, a lo menos a la que llamamos latina, como elemento moral; nada a propósito para establecer una civilización fundada en la ley divina del amor²³³.

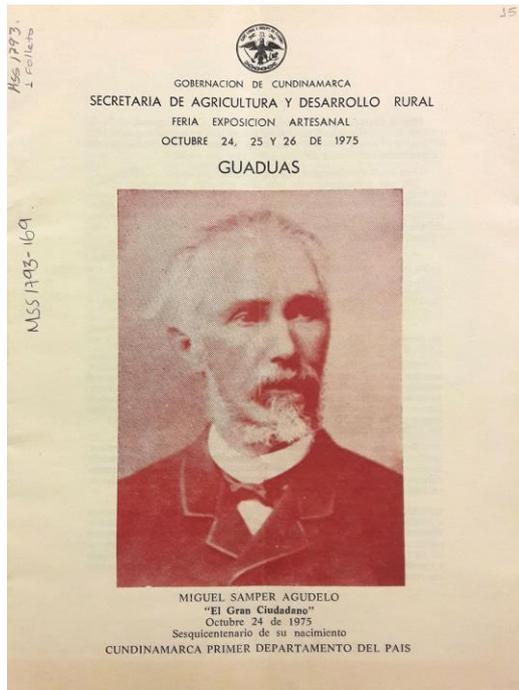
Pues bien, a diferencia de Chernishevski, las reflexiones de Miguel Samper no comportan una visión modernista de la “modernidad”; tampoco parten, como Dostoievsky, de una representación previa o utópica de la modernidad para señalar los riesgos y las amenazas que acarrea este proyecto, pensado como habitáculo o invernadero de la Humanidad. No obstante, así como Dostoievski cuestiona la metáfora cristalina de su compatriota, Samper hace lo propio con respecto al Sabio Caldas, quien soñaba con una patria grande, próspera e ilustrada como fruto de la independencia neogranadina frente a la Corona española:

Con frecuencia nos sucede permitir a nuestra fantasía que vaya a viajar por estas comarcas en el siglo XX, cuando todas ellas estén consagradas por la mano y el genio del hombre a fecundar su industria, esa varilla mágica dada, en vez de cetro, al virrey de la creación. Evocamos entonces la imagen de Caldas, la más simpática para nuestra alma *de todas cuantas han alumbrado con los rayos de la ciencia las bellezas físicas de una patria* que amó más que la vida, para que nos guíe en la contemplación de los cuadros que ofrecen nuestras miradas. Mas ¿qué *utilidad* podrían sacar nuestros lectores de los *ensueños* de un visionario platónico? (...) ²³⁴.

A pesar de su confesa admiración por el Sabio Caldas, Miguel Samper no fue ciego frente a las *realidades sociales* que condicionaban la apropiación de las prácticas científicas y el pensamiento ilustrado (revolucionario), en un ambiente político-cultural caracterizado por la íntima y “natural” relación entre la Iglesia y la Corona; realidades que él mismo tuvo la oportunidad de registrar tanto en calidad de ciudadano colombiano radicado en Bogotá, como de visitante en territorio europeo (inglés). Dicho norte le evitó, por una parte, ceder fácilmente ante la fuerza seductora de la modernidad imaginada como un gigantesco “Palacio de Cristal” y, por otra, concentrar su atención en las *sombras* de esa estructura ideológica, en los *negativos* de ese proyecto homogeneizador y eurocentrista, supuestamente exento de toda mancha u opacidad. Y lo hacía, no por el hecho de que al fin y al cabo todo lo sólido se desvaneciera en el aire, sino más aún porque tal edificio *brillaba por su ausencia* en la realidad social bogotana.

²³³ Samper, Miguel (1867). *Op. cit.*, pp. 36-37. Cursivas mías.

²³⁴ *Ibid.*, p. 129. Cursivas mías.



Homenaje a Miguel Samper Agudelo en el marco de la Feria de Exposición Artesanal de Guaduas, organizado por la gobernación de Cundinamarca. 24 de octubre de 1975. MSS1793; doc. 169. Familia Samper Brush - Documentos. Biblioteca Luis Ángel Arango: Sala de Libros Raros y Manuscritos. No. topográfico: [MSS1793](#).

De ahí que, lejos de plantear una mirada maniqueísta de la miseria y la pobreza como opuestos lógicos de la modernidad y el progreso, Samper desarrolla en este texto una perspectiva que busca explicar las *causas* sociológicas y político-administrativas del estado de atraso de la ciudad, junto con los factores socioeconómicos que han entorpecido el surgimiento de una mentalidad auténticamente moderna, en los propios términos que la realidad social de la ciudad, y

en consecuencia del país, sugería para entonces (y sugieren para el presente). Pues, de lo contrario, no basta con

implantar nuevas instituciones, por buenas que sean, en una sociedad cuyas *creencias* y cuyos *hábitos* no [están] preparados para apoyarlas con la sanción popular o con la fuerza de una opinión poderosa... porque la tentativa, una vez que se haya frustrado, desacredita en cierto modo las reformas y los reformadores²³⁵.

El análisis crítico con que Samper abordó el problema de la miseria en Bogotá parte de la hipótesis filosófica, según la cual existe un paralelismo entre el *plano material* y el *ámbito moral* de la vida colectiva²³⁶. Una vez recogidas las principales características de la “podredumbre material” en que viven las gentes de la ciudad, el autor observa que estas desafortunadas circunstancias pronto se incorporan en los hábitos y las costumbres de la población:

El hábito de las cosas produce en el espíritu el mismo efecto que ciertas impresiones físicas en los sentidos cuando son prolongadas. *Así como la vista se acostumbra a la oscuridad* y el olfato a un mal olor, una situación constante de malestar *embota las potencias del hombre* y las enerva²³⁷.

²³⁵ *Ibid.*, p. 105.

²³⁶ *Ibid.*, p. 27: “La podredumbre material corre parejas con la moral. El estado de las calles es propio para mantener la insalubridad con sus depósitos e inmundicias; el servicio o abasto de aguas es tal, que las casa que deben recibirla bajarán pronto de precio como gravadas por un censo a favor de los albañiles y del fontanero; el alumbrado, exceptuando las pocas calles del comercio, nos viene de la luna...”

²³⁷ *Ibid.*, p. 29.

Estos paralelismos se reiteran eficazmente en las metáforas empleadas por Miguel Samper en su escrito, refiriéndose a los *capitales epistémicos y culturales* requeridos para superar el atraso, que, a la manera de un manto oscuro, cubre toda la ciudad. Un primer ejemplo, concerniente a la potencialidad de la *riqueza natural* del territorio colombiano:

Nuestra suerte no es, a pesar de todo, desesperada. Razas sanas, robustas y valientes, hallando a la mano en abundancia el fierro, el carbón de piedra, la sal y mil otros elementos de riqueza, pueden, con buena voluntad, elevarse a un alto grado de civilización. La Europa no nos enviará muchos brazos, ***pero sí nos puede prestar luces y capital***²³⁸.

A su vez, tales “luces” remiten a la necesidad de combatir la ignorancia —vista como “la raíz de todos los males sociales”—, en tanto que “el progreso en la civilización no consiste, en definitiva, sino en la extensión de las luces y los derechos”. De manera que el carácter progresista de estas “luces” obliga al autor a distinguir las de aquellas que cumplieron su función en otro momento de la historia del país, y que ahora, en tiempos de luchas republicanas, parecen haberse agotado:

Las luces que podían bastar para gobernar la Colonia eran insuficientes para dar a la República el personal que requería, no sólo para el desempeño de los altos poderes, sino para el de gran número de funciones en todo el territorio. Bogotá hubo de encargarse de satisfacer esta necesidad de instrucción y los colegios aparecieron, y a poco tiempo la enseñanza así concentrada dio a la capital *el brillante barniz* que aún conserva²³⁹.

Vemos, por tanto, cómo Samper se basa en un lenguaje metafórico estrechamente vinculado con el movimiento ilustrado francés del Siglo de las Luces, al tiempo que evidencia la apropiación de elementos del utilitarismo inglés de los siglos XVIII y XIX (Bentham, Stuart Mill). El interés y respaldo que el autor demuestra hacia estas posturas constituye un claro indicio de la modernización del *ethos* y el *logos*, favorables a la “necesidad de instrucción”, que a partir de la *acumulación* de la enseñanza impartida en colegios e institutos, envuelve a la ciudad con ese “brillante barniz que aún conserva”. Aquí, los capitales cultural e intelectual, que en principio circulan y son apropiados por determinados sectores de la sociedad bogotana, están dotados de un brillo especial: son las *nuevas luces* que acompañan el trasegar del hombre republicano en busca de su emancipación frente al opaco orden colonial.

²³⁸ *Ibid.*, p. 34. Cursiva mía.

²³⁹ *Ibid.*, p. 45.



La Calle Real, en Bogotá. Saffray, Charles (1869). Diseño de Thérond, con base en una fotografía
Grabado. 11,8 x 15,9 cm, blanco y negro. Publicado en: Saffray, Charles. *Voyage à la Nouvelle - Grenade.* En: *Le Tour du monde.* Paris, Librería Hachette, 1869, p. 81. [Galería Histórica de la Biblioteca Virtual del Banco de la República](#), 2007.

Pese al desalentador panorama que Miguel Samper describe en no pocas páginas de su tratado acerca de las condiciones materiales y morales de la ciudad, es notable el despliegue de una visión progresista que pretende esclarecer las vías hacia el surgimiento de un espíritu caracterizado por el crecimiento económico, social e intelectual de la población en general, ligado a una mentalidad pedagógica, industrial y empresarial, que incide en el bienestar de la mayoría, buscando superar el círculo vicioso de las confrontaciones civiles, del envenenamiento moral por parte de las élites gobernantes hacia la clase trabajadora, de los monopolios económicos y del parasitismo social, como actitudes antimodernas por excelencia. La lectura de una Bogotá que habita la penumbra de la civilización, sumida en la suciedad de sus calles y en el odio heredado de sus dirigentes, no sólo pretende justificar la activación de las “luces” del progreso material y espiritual de la ciudad; también logra precisar la naturaleza epistémica y moral de dichas luces, con miras a la superación de las condiciones de miseria que azotan la ciudad en el mismo momento en que, al otro lado del océano, en el mundo civilizado, se celebra con lujo de detalles el culto a las mercancías dentro de fantásticos templos de cristal. La miseria en Bogotá se acentúa, pues, en medio de unas cartografías del poder que hacen patentes tanto la geopolítica internacional y las relaciones internas, como la *asincronía* cultural de las naciones hispanoamericanas con respecto a la “experiencia de la modernidad” surgida desde el Occidente europeo.

Por lo anterior, y con el propósito de destacar los aspectos negativos y/o contrastantes de la experiencia de la modernidad, desde el punto de vista de nuestras ciudades latinoamericanas, nos

preguntamos si acaso en Bogotá hubo intentos de *recrear* una metáfora arquitectónica similar al Palacio de Cristal europeo —ya sea concretamente en el espacio urbano, o simbólicamente en el imaginario social—, de cara a la gestación de una nueva etapa de desarrollo y transformación de la capital colombiana; etapa claramente inspirada en la ideología del progreso material y fastuosamente promovida por el movimiento universal de las exposiciones industriales. Y, si es posible ubicar tales intentos, ¿en qué consiste la singularidad del constructo bogotano con respecto a su referente europeo? ¿Cuáles son las características materiales, formales y estilísticas de este objeto? Pero, también, ¿en qué sustenta su fuerza simbólica? ¿Cuáles fueron los principales elementos de la *realidad social* que esta estructura estaba llamada a representar, en cuanto proyección de un futuro próspero, civilizado y libre de conflictos, llamado “Progreso nacional”?

En este sentido, me atrevo a anticipar la siguiente hipótesis: La celebración del Primer Centenario de la Independencia de Colombia, en 1910, fue la ocasión idónea para recrear provisionalmente el teatro del progreso universal en la ciudad de Bogotá. Fundada en el espíritu patriótico y nacionalista que las circunstancias históricas demandaban, la concreción de esta metáfora no se llevó *a cabo* sino de manera puntual y fragmentaria, sin que le correspondiese una *representación* suficientemente adecuada de aquellas transformaciones materiales y espirituales que se requerían para consolidar un proceso de modernización política, económica y cultural del país en los albores del siglo XX. *El “Palacio de Cristal” bogotano no fue —no es, ni será— un Palacio, ni mucho menos de Cristal.*



Bertrand (s.f.) *Jóven de Bogotá*. Grabado según dibujo de Riou. Tomado de: Eduardo Acevedo Latorre, *Geografía pintoresca de Colombia: la Nueva Granada vista por los viajeros franceses del siglo XIX*. Bogotá: Litografía Arco, 1968, p. 96. Reproducción digital. Colección Museo de Bogotá. Elaboración propia.



Roberto Páramo (1910). *El Trianón*. Óleo sobre cartón. 12.3 x 9.1 cm. Colección particular, Bogotá. Tomado de: *Cien años de arte colombiano 1886 - 1986 / El Paisajismo*. Fuente: [Villegas Editores](#).

ii) **El Quiosco de la Luz en el Primer Centenario de la Independencia (1910):
¿modernización sin modernidad?**

Pero la generosa aspiración de aquellos hombres, transformados por la Enciclopedia y por las noticias descabaladas que llegaban á Santa Fe de Bogotá y que circulaban bajo capa sin alcanzar á remover el subsuelo colonial, esa sola aspiración habría sido impotente á zapar los cimientos del régimen español en América. La revolución está hecha en las inteligencias elevadas. ¿Qué hace falta? Que descienda hasta el pueblo, sin cuyo esfuerzo masculino nada se ha fundado en la historia, nada prevalece. Sí; en aquel movimiento filosófico que apasiona las almas, la masa rural está ausente; vegeta en la ignorancia; pero ella entrará con valentía en escena por razones más hondas, más humanas...²⁴⁰.

— Guillermo Camacho. *Primer Centenario de la Independencia 1810-1910*, 1911.

El sueño de los modernizadores adquirió, entonces, los contornos de una pesadilla: la construcción de un invernadero gigantesco (la “nación colombiana”, cuyo modelo a escala fue precisamente la exposición de 1910) en el que hombres y máquinas, entrelazados simbióticamente, devienen seres en perpetuo movimiento. Un movimiento que debía verse reflejado, a manera de ejemplo, en la vida cotidiana de la capital de la República²⁴¹.

— Santiago Castro-Gómez. *Tejidos oníricos*, 2009.

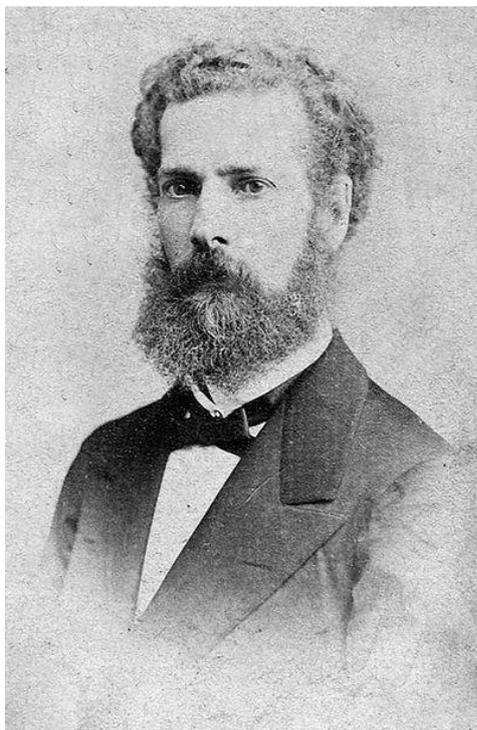
El Palacio del Progreso a los ojos de un ilustre colombiano

Don José María Samper Agudelo (1828-1888), hermano de Miguel Samper, fue ampliamente reconocido por su actividad en las esferas de la política, el periodismo y la cultura nacionales. Escribió numerosas obras de carácter político y social, entre las cuales suelen destacar sus *Apuntamientos para la historia política y social de la Nueva Granada* (1853) y su *Ensayo sobre las revoluciones políticas y*

²⁴⁰ Palabras del Señor D. Guillermo Camacho, miembro electo de la Academia Colombiana, en la introducción del Boletín oficial de los festejos. En: Comisión Nacional del Centenario (1911). *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, p. VIII.

²⁴¹ Castro-Gómez, Santiago (2009). *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p. 57.

la condición social de las repúblicas colombianas (1861). Conoció y escribió sobre el *Crystal Palace* de Sydenham Hill poco antes que Chernishevski y Dostoievski. Los comentarios, crónicas y apreciaciones de su visita, a éste y otros lugares icónicos de las principales ciudades europeas, quedan debidamente recogidas en los *Viajes de un colombiano en Europa*, publicados en 1862, casi una década después de la descripción hecha por Lothar Bucher²⁴². Aún no se tiene registro de que Bucher y Samper hubiesen tenido contacto durante la estancia de este último en Londres, y parece poco probable que Marshall Berman leyera las impresiones de Samper sobre el Palacio de Cristal al momento de elaborar su crítica de la modernidad. Sin embargo, lo cierto es que, en su intento por dar cuenta del panorama, la atmósfera y la monumentalidad del lugar en que se ubicaba el edificio, Samper recoge algunos elementos y metáforas ya presentes en Bucher. Escuchemos:



He ahí el vasto y caprichoso conjunto que sirve como de cuadro de relieves al enorme y luminoso palacio que se destaca en la cima de la gran colina, **como una mansión encantada, aérea, transparente** [sic] **y multicolora**, construida durante la noche por una legión de hadas, al rayo de la luna, y repleta de perfumes y tesoros, para brillar luego á la luz del sol, *cuando la niebla se disipa, con todo el esplendor de una suntuosa maravilla*²⁴³.

Don José María Samper había expresado con anterioridad su asombro frente al impresionante movimiento de las Exposiciones Universales, y su admiración por el espíritu cosmopolita de las capitales europeas, en los términos que Walter Benjamin emplearía posteriormente, basado en lo que el profesor Enrique Dussel llama las “metáforas teológicas de Marx”²⁴⁴. La descripción de Bucher resulta mucho más técnica y moderada que la de Samper, y a la vez un tanto fría y melancólica en comparación con la

²⁴² Es digno de destacar el hecho de que su primer viaje a Europa le haya permitido a don José María Samper “observar de lejos, sin compromisos partidistas, el devenir de la política colombiana y contrastarla con la de los países europeos”; es decir, que las observaciones de la política europea y los análisis de los regímenes liberales del radicalismo “modificaron su ideario político para adherir al conservatismo”, reconciliarse con la Iglesia católica y votar a favor del Estado centralista y autoritario. (Sierra Mejía, Rubén (ed.) (2012). “José María Samper: la decepción del radicalismo”. *El radicalismo colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía, 2012, p. 67-70.

²⁴³ Samper Agudelo, José María (1862). “Segunda Parte. Algo de Inglaterra y Francia; Capítulo V. Curiosidades, “El palacio de cristal”. En: *Viajes de un colombiano en Europa*. Universidad Nacional de Colombia. The Echo Library. 2006. Consultado el 20 de diciembre de 2021. Disponible en: https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2289/Viaje_de_un_colombiano_a_Europa.html?sequence=1&isAllowed=y

²⁴⁴ Dussel, Enrique (1993). *Las metáforas teológicas de Marx*. Navarra: Editorial Verbo Divino. Disponible en: https://enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/46.Metaforas_teologicas_de_Marx.pdf.

efusividad de la crítica y la narrativa del colombiano, que pone al descubierto el núcleo problemático del devenir histórico y político de las naciones hispanoamericanas. Samper había captado, en condición de visitante procedente del Nuevo Mundo, también antes que Benjamin, la *fantasmagoría* del progreso, expresada en términos arquitectónicos como la “mole romántica de un castillo aristocrático... la alegre fachada de una quinta primorosa encuadrada entre jardines, pequeños bosques é invernáculos...”; aspectos que sólo era posible apreciar tras haber dejado lejos las “innumerables fábricas”, el “movimiento de las gentes y la monotonía melancólica y prosaica de los edificios urbanos”.

Página anterior: Retrato de don José María Samper Agudelo (1828-1888). Anónimo. Banco de la República. Recuperado de [Wikipedia](#).

Además, los efectos visuales de aquella “mansión encantada, aérea, transparente y multicolora” provocaron en José María Samper una sensación ambivalente de *profundidad y vaguedad*:

profundo, porque uno se siente embelesado, lleno de una especie de asombro delicioso, de admiración infinita hácia tantas maravillas; y vago, porque no se sabe qué admirar más, si los tesoros inagotables de la naturaleza, ó los viejos prodigios realizados por el hombre, como sabio, ingeniero, artista, viajero, arqueólogo, historiador, etc.²⁴⁵

Esta ambivalencia afectiva experimentada por Samper discurre entre el *desengaño* y el *reencantamiento*, concluyendo el informe de su viaje con tres metáforas lumínicas sugerentes:

Me parecía ser el juguete de una ilusión, —de un encantamiento sin nombre ni semejanza, *en cuyas sombras, luminosas, vagaba la espléndida imagen de Colombia*; pero luego, al sacudir el mágico estupor me decía: No! Esto es todo verdad; —es la realidad del progreso; es la *fotografía* admirable de este ser múltiple, imperecedero, divino, conducido por la mano de Dios en su peregrinación al través de los siglos, que sostiene por nombre HUMANIDAD, y que va elaborando día por día, momento por momento, sobre la faz entera del globo, *esa inmensa obra de luz, fuerza, vida y bienestar que nos protege á todos y que se llama la CIVILIZACIÓN*²⁴⁶.

La primera de estas metáforas son las *sombras luminosas* de las que emerge la imagen de Colombia a la manera de un encantamiento. Pero, una vez sacudido del “estupor mágico”, aparece una segunda imagen: la *fotografía* del trabajo humano, muestra tangible y registro documental de su

²⁴⁵ Samper Agudelo, José María (1862). *Op. cit.*

²⁴⁶ *Ibid.* Cursivas mías.

“peregrinación al través de los siglos”, conducida por la mano de Dios. Finalmente, la *obra de luz, fuerza, vida y bienestar*, que es la Civilización occidental forjada por el conjunto de la Humanidad.

El significado de cada metáfora se articula con las otras en función de la *ambigüedad* —y no tanto de la ambivalencia— de aquel desengaño, que, según Samper, le permite reconocer la realidad de lo que ve. “No puede ser que lo que veo no sea verdad” —piensa el viajero colombiano tras desembarazarse del hechizo. Pero aquello que lo deslumbra no es la imagen fantasmagórica de la civilización colombiana apareciendo en medio de semejante espectáculo visual, sino el que dicha obra de luz constata en última instancia la *realidad del progreso* alcanzado por la especie humana, y no por una nación en particular. No obstante —y de ahí la ambigüedad del desencantamiento—, la percepción de esta realidad como *verdadera* se sustenta en una *segunda ilusión*, románticamente expresada en la contemplación de aquella fotografía, en la que las distinciones de *raza y procedencia* se disuelven a favor de una entidad abstracta y universal llamada “Humanidad”.

Al desencantamiento le sigue inevitablemente una nueva ilusión. El *reencantamiento* de la realidad, que en su momento Samper advirtió como desengaño, consiste en olvidar, por ejemplo, la *división internacional del trabajo* como constructo ideológico y geopolítico que rige los medios y los modos de la producción material del mundo, conforme a los pilares de aquella “inmensa obra de luz”²⁴⁷.

La obra de luz llamada Civilización es ese “común” que se ofrece a la participación de toda la “Humanidad”. Sin embargo, Colombia no tiene mucha parte en el reparto de este común²⁴⁸. La ilusión referida por Samper es portadora, no obstante, de una *verdad*: la verdad de la fantasmagoría, que es el *deseo* (en cuanto manifestación inconsciente de una *falta*) por materializar en territorio colombiano la realidad vista por él. Pues sólo en virtud del reencantamiento de esta realidad, fundado en el reparto de lo sensible impuesto por la división internacional del trabajo, la imagen de Colombia abandona las sombras del progreso y se inscribe directamente en el concurso de la Civilización Humana. Sólo de esta manera Colombia se desembara de la penumbra luminosa y se ocupa de la *promesa* de habitar un Palacio de Cristal...

²⁴⁷ A propósito, ver: Romero, José Luis (1976). “Las ciudades burguesas”. En: *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1984, p. 247 y ss..

²⁴⁸ Rancière, Jacques (1993). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 8. Siguiendo a Rancière, dicho constructo aparece como una forma de *reparto de lo sensible* que coloca al descubierto “la existencia de un común” y “las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas”: “Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde unos y los otros tienen parte en este reparto” Encuentro interesante la lectura del fenómeno de la división internacional del trabajo como una forma particular de reparto de lo sensible, que define las cartografías del poder, del saber y del hacer a nivel mundial (a propósito, ver: Dussel, Enrique (coord.). (2015). *Cartografías del poder y descolonialidad*. Del Signo. Otros ejemplos de reparto de lo sensible desde una perspectiva macropolítica, se encuentra la expresión esquemática de “Norte” y “Sur” globales; “Centro” y “Periferia”, etc. (ver: Sousa Santos, Boaventura de & Meneses, Maria Paula (eds.) (2009). *Epistemologías del Sur: perspectivas*. Madrid: Akal, 2014).

La fantasmagoría de la modernidad en la Exposición Nacional

Previamente, habíamos sugerido la posibilidad de rastrear algún tipo de resonancia de la metáfora arquitectónica del *Crystal Palace* en los primeros años del siglo XX colombiano, no tanto en cuanto a la denominación y descripción formales del edificio, sus aspectos constructivos y su diseño estilístico, sino especialmente por la *función simbólica* que pudo haber desempeñado en el contexto de su aparición. Así pues, con el ánimo de introducir una respuesta a este asunto, vale la pena indicar que en uno de sus viajes por el río Magdalena, José María Samper anotó que “aquí [en Colombia] no hay pueblo sino poblaciones”, refiriéndose a la extrañeza de “esa sustancia aglutinante de la cultura, de la moral, de los valores en general, que le permitiera decir que aquí teníamos un pueblo”²⁴⁹. Según él, en ello radicaba justamente la principal dificultad para construir una auténtica *identidad nacional*. Justamente, la reflexión sobre los factores sociopolíticos que condicionaron el progreso atestiguado en Europa, además de la ideación de un proyecto político-cultural atravesado por la decepción sufrida ante el liberalismo radical, que llevaron finalmente a adherirse al proyecto republicano de la Regeneración Conservadora, fueron las principales cuestiones que ocuparon la obra de José María Samper hasta el día de su muerte, dos años después de haber participado en la creación de la Constitución de 1886²⁵⁰.



Camiones de bomberos en el incendio del Palacio de Cristal en Sydenham, Londres. Edward G. Malindine (noviembre de 1936). The Daily Herald Collection at the National Media Museum, Bradford. National Science and Media Museum, 1983-5236/[F00245](#).

²⁴⁹ Mesa Chica, Darío (2014). *Miguel Antonio Caro: el intelectual y el político*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Sociología, 2014, p. 16.

²⁵⁰ Un estudio riguroso sobre la influencia de la vida y obra de José María Samper en: D'Allemand, Patricia. *José María Samper. Nación y cultura en el siglo XIX colombiano*. Bern: Peter Lang, 2012. 169 pp.

Anónimo. Aspecto nocturno del Pabellón de la Industria durante la Exposición Nacional.

Fuente: *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910* (1911), p. 216. Se observan las fuentes luminosas.



Palacio de Cristal y Pabellón de la Industria, ambos iluminados; el uno siendo devorado por las llamas, el otro embellecido con electricidad.

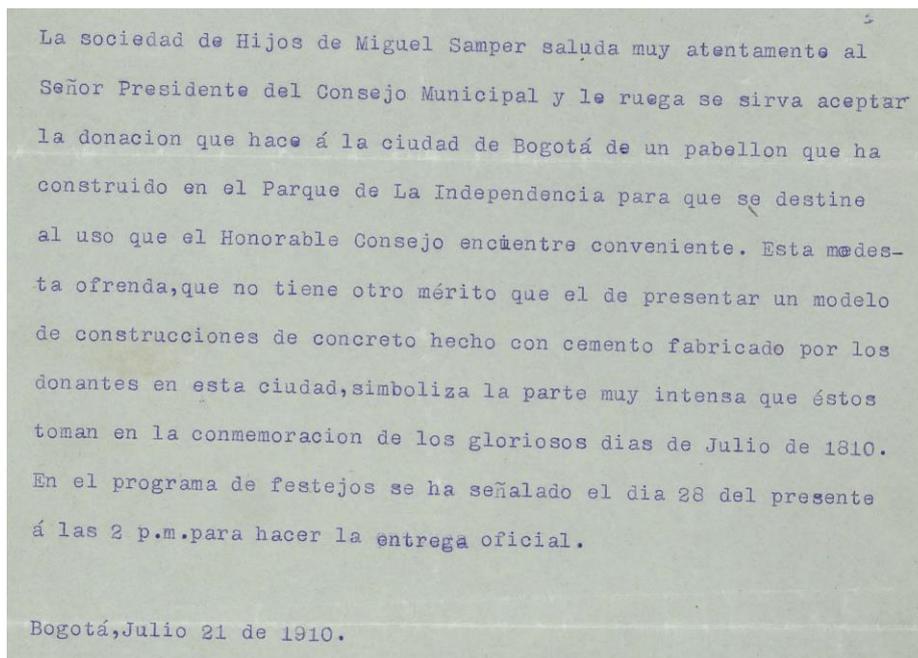
No obstante, fueron sus sobrinos —formados en el espíritu progresista que Miguel Samper había cultivado en ellos, influenciado a su vez por el pensamiento político liberal inglés— quienes asumieron decididamente la tarea de materializar este sueño nacional, y de documentar aquella “obra de luz” con la “fotografía” del progreso de la Humanidad. El 28 de julio de 1910, en el marco de las celebraciones del *Primer Centenario de la Independencia de Colombia*, se llevó a cabo la inauguración de un *Quiosco de la luz* en medio de algarabías, ovaciones y variopintas demostraciones oratorias, todas ellas dedicadas a enaltecer la obra del *trabajo* y la *industria*, concebida e inicialmente ejecutada por los señores Hijos de Miguel Samper. En representación de la familia, Alberto Samper concluyó su discurso de agradecimiento al Personero Municipal, señor don Francisco Giraldo, de la siguiente manera:

La muestra de lo que somos capaces es tan grande, que á todos nos ha sorprendido; y el asombro que nos causa y que vemos reflejados en todos los semblantes, redoblará el anhelo que nos domina *por que á las lides bárbaras de las guerras civiles se sustituyan las de la competencia en el trabajo*, libre de monopolios, bajo el imperio de leyes que garanticen la igualdad para todos.

Por estas ideas lucharon dos ciudadanos cuyos nombres no se encontrará extraño que yo evoque en esta ocasión, tanto por haber ellos formado parte de la sociedad cuya representación llevo hoy, como porque ellos estarían gozando intensamente si

vivieran al ver realizados, *en parte siquiera*, los ideales que fueron objeto de sus poderosas energías: Miguel Samper y Santiago Samper²⁵¹.

El Personero Giraldo respondió a estas palabras destacando el “patriotismo silencioso” de la familia Samper, “de ese sin oropeles, de ese sin pretensiones” que se traduce en “trabajo constante y tenaz”²⁵². ¿Qué significado tuvo entonces la inauguración de este *Quiosco de la Luz* en el marco de las festividades centenarias? ¿Qué discursos y representaciones sociales acompañaron a este edificio para erigirse en símbolo del progreso de toda una nación? ¿Qué aspectos de la vida política, cultural, económica y social del país contribuyeron a *matizar la eficacia* de la metáfora arquitectónica, en un contexto histórico sustancialmente distinto al de la modernidad capitalista industrial urbana europea?



La sociedad de Hijos de Miguel Samper saluda muy atentamente al Señor Presidente del Consejo Municipal y le ruega se sirva aceptar la donacion que hace á la ciudad de Bogotá de un pabellon que ha construido en el Parque de La Independencia para que se destine al uso que el Honorable Consejo encuentre conveniente. Esta modesta ofrenda, que no tiene otro mérito que el de presentar un modelo de construcciones de concreto hecho con cemento fabricado por los donantes en esta ciudad, simboliza la parte muy intensa que éstos toman en la conmemoracion de los gloriosos dias de Julio de 1810. En el programa de festejos se ha señalado el dia 28 del presente á las 2 p.m. para hacer la entrega oficial.

Bogotá, Julio 21 de 1910.

Solicitud de aceptación de donación de un pabellón en el Parque de la Independencia construido por la Sociedad de *Hijos de Miguel Samper*, 21 de julio de 1910. Archivo de Bogotá, Fondos Públicos, Concejo de Bogotá. No. Topográfico: [001.0017.01.237](#). Fuente: Archivo de Bogotá.

Una primera aproximación a estos interrogantes se logra atendiendo las circunstancias y escenarios particulares que promovieron la aparición de este edificio en la ciudad de Bogotá. El Quiosco de la Luz hizo parte del conjunto arquitectónico construido en el antiguo bosque propiedad del señor Antonio Izquierdo, con ocasión de la *Exposición Nacional Agrícola e Industrial*, evento que presidió las actividades contempladas para la celebración del **Centenario de la Independencia**. Si

²⁵¹ Comisión Nacional del Centenario (1911). *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*, p. 341.

²⁵² *Ibid.*, p. 342.

bien en 1907 se llevó a cabo la *Exposición Nacional Agrícola*²⁵³ —que por primera vez en el siglo XX convocaba a las principales industrias del país en torno a un espacio conformado por un pequeño grupo de quioscos—, la Exposición del Centenario fue el primer evento de este tipo que a todas luces, y guardadas las proporciones, buscaba imitar el ambiente de las exposiciones universales europeas. A propósito, el ingeniero civil Alberto Borda Tanco anotó lo siguiente:

El sitio donde se levantaron los pabellones que debían contener los varios productos manufacturados en el país y los locales para la Exposición industrial, agrícola y zoológica, es una colina de suave declive y muy pintoresca orientación, de donde se domina un panorama hermosísimo por el vasto horizonte de la sabana y se goza de un ocaso admirable, en que al ocultarse el sol tras el macizo de la cordillera por el lado del nevado del Tolima, presenta un espectáculo análogo al del Righi sobre el lago de los Cuatro Cantones.

Los pabellones, que se han conservado para varios objetos, fueron construidos según el estilo llamado de exposición, tan en moda hace algún tiempo en otras exhibiciones, como la de Milán en 1906²⁵⁴.

El estilo arquitectónico de los edificios construidos para acoger la Exposición Nacional de 1910 reproducía el *gusto ecléctico* característico de las exposiciones universales europeas y norteamericanas del siglo XIX, que “habían surgido para *motivar y reforzar el comercio internacional y para erigir la mercancía en nuevo objeto de culto e interés*”²⁵⁵. Las comparaciones con las modernas escenografías urbanas y los estilos de vida de las sociedades europeas no se hicieron esperar; y no era para menos, pues el imaginario de la modernización del país se confeccionó tomando como base elementos iconográficos, escenográficos y paisajísticos procedentes de la experiencia *focal* de la modernidad europea. Así lo confirmaría uno de los miembros de la Comisión Nacional del Centenario, el señor D. Lorenzo Marroquín, refiriéndose a la ambiciosa tarea proyectada en el conjunto arquitectónico de la Exposición:

Y los pabellones de la Exposición se alzan hoy orgullosos y altivos en la colina hace poco desnuda; la suprema imprudencia se ha consumado, y *el sueño de locos y de*

²⁵³ Es necesario aclarar que en la ciudad se realizaron diferentes exposiciones agrícolas y/o industriales, incluso antes de la icónica Exposición Universal de Londres de 1851, a saber: las Exhibiciones de las Obras de la Industria de Bogotá (1841 y 1842); las Exposiciones Nacionales de Productos Espontáneos de los Bosques y Desiertos, y de los Frutos Agrícolas Exportables (1871 y 1872); las Exposiciones Agrícolas Nacionales de 1880 y 1881; y la Exposición Nacional de 1899, en las que participaron las principales empresas del momento, tales como las vidrierías *Fenicia* de Leo Kopp y *Samper*, las cervecerías *Bavaria* (también de Kopp) y *Tivoli*, y las chocolaterías *Cháves* y *La Equitativa* (IDCT & MdB. *La ciudad de la luz: Bogotá y la Exposición Nacional Agrícola e Industrial de 1910*. Bogotá: IDPC, 2005, pp. 11-16).

²⁵⁴ Borda Tanco, Alberto (1911). *Bogotá*. Escuela Tipográfica Salesiana, p. 9-10.

²⁵⁵ Niño Murcia, Carlos (2003). *Op. cit.*, p. 92. Cursivas mías.

*visionarios se ha trocado en monumentos que desafían á los siglos por su resistencia, y arrancan la admiración por la hermosura de sus líneas*²⁵⁶.



Vista panorámica del Parque del Centenario de la Independencia en la inauguración del Pabellón de Bellas Artes. Clímaco M. Nieto (1910). Fotografía, 21 x 26 cm sobre cartón de 38 x 46 cm (detalle). Colección Urna Centenaria - [Archivo de Bogotá](#). Acto de inauguración del Pabellón de Bellas Artes construido en el Parque del Centenario de la Independencia por los arquitectos Arturo Jaramillo Concha y Carlos Camargo, para la Exposición Industrial y Agrícola de 1910.

La imagen fantasmagórica que asoma en este tipo de descripciones es la del *Crystal Palace*. Uno de los comentarios más citados por los y las investigadoras en el tema del Primer Centenario de la Independencia es el siguiente, del historiador bogotano Miguel Triana, publicado en la *Revista de Colombia*:

*¡Esto fue indescriptible! A las nueve de la noche se colmaba el Parque de la Independencia, iluminado como el día por millares de focos eléctricos, una multitud de cerca de cuarenta mil personas, asombradas de la belleza del espectáculo y de la maravilla de ingenio que la Exposición, con sus edificios soberbios y sus productos artísticos é industriales, representaba como una revelación fulgurante. El campo de Marte, Versailles, el **Palacio de Cristal**, la maravilla europea ante la cual el viajero*

²⁵⁶ Comisión Nacional del Centenario (1911). *Op. cit.*, p. 214. Cursivas mías.

*primerizo se queda estupefacto, se habían trasladado de repente y por arte mágico á Bogotá*²⁵⁷.

Pero también destacan las siguientes apreciaciones hechas por parte de algunos miembros de la Junta organizadora, que son sintomáticamente reiteradas en los diferentes estudios dedicados al tema: por ejemplo, el comentario de Enrique Olaya Herrera sobre el “aspecto europeo” que presentan los pabellones del Parque de la Independencia “por su elegancia arquitectónica, por su magnitud y por su apropiación al objeto á que se les ha destinado”²⁵⁸; las certeras declaraciones de don Lorenzo Marroquín a propósito de la colina del Parque como “símbolo de nuestro futuro progreso, porque aquí se ha librado el Boyacá de nuestra *emancipación económica*”, y porque allí se “está probando que la raza colombiana, la raza nueva, la raza neolatina es capaz de *usar el hierro* en ambas formas; es apta para el combate y para la industria; capaz de conquistar la libertad por la espada y la naturaleza por el arado”²⁵⁹; o las entusiastas evaluaciones de don Miguel Triana, para quien el Quiosco construido por los Samperes constituyó un “desafío valeroso á la industria europea”, cuyos “edificios soberbios” “se habían trasladado de repente y por arte mágico á Bogotá”²⁶⁰.

Esta “constelación” de metáforas, al igual que el conjunto de comparaciones que equiparan el ambiente festivo bogotano con aspectos del estilo de vida urbano europeo decimonónico, dejan al descubierto la finalidad del “estilo de exposición” como un ***dispositivo de representación del poder*** que, mediante determinadas estrategias, mecanismos y coaliciones político-económicas, fue capaz de producir tanto la *ilusión de modernidad*, como aquel repertorio de *subjetividades* sin las cuales la fantasmagoría de la cultura capitalista no hubiera podido ser tramitada y parcialmente apropiada por el “cuerpo social” bogotano de la época²⁶¹. En efecto, la Generación Centenarista — conformada tanto por los miembros de la Comisión encargada de los festejos, como por destacados personajes (artistas, diplomáticos, intelectuales y empresarios) pertenecientes a la élite bogotana—, aprovechó esta oportunidad para promover los valores culturales afines a los intereses políticos, económicos y sociales de dicha élite, en nombre del progreso de *toda* la Nación. Valores como la

²⁵⁷ Comisión Nacional del Centenario, 1911, p. 215. Citado en Zambrano, F. & Castelblanco, C. (2002). *Op. cit.*, p. 20; IDCT & MdB (2005), *Op. cit.*, p. 42; y Niño Murcia, Carlos (2003). *Arquitectura y Estado. Contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia 1905-1960*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Editorial, Facultad de Artes, 2019, p. 92.

²⁵⁸ Comisión Nacional del Centenario (1911). *Op. cit.*, p. 27. Citado en: Zambrano, F. & Castelblanco C. (2002), *op. cit.*, p. 15; Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT (2005), *La ciudad de la Luz. Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*, p. 46; Niño, Carlos (2003), *op. cit.*, p. 105.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 214. Citado en: Zambrano, Fabio & Castelblanco, Carolina (2002), *op. cit.*, p. 17; y Niño, Carlos (2019), *op. cit.*, p. 31.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 216. Citado en: Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT (2005), *op. cit.*, pp. 29 y 42; Castro-Gómez, Santiago (2009), *op. cit.*, p. 33; Niño, Carlos (2019), *Ibid.*

²⁶¹ Castro-Gómez, Santiago (2009). *Tejidos oníricos: Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p. 11.

raza, la *paz*, el *progreso*, la *nación*, la *imagen europea* y su *civilización* imperaron en cada uno de los eventos realizados en diferentes puntos de la ciudad.

El profesor Santiago Castro-Gómez llama *semántica del progreso* al conjunto de procedimientos diseñados tanto para la creación de imaginarios y subjetividades, como para la construcción de un equipamiento urbano, capaz de operar la “*identificación simbólica* con un estilo de vida capitalista” que, *a pesar de no contar todavía con las condiciones materiales para su consolidación*, halló en la exhibición del Centenario “la primera gran escenificación pública en Colombia de un espacio imaginario donde los humanos *existen cinéticamente*, moviéndose a los ritmos cambiantes del mercado”²⁶². En este sentido, el surgimiento de tales subjetividades se halla por supuesto en consonancia con la propia *dinámica* del capital: *ser-libre, ser-autónomo, poder-movilizarse, circular, progresar*²⁶³.

Volvamos, entonces, al objeto que nos ocupa: ¿acaso fue el Quiosco de la Luz nuestro “Palacio de Cristal”, es decir, la metáfora arquitectónica por excelencia de la modernidad bogotana? Atendamos a algunas de las características formales de este edificio. Por una parte, en evidente contraste con las dimensiones monumentales del *Crystal Palace* de Londres, o del *Palais de l’Industrie* de París, y de las connotaciones políticas e ideológicas que ostenta la forma-palacio como *centro* del poder, el *Quiosco de la Luz* constituye un *capricho* arquitectónico (*folly*) de figura octogonal, que copia al *belvedere* del Palacio de Versalles en Francia “con detalles ornamentales similares a las figuras en altorrelieve de las cuatro estaciones” que aparecen en el original²⁶⁴. Construido por el albañil Simón Mendoza con cemento producido por la fábrica que los mismos Hijos de Miguel Samper habían fundado recientemente²⁶⁵, el Quiosco de la Luz se convirtió, con toda la modestia del caso, en uno de los edificios más emblemáticos y significativos de la Exposición Nacional, por cuanto en su interior se encontraba la planta de energía que suministró luz eléctrica, tanto a los edificios de la exposición, como al Parque de la Independencia y sus alrededores.

No obstante, *el Quiosco de la Luz no era ni un Palacio, ni mucho menos de Cristal*. Si bien el Quiosco atestigua el desarrollo de la industria nacional del cemento, lo cierto es que el uso de los principales elementos constructivos de la modernidad arquitectónica —el hierro y el vidrio— brillaron por su ausencia en este edificio; tampoco éste era desmontable, sino, por el contrario, macizo, por lo que su

²⁶² *Ibid.*, p. 20.

²⁶³ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁴ Mariño D., Gerardo E. (2002). “Características arquitectónicas del Kiosco de la Luz”. En: Zambrano, F. & Castelblanco, C. (2002). *Op. cit.*, p. 25. En esta publicación se encuentra una descripción más detallada, tanto del objeto arquitectónico en particular, como del ambiente festivo y urbano que lo acompañó.

²⁶⁵ El Quiosco de la Luz fue el primer edificio construido con cemento nacional, que a su vez era fabricado por la Compañía de Cementos Samper.

aspecto nunca llegó a desvanecerse en el aire; además, la reproducción de la estética neoclásica del Quiosco de la Luz difiere sustancialmente del estilo moderno del *Crystal Palace* londinense.



Anuncio publicitario de la Fábrica de Cemento de los *Hijos de Miguel Samper*. Publicado en *La Industria Moderna* (revista semanal ilustrada), No. 1, Serie 1. Bogotá, febrero 26 de 1910, p. 12. Fuente: [Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango - Banco de la República](#).

Por la naturaleza de su objeto —la luz eléctrica—, diríase con mayor justeza, y guardadas las proporciones, que el Quiosco de la Luz cumplió un papel similar al desempeñado por el Palacio de la Electricidad de 1889, con la importante diferencia de que el edificio bogotano, aunque seguramente iluminado, no fue propiamente un objeto luminoso (*lumen*). No contamos con registro fotográfico del aspecto nocturno del Quiosco de la Luz durante las celebraciones centenarias, pero es muy probable que la inversión de recursos y de material luminotécnico empleado solamente para la decoración del Palacio de la Electricidad francés haya sido incluso mayor que la del conjunto de la Exposición colombiana (una diferencia cuantitativa que repercute en la apreciación cualitativa de los símbolos arquitectónicos en diferentes contextos). Sin embargo, el elemento común que compartieron la exposición parisina de 1889 y la bogotana de 1910 —y en general el movimiento de las exposiciones industriales— fue el de fortalecer el sentido de *identidad nacional*: de un lado, la conmemoración del centenario de la Revolución Francesa (1789) y, de otro, el centenario de lo que en la historia oficial de Colombia se instituye como el “Día de la Independencia” (1810)²⁶⁶.

Fue así como, en virtud de una peculiar transposición entre lo real y lo ficticio, la luz eléctrica (la electricidad en general) sirvió de *medio y soporte* para efectuar el traspaso simbólico entre el *sentido metafórico* de la luz y su *valor* (tanto de uso como de cambio) en cuanto dispositivo técnico de iluminación, inserto en la vida cotidiana de las ciudades, y que al mismo tiempo transforma las prácticas, las sensibilidades y las representaciones de sus habitantes.

La *realidad* del progreso simbolizado particularmente en el Quiosco de la Luz se hizo patente ante “la” sociedad colombiana desde la *vitrina* de la Exposición del Centenario, es decir, como *imagen prometedora* que sólo es posible apreciar desde la distancia, a través de una *barrera transparente*. La Exposición de 1910 develó la condición fantasmagórica de una experiencia modernizante del país,

²⁶⁶ La Exposición Universal de Filadelfia de 1876 rendía homenaje al centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos (1776).

basada en la necesidad de instaurar la “Unidad Nacional” sobre la *ficción libidinal* de la forma-mercancía y la idea del *homo economicus*²⁶⁷.

La imagen que aquí sugiero es la de una *pesadilla de luz*: un encandilamiento producido tras el contacto con una fuerza superior, pero amenazante; un agujero luminoso que arrastra irremediablemente al “Ángel de la Historia” hacia el progreso de la Nación, en medio de profundas cicatrices sociales y crisis económicas. Pues el conjunto de mecanismos y estrategias que conformaron la semántica del progreso en el contexto del Centenario “no se “enraizó” en nuestro medio primero con las fábricas y las máquinas, sino con *las palabras, los signos y las imágenes*”²⁶⁸. Se trata, nuevamente, de un *reencantamiento* del mundo, en el que el Centenario se exhibe como “una fiesta de resonancia universal”, a condición de *borrar* “de la historia de Colombia los errores de un siglo” para dedicarse “á producir y á engrandecer la energía que hemos gastado en aniquilar”²⁶⁹.



Moreau (1849). *Une Scène de fantasmagorie*. En: *Le Magasin pittoresque* (publicado... bajo la dirección de M. Édouard Charton). 1 de enero de 1849, p. 53. Fuente: [Repositorio digital Biblioteca Nacional de Francia](#). La escena retrata uno de los espectáculos realizados por el dramaturgo Étienne Gaspard-Robert (“Robertson”), quien utilizó una linterna mágica colocada sobre una estructura móvil operada por el proyccionista, llamada *fantascopio*.

²⁶⁷ Castro-Gómez, S. *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Palabras del Presidente de la República Ramón González Valencia, el 23 de julio de 1910, con ocasión de la inauguración del Quiosco de la Luz en el marco de la Exposición Nacional. En: Comisión Nacional del Centenario, *op. cit.*, p. 211.

La fantasmagoría que ronda por los pabellones de la Exposición Nacional es una *metáfora óptica* que descubre el *carácter artificial* de la superposición entre lo *real* (un “feudalismo industrial”) y lo *imaginario* (una Nación moderna fundada en el sistema de producción capitalista industrial, sustentada en una mentalidad burguesa²⁷⁰)²⁷¹. Como diría más precisamente Fernando Guillén Martínez, el capitalismo en Colombia “no surge espontáneamente de las fuerzas sociales productivas (Europa), sino artificialmente por el Estado, como una forma de vigorizar y *disfrazar* de “modernidad” el arcaico perfil de la estructura hacendaria”²⁷².

El capitalismo no aparece en Colombia del desarrollo interno de las fuerzas productivas sino como efecto del poder político, extraeconómico: así, después de la Regeneración y la Guerra de los Mil Días, Reyes inicia un “feudalismo industrial” inducido, protegido y en ocasiones representado por el Estado. Luego, el partido republicano utiliza el poder público para “obligar a la nación a proveer a la élite hacendaria de los privilegios y estímulos indispensables para hacerse industrial”²⁷³.

Entonces, si el objetivo era “producir una ilusión de modernidad”, el dispositivo expositivo estaba llamado a “movilizar los afectos de la gente a través de espectáculos visuales”, para lo cual se acudió “al *impacto visual* más propio de la modernidad: la luz eléctrica”²⁷⁴. He aquí, por tanto, la pertinencia de esta interesante metáfora que el Dr. Carlos Michelsen, en calidad de presidente de la Junta Centenaria, utilizó en su discurso de inauguración de la Exposición, dirigido al presidente Ramón González Valencia el 23 de julio de 1910:

Vais á tocar, señor, *un resorte que cierra el circuito eléctrico y dará paso á la corriente para iluminar con profusión este recinto*. Propongámonos solemnemente en la grandiosa época que atravesamos, como homenaje á los próceres que nos dieron Independencia; propongámonos, digo, ***abrir paso á una enérgica corriente de patriotismo sincero***, que suprima los intereses individuales y egoístas, las aspiraciones bastardas de partido, las ambiciones desmedidas de mando, para reemplazarlas por la obligación elemental de cumplir las leyes, por los esfuerzos de los partidos en propender únicamente al engrandecimiento de la República y por el deber de todo ciudadano de sacrificar sus conveniencias personales ante el bien de la patria.²⁷⁵

²⁷⁰ A propósito, ver: Romero, José Luis (1987). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

²⁷¹ Delgado R., José Luis (2017). “La verdad de las cosas pasadas. Notas sobre la noción de fantasmagoría”. *Enrabanar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 58, 2017, pp. 101-110, p. 103.

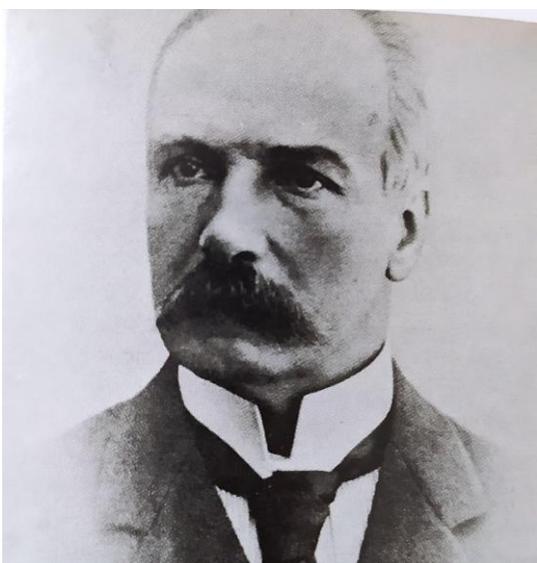
²⁷² Guillén Martínez, Fernando (1979). *El poder político en Colombia*. Bogotá: Planeta, 1979, p. 409-410. *Cursivas mías*.

²⁷³ *Ibid.*, p. 16.

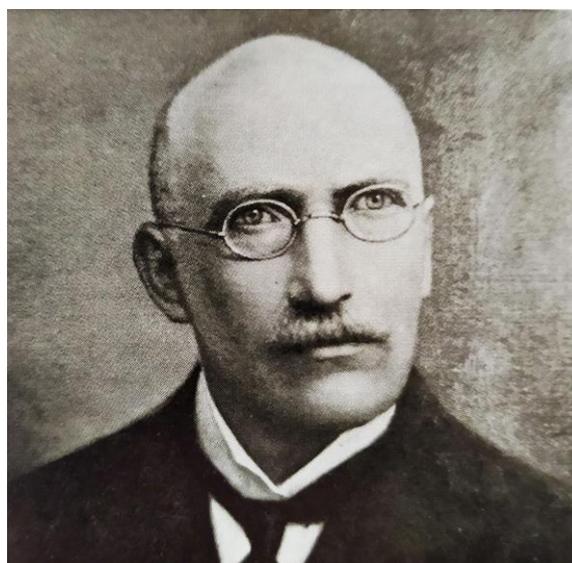
²⁷⁴ Castro-Gómez, S. *op. cit.*, p. 32. *Cursivas mías*.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 211.

Pero el sueño reconciliador y espectacular de una Nación que mira hacia el futuro, impulsada por el Centenario de su Independencia, podría tornarse fácilmente en pesadilla si la luz del progreso y la libertad sólo cubre, tanto física como simbólicamente, apenas una parte de la sociedad, es decir, si no logra extenderse por cada rincón del tejido social (empezando por su capital, sus calles, plazas y parques). Aquí, en el marco del Centenario de la Independencia colombiana, la novedosa corriente eléctrica que ilumina el recinto de la Exposición Nacional transmuta rápidamente en una “enérgica corriente de patriotismo”, presta a superar “los errores de un siglo” a favor del espíritu de competencia en el trabajo. Por lo tanto, el contenido simbólico del Quiosco de la Luz como metáfora de la modernidad bogotana se encuentra indefectiblemente atravesado por el discurso y la iconografía patriotista del Centenario; el destello de la fantasmagoría del progreso y la cultura capitalista se *refracta* por la acción de esta pantalla ideológica, y, en consecuencia, la “imagen de modernidad” adquiere un tono, una intensidad y un matiz particulares, en comparación con la diafanidad de la fantasmagoría europea.



Santiago Samper Brush (1854-1906)



José María Samper Brush (1856-1926)

Fuente: *Bogotá. Estructura y principales servicios públicos*. Cámara de Comercio de Bogotá, con motivo del centenario de su primera sesión. Litografía Arco, 1978, p. 264 (detalle). Elaboración propia.

Por una parte, la principal dificultad del dispositivo expositivo del progreso nacional tuvo que ver con el grado de participación e identificación por parte del *pueblo* colombiano con los procesos de modernización que brillaban ante sus ojos. Pues, en realidad,

los organizadores del Centenario tenían en común su origen social: todos pertenecían, si no a las familias más adineradas, sí a las más tradicionales de la ciudad. La mayoría de ellos tenían formación académica, ocupaban puestos públicos importantes, eran herederos de una tradición política y estaban relacionados con otras culturas, como la europea. Así, es evidente que la Exposición fue

organizada material e ideológicamente por un grupo social determinado, excluyendo otros estratos sociales²⁷⁶.

Desde el punto de vista de las “movilidades urbanas” planteado por Castro-Gómez, aquellos grupos poblacionales considerados “incapaces de movimiento” —especialmente negros e indios— fueron objeto de un profundo desprecio por parte de los gestores del Centenario. Este es un aspecto importante a partir del cual es posible identificar de qué manera la conmemoración del Centenario sirvió de plataforma para la proyección de una *imagen especular*, en la que si bien todos los colombianos *debían* reconocerse, “obedecía en realidad a una proyección de las élites blanco-mestizas que gobernaban el país”, dejando en claro “la jerarquía entre las poblaciones que habitan el territorio” nacional²⁷⁷, es decir, reafirmando oficialmente el singular reparto de lo sensible de la sociedad bogotana como reflejo ilusorio de la nación en su conjunto.



“Quiosco de la Luz, donación de los señores Hijos de Miguel Samper”. Fotografía publicada en el *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, p. 341. Colección Urna Centenaria - Archivo de Bogotá.

Las intenciones de los gestores de este espectáculo no eran malas, pues en la realidad del país se había impuesto la necesidad de consolidar “un poder autoritario central, que en lo político cumpla la

²⁷⁶ Garay, Alejandro (2005). “La Exposición del Centenario: una aproximación a una narrativa nacional. En: Alcaldía Mayor de Bogotá, IDCT (2005), *op. cit.*, p. 43. Citado en: Castro-Gómez, S. (2009), *op. cit.*, 39.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

función de crear un mercado y una entidad nacional”²⁷⁸; pero tampoco puede desconocerse que el teatro del Progreso de la Nación siempre estuvo dirigido por quienes, desde una perspectiva de clase, dispusieron del capital económico, social y cultural suficiente para incidir directamente en la configuración del escenario, la escenografía, los personajes, la trama y, sobre todo, la *moraleja* de la obra. Ciertamente, bajo los sagrados mantos discursivos de la Patria y de la Paz, la élites criollas *ocultaron la opacidad* de sus esfuerzos al dejar por fuera del reparto de lo supuestamente común a las clases subalternas de la sociedad (el pueblo), cuya participación en la “comunidad del lenguaje” modernizador a duras penas se daba en la forma de la comprensión (*esthesis*), ya que no en la de la posesión (*hexis*)²⁷⁹.

Por otra parte, si es verdad que aún no estaban preparadas las condiciones materiales para la consolidación de este proyecto modernizador en el país, ello debió verse reflejado en los diferentes conflictos de intereses entre la clase política, el incipiente sector privado y la sociedad en general, que afectaron directa o indirectamente la posibilidad de *estabilizar* y *regularizar* el servicio de alumbrado público en la ciudad. En este caso particular, el Quiosco de la luz ocupa un lugar significativo en la semántica del progreso referida por Castro-Gómez, y a su vez constituye el aspecto más clarificado, el rostro más visible de un conjunto de luchas y tensiones desencadenadas alrededor del afán por modernizar las condiciones de vida de los bogotanos, en medio de un clima político y económico inestable, relativamente pobre y dominado por un proyecto cultural de Nación que, aunque abrazaba la llegada paulatina de capitales y mercancías, miraba con recelo la adopción de una mentalidad adecuada y de un *ethos* propicio para el desarrollo de una auténtica *modernidad criolla*, fundada en los principios de la libertad individual, la movilidad social, la propiedad privada y el espíritu capitalista.

La democratización intermitente del alumbrado público en la Bogotá centenaria

A partir del Primer Centenario de la Independencia, y al menos hasta finales de la década de 1910, el espíritu patriótico evocado por las fiestas del 20 de julio sería el encargado de protagonizar las disputas en torno a la permanencia del alumbrado eléctrico, más allá de la efímera duración de los

²⁷⁸ Tirado Mejía, Álvaro (s.f.). *Colombia: siglo y medio de bipartidismo*. Citado en: Jaramillo, Rubén (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos, 1998, p. 39.

²⁷⁹ Rancière, Jacques (1993). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 32. Con respecto a la *esthesis*, cabe destacar el siguiente comentario, hecho por Don Germán del Corral para *La Organización de Medellín*, sobre el Pabellón de Bellas Artes en la Exposición: “No entraremos como revistadores al Pabellón de las Artes. Dos razones tenemos para ello; la primera, nuestra incompetencia, que reconocemos; y la segunda, el propósito de no herir susceptibilidades. Nosotros pensamos que en el arte, especialmente en la pintura, lo que determina el mérito real es la exactitud con que se copie á la naturaleza; y procediendo con este criterio, es probable, por no decir seguro, que nos parecerían muy malos algunos cuadros que sus autores consideran como base granítica de su reputación de artistas” (Comisión Nacional del Centenario, *op. cit.*, p. 236).

actos conmemorativos. “El faro que anunciaba el puerto del bienestar y el reposo” de la Nación debía imponer su dominio, ante las dificultades para cumplir con la tarea de llevar luz al común de la ciudad. La eficacia simbólica de la Exposición en general, y del Quiosco de la Luz en particular, se encontraba rodeada de puntos oscuros, zonas opacas y sectores inaccesibles a la vista, haciendo que la imagen espectacular de la “Ciudad de la Luz” perdiera algo de su inmaculado brillo en el imaginario cotidiano de sus habitantes. Veamos. En la Circular dirigida al Ministerio de Relaciones Exteriores (Sección I.º, Núm. 742, del 24 de agosto de 1910), Enrique Olaya Herrera informa con honestidad que, a pesar de la “demostración de progreso y de cultura” en los festejos,

La difícil situación fiscal que ha venido confrontando el Gobierno no permitió hacer grandes planes para la celebración del Centenario, y aun hubo desconfianza respecto del resultado de las fiestas. Por esta razón no se hizo invitación especial a los Gobiernos extranjeros, considerándose que esto estaba bien para países como la Argentina, Méjico y Chile, que han destinado ingentes sumas para la celebración de sus respectivos Centenarios.

Se quiso hacer una fiesta de familia con la modestia que requerían las circunstancias²⁸⁰.

Clímaco M. Nieto (1910).
Pabellón de Industrias visto desde
la Avenida de la República
(detalle). Fotografía de 20x24 cm
sobre cartón de 38x46 cm.
Colección Urna Centenaria.
Archivo de Bogotá, Secretaría
General, [No.
CO.11001.AB.73.65](#). Fuente:
Archivo de Bogotá - El Cofre. **Se
observan las conexiones
eléctricas apoyadas sobre postes
de madera.**



²⁸⁰ *Ibid.*, p. 25.



Clímaco M. Nieto (1910). Pabellón de Bellas Artes en el Parque de la Independencia (detalle). Fotografía de 21x16 cm sobre cartón de 46x38 cm. Colección Urna Centenaria. Archivo de Bogotá, Secretaría General, [No. CO.11001.AB.73.43](#). Fuente: Archivo de Bogotá - El Cofre. **Un poste de madera se insinúa atravesando el Quiosco de la Luz.**

Dichas palabras son la confesión de que, a pesar de todos los esfuerzos dirigidos para exaltar el futuro próspero de una Nación en paz, el fantasma de un siglo de guerras y desmembramiento moral de la Patria y de la sociedad civil continuaba palpitando en la “difícil situación fiscal” del Gobierno, que acabó condenando a las pocas y puntuales muestras de desarrollo y patriotismo a convertirse en las futuras ruinas del progreso, cuando menos a su postergación.

El 16 de marzo de 1910, previo a la conmemoración del Centenario (del 15 al 31 de julio), el entonces Ministro de Obras Públicas, Carlos J. Delgado, había solicitado al Consejo Municipal de Bogotá ordenar la suspensión del servicio de *lámparas de arco* debido a la incapacidad del Ministerio para cubrir su gasto:

No pudiendo este Despacho, como lo deseara, atender al pago del servicio de las lámparas de arco que prestan el servicio en esta ciudad, por no permitírsele el monto de su presupuesto, estima que esa Honorable Corporación [el Concejo Municipal] debe ordenar la suspensión de tal servicio, toda vez que es ella quien ha corrido últimamente con este asunto, y por este Despacho no hay partida para el gasto de alumbrado en referencia²⁸¹.

²⁸¹ Ministerio de Obras Públicas. Sección 3a, No. 4210. Bogotá, 16 de marzo de 1910. Archivo de Bogotá. “Solicitud de la suspensión del servicio de lámparas de arco”. Fondos públicos, Concejo de Bogotá, Serie Alumbrado. Signatura topográfica: [001.0017.01.082](#).



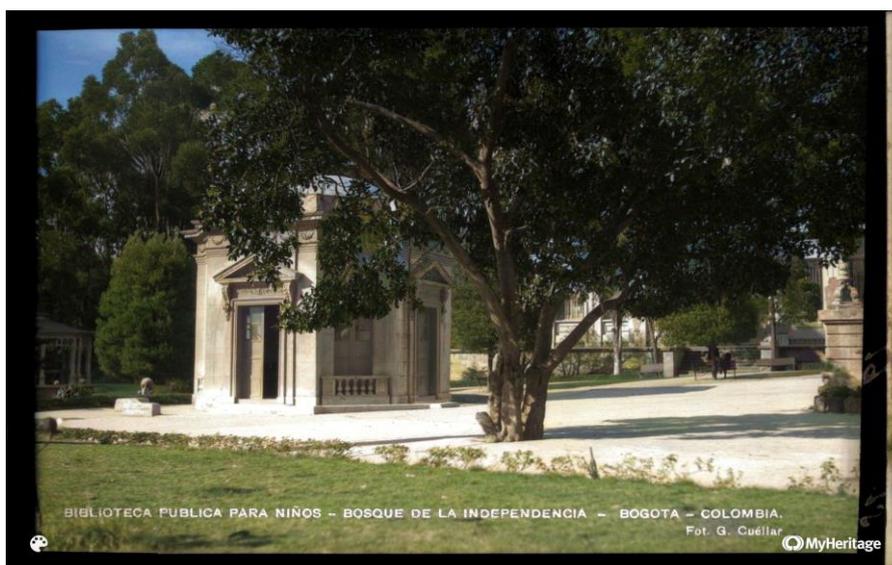
Vista del Quiosco de la Luz, la estatua ecuestre de Bolívar y la Fuente de las Ninfas, en el Parque de la Independencia, Bogotá. Ca. 1910, Colección Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Tomado de: Pombo, Carlos R. (2017). *Construyendo Civilidad. Bases históricas y marco conceptual para una ciudad del siglo XXI*. SMOB, p. 18.

La respuesta a esta solicitud refleja la naturaleza de las tensiones sostenidas entre los niveles municipal y nacional en términos político-administrativos, siendo el alumbrado público de la ciudad el principal doliente de los desacuerdos:

... hay una equivocación en el Ministerio de Obras Públicas en creer que el Municipio ha corrido últimamente con el servicio de las lámparas de arco; pues no se ha hecho todavía el primer pago, antes bien, se han devuelto las cuentas presentadas por la Empresa por parecer que tal asunto no sea de la competencia del Municipio por haber sido celebrado el contrato con dicho Ministerio, y ser los materiales de las instalaciones de propiedad de la Nación.

Así pues, vuestra comisión propone: Dígase al Ministerio de Obras Públicas que el Concejo no puede ordenar la suspensión del servicio de luz por medio de las lámparas de arco, por ser asunto de la Nación²⁸².

Es verdad que el mantenimiento de las lámparas de arco resultaba considerablemente más costoso, debido a la cantidad de energía que estas consumen a diferencia de las económicas lámparas incandescentes. De hecho, ese mismo año, la Empresa de Energía Eléctrica de los señores Hijos de Miguel Samper había realizado un inventario de los suministros para alumbrado y fuerza, en el que se muestra la diferencia cuantitativa entre unas y otras: 3 lámparas de arco de 1.000 bujías, 14 de 600 bujías y 2 de 300 bujías; 23.848 lámparas incandescentes de 10 bujías y 84 motores con 312 HP²⁸³.



Gumersindo Cuéllar (1930 ca.). *Biblioteca pública para niños - Bosque de la Independencia - Bogotá - Colombia*. Negativo, 9 x 13 cm. Colorizada (MyHeritage). Colección del autor. Banco de la República. No. [FT1900](#). Fuente:

²⁸² Concejo Municipal de Bogotá. Oficio No. 402. Bogotá, marzo 28 de 1910. Archivo de Bogotá. *Ibid.*, p. 3-4 (pdf).

²⁸³ Rodríguez, Juan Camilo, Empresa de Energía de Bogotá & Universidad Externado de Colombia (1999) *Op. cit.*, p. 176.

Biblioteca Virtual - Banco de la República. El “Quiosco de la Luz” sirvió de lugar para diferentes propósitos, luego de albergar la planta generadora que iluminó los festejos del Centenario.

Sin embargo, al año siguiente, el 3 de julio de 1911, el alcalde Manuel María Mallarino remitió oficios al Concejo Municipal de Bogotá, solicitando la instalación del alumbrado público en los parques Santander, Centenario y Los Mártires con motivo de los festejos del 20 de julio, por parte del Gobierno Nacional, a través del Ministerio de Obras Públicas, como justa compensación a la “fuerte suma” invertida por el Municipio en el “correcto alumbrado de toda la ciudad”. Las razones aducidas por el señor Mallarino para sustentar esta solicitud llaman la atención, no sólo porque corroboran las tensiones entre los niveles distrital y nacional con respecto a la administración del alumbrado, sino sobre todo porque develan el *marco valorativo* en que se inserta la *utilidad pública* de este servicio para el conjunto de la ciudad, a saber: la *accesibilidad* de los parques durante la noche, la conservación de la *moralidad pública*, el *aseo* y el *cuidado* de los espacios, como valores cívicos fundamentales de la cultura urbana moderna. Semejante gestión estuvo asimismo respaldada por la decisión de la Empresa Samper Brush de continuar prestando su servicio “gratuitamente y en obsequio de la fiesta Nacional que se celebra”²⁸⁴. El 31 de julio, pasados los actos conmemorativos, el alcalde Mallarino comunica al Concejo Municipal la solicitud, por parte de la Compañía, del *aviso de permanencia o no* del alumbrado instalado en los tres parques en cuestión, para lo cual se presenta el siguiente balance presupuestal:

Balance presupuestal del contrato entre la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá y la Administración Municipal de Bogotá - 31 de julio de 1911				
Lugar	Cantidad (#)	Intensidad (bjs.)	Valor unitario (\$)	Valor mensual (\$)
Parque de Santander	12	200	8	54
Parque del Centenario	12	400	-	192
Parque de Los Mártires	-	-	-	-

²⁸⁴ “Por comisión especial que recibí de la Junta encargada de los festejos del 20 de julio, conferencí hoy con el Sr. Gerente de la Compañía de Energía Eléctrica y obtuve que para el día de la Patria se instale alumbrado especial en los parques de Santander, El Centenario y Los Mártires, sin que esto implique erogación alguna, ya que la Empresa mencionada [sic] lo lleva á cabo gratuitamente y en obsequio de la fiesta Nacional que se celebra.

“La gestión anterior me ha servido de base para solicitar verbalmente del Sr. Ministro de Obras Públicas que el alumbrado que va á instalarse en los parques —que será nada más que el suficiente para mantenerlos abiertos de noche, sin peligros para la moralidad pública, ni para el aseo y cuidado que esos lugares requieren— quede en definitiva costado por el Gobierno Nacional, ya que el Municipio va á erogar una fuerte suma por el correcto alumbrado de toda la ciudad, sin que esten [sic] exceptuadas de ese beneficio las propiedades Nacionales y Departamentales, que están exentas [sic] de contribuciones”. Concejo de Bogotá. Oficio No. 960. 3 de julio de 1911. Archivo de Bogotá, Fondos Públicos, Concejo de Bogotá, Serie Alumbrado. “Solicitud del señor Alcalde para instalar el alumbrado público en parques con motivo de los festejos del 20 de julio”. 4 folios (617-620). Signatura topográfica: [001.0019.01.163](#).

Total	246
--------------	------------

Fuente: Archivo de Bogotá. Elaboración propia.

Y agrega:

Si se aprecia como valor total del Contrato celebrado últimamente por el Municipio con la Compañía de Energía Eléctrica, \$1.240, según datos que me ha suministrado el Gerente de la misma, si á esa suma se agrega la expresada por alumbrado de los parques, vendría á pagarse mensualmente por tal servicio la cantidad de \$1.496, ó sea la de \$8.976, en los seis meses que faltan de vigencia del Presupuesto, y la partida de éste destinada á ta[ilegible]to alcanza para cubrirlo²⁸⁵.

El Concejo Municipal estudió la solicitud y buscó la posibilidad de una rebaja en los costos del alumbrado público, a lo que el señor Ricardo [ilegible] contestó que “es del todo imposible por cuanto la Compañía no dispone de lámparas de menor poder en la actualidad, y en caso que la tuviese, el servicio... desmejoraría, en términos que, estando mal alumbrados los parques, esto sería una amenaza á la *moralidad*”²⁸⁶.

Empero, si la solicitud de aviso de permanencia o no del servicio de alumbrado eléctrico reportaba que “los parques [permanecían] abiertos, cuando el tiempo permite visitarlos, hasta las once de la noche, y que tal medida [había] merecido el aplauso del público, que los frecuenta asiduamente”, la respuesta a dicha petición, del 11 de agosto, observaba lo contrario:

que en los pocos días que se han visto lujosamente alumbrados los jardines, la concurrencia en ellos ha sido sumamente escasa. La causa es obvia, pues nuestro clima no se presta para desear permanecer en una de las bancas de nuestros paseos por lo bajo de la temperatura, en que por el contrario lo que se desea es un abrigo á la inclemencia de nuestra fría atmósfera, lo cual nos hace ver que *no es una necesidad* el conservar abiertos y por consiguiente alumbrados los parques públicos. Considero además, que hay otros servicios municipales de mayor importancia que este, además nuestro *pobre tesoro* no está en aptitud de erogaciones como esta, por lo cual os propongo:

Prescíndase por el momento de el alumbrado público en los parques de la ciudad²⁸⁷.

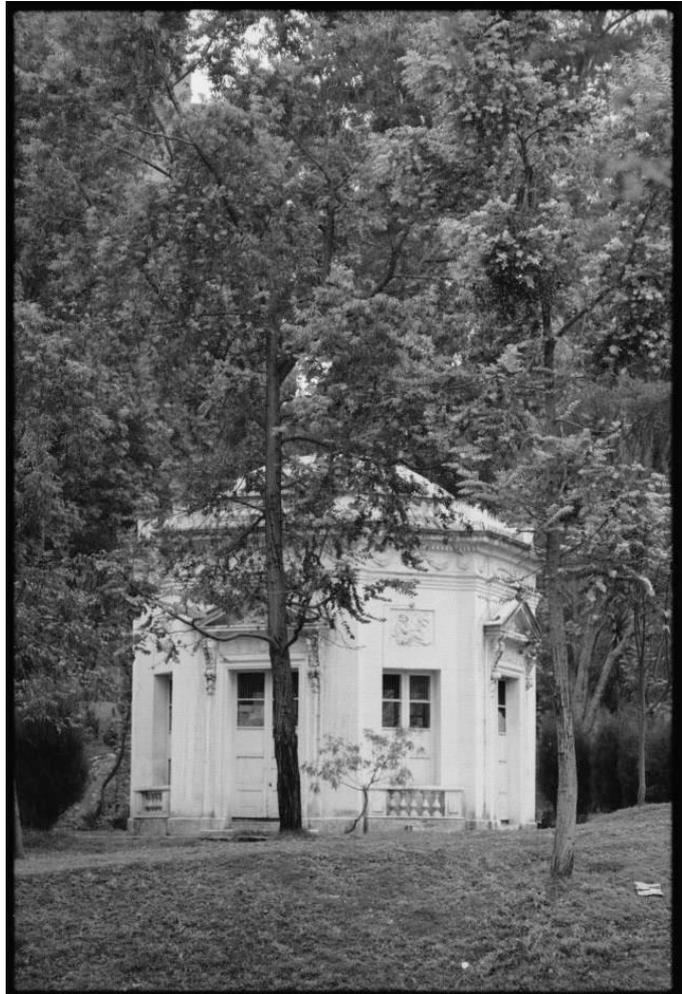
²⁸⁵ *Ibid.*, p. 5-7 (pdf).

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 7-8 (pdf).

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 8 (pdf).

Parece ser entonces que la caprichosa particularidad de “nuestra fría atmósfera” fue la responsable de que aún no se pudiera superar el debate, que desde, 1862, buscaba ver en el alumbrado público, ya no un simple lujo, sino una verdadera necesidad²⁸⁸. Una vez más, la debilidad fiscal del gobierno nacional y municipal quedaba expuesta ante las solicitudes de mantenimiento de este servicio.

Finalmente, en julio de 1919, Bogotá era el escenario de una nueva conmemoración del Centenario de la Independencia; el interés por preservar la seguridad y la moralidad públicas *a través de* la conservación del alumbrado eléctrico seguía siendo un asunto de primer orden para la ciudad. En el mes de agosto, el señor Raimundo Rivas, presidente de la *Sociedad de Embellecimiento de Bogotá*, solicitó al Concejo Municipal hacer todo el esfuerzo por mantener el servicio de luz, principalmente en gran parte del Paseo Bolívar, los parques de Los Mártires y Centenario, la Plaza de Chapinero y la Avenida 7 de Agosto, “no en la profusión con que [estuvo] instalado, pero sí con la suficiente *para evitar los daños e inmoralidades* que a favor de las sombras se desarrollan en aquellos lugares”²⁸⁹. En consecuencia, el alcalde Santiago de Castro



ordenó nombrar una Comisión para que llegara a un acuerdo con la Compañía de Energía Eléctrica, en el sentido de reformar una cláusula del contrato existente que impedía solicitar nuevos servicios por parte del Concejo Municipal, y en el mes de septiembre dicha Comisión no sólo aprobó las modificaciones necesarias, sino que ordenó arreglar “las instalaciones de servicio de la Calle 1a. a la

²⁸⁸ Santos Molano, Enrique & Gutiérrez, Cely, Enrique (1958), *op. cit.*, p. 35: “Es que iluminar las calles de Bogotá en 1862 no era negocio que atrajese a ninguna compañía privada, pues salvo los comerciantes y gentes adineradas de la capital, que tampoco eran muchos, el resto de la población, debido a la escasa vida nocturna de la ciudad, todavía seguía teniendo al alumbrado público más como un lujo que como una necesidad, por lo que si los propios comerciantes no se apersonaron del problema sus almacenes seguirán siendo presa fácil para los ladrones”.

²⁸⁹ Sociedad de Embellecimiento de Bogotá. Radicado No. 1888, Pág. 76, Libro VIII. Bogotá, agosto 15 de 1919. Archivo de Bogotá, Fondos públicos, Concejo de Bogotá, Serie Alumbrado. “Sociedad de Embellecimiento solicita mantener alumbrado Fiestas del Centenario”. 2 folios (236/237). Signatura topográfica: [001.0060.01.077](https://doi.org/10.0060.01.077).

Carrera 6a. al oriente”, toda vez que la Compañía estaba dispuesta a seguir prestando el servicio sin inconvenientes (o sea, ¿gratuitamente? ¿patrióticamente?)²⁹⁰.

Página anterior: Hernán Díaz (s.f., ca. 60's). Quiosco de la Luz en el Parque de la Independencia. Bogotá: Archivo de Bogotá, Secretaría General. Fuente: Archivo de Bogotá ([vía Facebook](#)). Según la maestra Beatriz González (2006), esta edificación funcionó como expendio de flores en 1914, biblioteca infantil en 1938 y, luego, sin fecha precisa, “como salón de dibujo y como sede de administración del parque”; hacia 1960, fue ocupada por la Galería Ud, y en 1980 fue entregado al MAMBO para la realización de talleres infantiles. Hoy (2022) sirve como Punto de Información Turístico.

Como se observa, la comunicación entre las instancias del Gobierno Nacional, la Administración Municipal, la Compañía de Energía Eléctrica y la Sociedad de Embellecimiento (éstas últimas en representación de la empresa privada y la sociedad civil respectivamente), fue particularmente activa en relación con la posibilidad de extender el servicio de alumbrado eléctrico de la ciudad, más allá de la efímera duración de las fiestas patrias. Se trataba, por lo menos, de garantizar la regularización del servicio en aquellos lugares donde se había ampliado la cobertura para tales ocasiones. En esta toma de decisiones, en las que la voluntad política de la clase dirigente era decisiva, ya no sólo estaba en juego la credibilidad del *imaginario* del Progreso Nacional y del discurso patriotista, sino sobre todo la *identificación real* de la base social bogotana con el proceso modernizador, en tanto que dicho imaginario debía arraigar y concretarse en la experiencia cotidiana de los individuos, en sus relaciones sociales, sus prácticas económicas y sus representaciones culturales.

Este sucinto repaso por algunas de las comunicaciones sostenidas entre diferentes actores de la ciudad, a propósito de la permanencia o no del alumbrado eléctrico, permite confirmar que la utilidad pública de este servicio no solo fue la de *alumbrar* las calles, los hogares y las fábricas con electricidad, sino también la de *iluminar* el comportamiento de los ciudadanos de acuerdo con los principios de la moral y el civismo. Si la moraleja de la Exposición del Centenario fue: “sin luz eléctrica no hay modernidad”, el mensaje aquí es igualmente claro: *sin alumbrado público no hay moralidad*. ¿Cómo iba a exigirse el respeto por la moralidad, la seguridad y la imagen públicas de la ciudad, si al mismo tiempo no se prestaban las condiciones materiales y presupuestales para el mantenimiento del alumbrado eléctrico? ¿Cómo podían sostenerse las grandilocuentes comparaciones con metrópolis tales como Londres o París, si en materia de alumbrado Bogotá sólo resplandecía de manera intermitente cada 20 de julio? ¿Y cómo destacar el aspecto de una ciudad moderna si no se cuenta a su vez con un régimen de visibilidad facultado por la aplicación generalizada de las modernas tecnologías de iluminación?

²⁹⁰ Concejo Municipal de Bogotá. Radicado No. 1888, Pág. 76, Libro VIII. Bogotá, agosto 16 de 1919. Archivo de Bogotá, Fondos públicos, Concejo de Bogotá, Serie Alumbrado. “Alcalde de Bogotá solicita mantener alumbrado Fiestas del Centenario”. 2 folios (238/239). Signatura topográfica: [001.0060.01.078](#).

Pero, podría decirse que la modernización del alumbrado transformó al mismo tiempo el carácter de su utilidad pública. Si bien hacia 1815 los principales motivos que impulsaron la instalación del alumbrado en Santa Fe de Bogotá fueron la conservación del orden público y moral, la protección de los establecimientos comerciales y las connotaciones estéticas de la iluminación, tales factores se hallaban atravesados en gran parte por la visión religiosa del mundo —“porque de esa manera se embellecían las calles de la misma manera que los *candiles* adornaban las ceremonias religiosas”²⁹¹—, y no tanto aún por el deseo plenamente autoconsciente de sofisticar las prácticas, las técnicas y los estilos de vida en la ciudad. En cambio, durante los primeros lustros del siglo XX, la introducción e implementación de nuevas tecnologías de alumbrado contribuyó a que una serie de valores estético-morales propios de la cultura urbana burguesa, tales como el *aseo*, la *higiene* y la *comodidad*, se integrara en el imaginario de una nueva etapa de desarrollo en la historia de Bogotá. Como ya lo había declarado don Miguel Samper en 1867, el aspecto estético de la ciudad constituye un reflejo de su progreso moral; entre más abandonada a la oscuridad, mayores dudas acerca del talante de la sociedad y sus dirigentes.



Línea de candelabros en la Avenida Colón (1910's ca). Sociedad de Mejoras y Ornato. Archivo Jorge Vicente Ortega Ricaurte. Tomo XIV, No. 1137^a.

Por ejemplo, en 1915, Alberto Borda Tanco publicó un artículo en los *Anales de Ingeniería* titulado “Alumbrado Eléctrico”, en el que no sólo destacaba las *virtudes* de este sistema en comparación con

²⁹¹ Rodríguez, Juan Camilo, et. al. (1999), *Historia de la Empresa de Energía de Bogotá*. Tomo I, p. 45. Cursiva mía.

otras tecnologías (el gas o el aceite)²⁹², sino que también ofrecía una serie de “indicaciones mínimas” sobre cómo aprovechar este recurso de la mejor manera posible: Dice:

No tan suave a la vista como la del aceite y acetileno, la luz eléctrica constituye sin duda el alumbrado más *cómodo e higiénico*. Empleando las lámparas de incandescencia en el interior y las de arco voltaico por fuera, se obtiene una iluminación exenta de malos olores, que no vicia el ambiente ni eleva su temperatura, no puede dar lugar a escapes ni explosiones, ni desprenden materias que ensucien las paredes, el techo y los muebles.

(...) La variación de intensidad luminosa en las lámparas de incandescencia es bastante marcada: se refuerza la intensidad aumentando el voltaje, pero entonces se precipita la ruina del filamento. Deben buscarse lámparas que den *un alumbrado constante antes que las productoras de una luz muy brillante...* Cualquiera que sea el modelo que se adopte es necesario que las lámparas vayan provistas de pantallas en unos casos y de reflectores en otros, ***subordinando la elegancia y la decoración a la comodidad e higiene.***

No debe aumentarse la potencia de las lámparas cuando así lo exijan las dimensiones de la sala o su destino, siendo mucho más ventajoso multiplicar su número. Los tonos claros, uniformes y suaves en los parámetros y el techo contribuirán a que el alumbrado sea más completo e higiénico²⁹³.

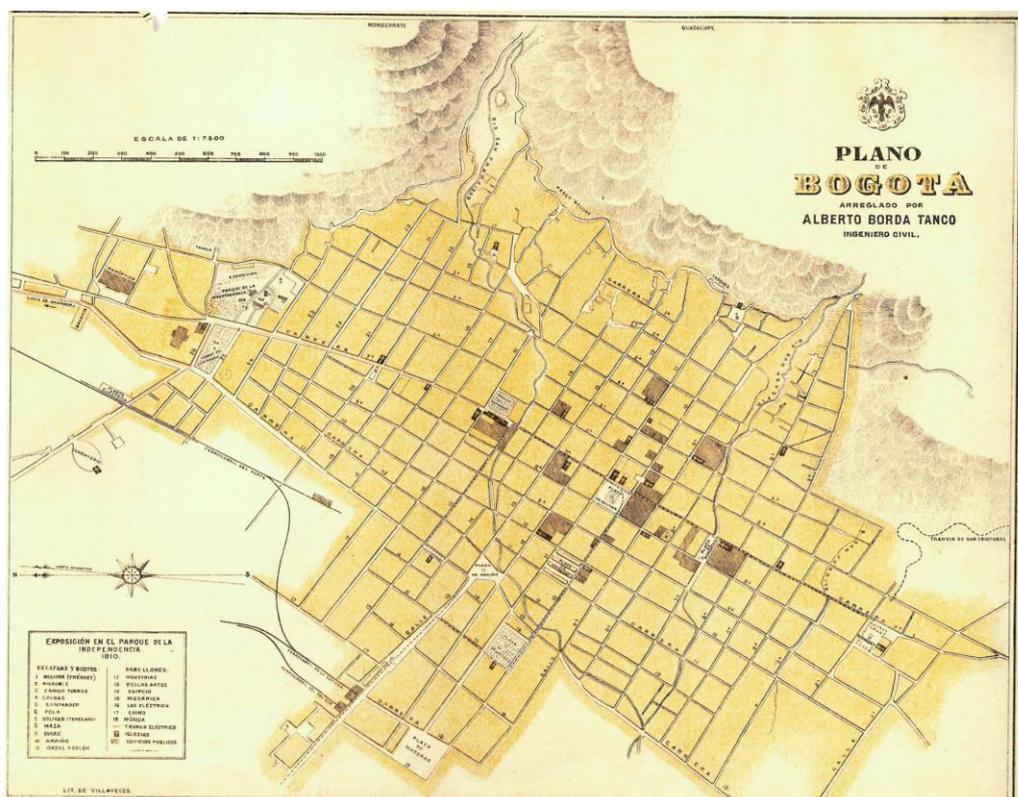
Y un año más tarde, el Acuerdo 52 de 1916 del Concejo de Bogotá manifestaba tanto la importancia de los requerimientos técnicos, como de las necesidades estéticas del alumbrado público “tendientes a mejorar el *ornato* de la ciudad”, al ordenar la colocación de “una serie de candelabros de bronce” sobre el costado occidental de la Plaza de Bolívar. En efecto, la cuestión del ornato aparece vinculada con el proyecto higienista de la canalización de los ríos San Francisco y San Agustín,

que atravesaban la ciudad de oriente a occidente dando no sólo mal aspecto al centro, por haberse convertido en una fuente de contaminación a la que llegaban las alcantarillas, sino que además entorpecían una más libre planeación de las vías²⁹⁴.

²⁹² Por ejemplo, una hoja volante que circuló en Ibagué en 1910 buscaba mostrar las ventajas del alumbrado eléctrico sobre otros sistemas de alumbrado, además de factores como la duración e intensidad luminosa de las lámparas y el precio del servicio, tales como el hecho de que “ahuyenta a los rateros, tranquiliza a los niños miedosos, consuela a los enfermos y alegra el hogar” (*Ibid.*, p. 179). Nótese la relación que se establece entre la *acción* producida por la luz eléctrica sobre la condición de determinados *sujetos sociales* que residen en la ciudad.

²⁹³ *Anales de Ingeniería*, V. XXII, No. 263-264, enero y febrero de 1915, pp. 241-242. Citado en: Rodríguez, Juan Camilo et. al. (1999), *Op. cit.*, p. 234-235. *Cursivas mías.*

²⁹⁴ Rodríguez, Juan Camilo, et. al, *op. cit.*, p. 247.



Alberto Borda Tanco (1911). *Plano de Bogotá* [en 1910, con ocasión de la Exposición del Parque de la Independencia]. Litografía y papel, 47.3 x 44 cm. Publicado en *Bogotá*. Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, pp. 17-18. Colección Urna Centenaria, Museo de Bogotá. Fuente: [Archivo de Bogotá - Tejiendo la Ciudad](#) (Universidad de los Andes).

Por tanto, la iluminación eléctrica no sólo le otorgó una apariencia renovada a aquellos lugares de la ciudad a los que se extendía, sino que además logró interpelar la conciencia pública, estética y moral de los individuos, de acuerdo con un marco valorativo que, aunque no era opuesto, sí se distinguía del sistema de creencias procedente del orden colonial, para el que el servicio de alumbrado, su cobertura y permanencia, nunca fue una prioridad, salvo algunas excepciones, como el caso de Antonio Nariño en 1791 durante su alcaldía.

Conclusiones

Vemos entonces que el espíritu patriótico del Centenario en 1910, encarnado por lo demás en las acciones de los Hijos de Miguel Samper a favor del mantenimiento del alumbrado público, no fue suficiente para cubrir a toda la ciudad, tal como se hubiese esperado desde un principio, ni mucho menos para efectuar la identificación sincera del pueblo con el proceso modernizador, así como con el estilo de vida urbano-capitalista, junto con sus respectivas relaciones socioeconómicas. La obra de estos señores, su aporte a la electrificación de la ciudad, expresado simbólicamente y materialmente en el Quiosco de la Luz, fue el primer paso que había que dar con miras a la modernización de Bogotá. Sin

embargo, la iconografía patriotista y la semántica del progreso habían perdido algo de su brillo, a razón del desgaste de discursos como el de la “Unidad Nacional”; la realidad era otra: no tan prístina, no tan espectacular ni maravillosa como aquella experiencia chocante de 1910, que embelesó momentáneamente a la ciudad.



Huellas del alumbrado centenarista en el Parque de la Independencia de Bogotá. Elaboración propia, 2021.

En conclusión, Bogotá fue a lo sumo una “Ciudad de la Luz” sólo durante los festejos centenarios, pues en la práctica cotidiana era una ciudad que, si no habitaba la oscuridad, sí se había acostumbrado a una doble intermitencia: una *intermitencia técnica*, propiciada por la inestabilidad del servicio de alumbrado que históricamente ha experimentado la ciudad sin distingo tecnológico (petróleo, aceite, gas, electricidad), hasta la creación de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá (1906-1926); y a su vez una *intermitencia política y cultural*, definida por el carácter de las tensiones y colaboraciones entre las instancias comprometidas con la modernización de la ciudad, que no obstante debía materializarse en los términos semánticos y pragmáticos de la “Regeneración Conservadora”, es decir, en el lenguaje de una modernidad contenida, o de una “modernización sin modernidad”²⁹⁵. Pero ¿acaso el Quiosco de la Luz simboliza esta doble intermitencia, tanto desde el punto de vista técnico como desde la perspectiva simbólica del poder?

Con miras al siguiente capítulo de esta investigación, considero que la *metáfora de la intermitencia* es la que justamente puede ayudarnos a comprender este último elemento relativo al poder representado en el Quiosco de la Luz. Por un lado, la no-identificación del “pueblo” bogotano con el teatro del progreso exhibido en el marco del Centenario no fue responsabilidad exclusiva de las élites organizadoras del evento. El corto circuito entre las aspiraciones o expectativas de las clases subalternas y el imaginario cultural proyectado por las clases dominantes era a su vez una *consecuencia* de los cambios producidos al interior de la estructura socioeconómica de la ciudad que, entre otros aspectos de la vida urbana, había logrado instaurar la disociación entre las esferas de lo público y lo privado. Es decir, que el mismo “pueblo” no contaba, por otra parte, con una clara *conciencia de lo público como hecho colectivo*²⁹⁶ que le permitiera visualizar —al menos para el caso que nos ocupa— la

²⁹⁵ En alusión a: Jaramillo, Rubén (1994), *op. cit.*, p. 52. Este punto será desarrollado más adelante.

²⁹⁶ Mejía Pavony, Germán (2011). “En busca de la intimidad (Bogotá, 1880-1910)”. En: Borja Gómez, Jaime y Rodríguez Jiménez, Pablo (dirs.) (2011). *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II. Los signos de la intimidad.

importancia del alumbrado eléctrico (y de la modernización de la ciudad en general en términos productivos, infraestructurales y de servicios públicos) más allá de su experiencia como mero *shock*. Ya desde finales del siglo XIX, el panorama social bogotano mostraba signos de estas y otras transformaciones de la vida y el espacio urbano:

De una parte, las débiles élites gobernantes sólo consolidaron su poder en la medida en que equiparon la urbe con los medios necesarios para ser *obedecidos* y adquirir *legitimidad* ante los habitantes. De otra parte, el común de los residentes realizaba su vida en ciudad de manera que ella no le significara grandes *sacrificios* y no interfiriera con lo que consideraban importante: mantener la independencia en el interior de su castillo, relacionarse sólo con sus iguales, reunir los medios económicos suficientes para llevar una vida acomodada, y alcanzar la salvación eterna²⁹⁷.

La ausencia de un *pueblo* en sentido fuerte, esa “sustancia aglutinante de la cultura, de la moral y de los valores en general” que José María Samper extrañaba mientras recorría el país, resuena en la historia urbana de Bogotá como ausencia de una conciencia pública y en el desinterés sobre los asuntos públicos de la ciudad. Bogotá era la “población” más importante del país, porque desde ella se proyectaba la imagen centralizada del “pueblo” colombiano. El dispositivo expositivo de 1910, junto con las discusiones entabladas alrededor de la permanencia del alumbrado eléctrico allende los actos del 20 de julio, develaron tanto la fantasmagoría del “progreso nacional”, como el carácter intermitente de su consolidación.

Esta otra parte de la historia, vista desde la perspectiva de las acciones llevadas a cabo por la empresa de los hermanos Samper Brush de cara a la modernización del alumbrado público, y, por otro lado, del papel desempeñado por las metáforas lumínicas para la representación de una modernidad en el marco de la Regeneración Conservadora, será el tema del siguiente capítulo.

El largo siglo XX. Bogotá: Taurus, 2011, p. 23: “Mientras convertían el interior de su casa, el vecindario y su propio cuerpo en el único espacio propio, protegido en su intimidad e individualidad por las prácticas sociales y las leyes de la vida en república, poco hicieron los residentes de la capital por participar en la construcción de un destino común. De modo que convirtieron a las autoridades en únicas responsables del bienestar general”.

²⁹⁷ Mejía Pavony, Germán (2000). *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910*. Bogotá: CEJA, 2000, p. 394.

El Quiosco de la Luz: Anacronías en la experiencia de la modernidad

Catalina Rodríguez | Laura Natalia Campos | Juan Felipe Montealegre
Álvaro Esteban Arcos | Natalia Andrea Felacio |



El problema de la modernidad como proceso histórico lineal

El Quiosco de la Luz se convierte en el símbolo por el cual la ciudad moderna emerge de las sombras para consumir brillantemente el fin de la historia. Sin embargo, al intentar traer la modernidad tal y como se concibió en Europa, las élites bogotanas demostraron su incapacidad de reconocer el ritmo asincopado de la modernidad.

La ciudad como teatro: escenografías de la modernidad

“Este bien inestimable -se lee en una crónica- nos ha traído el Centenario: un mejor conocimiento de sí mismos. Las exposiciones industriales y agrícolas, los concursos artísticos, literarios y científicos han demostrado a propios y extraños lo que somos y de lo que somos capaces”
(Sur América, No. 12, 6 de diciembre de 1910)



Anacronismo: experiencia del Quiosco de la Luz en el presente

La experiencia anacrónica nos invita a cuestionarnos por la obra, no solo como “una manifestación de las fuerzas sociales y las actitudes culturales” (Moxey, 2016: 26) del momento en el que fue creada, sino como una presencia, una materialidad que procura una experiencia para el espectador en el presente.

Álvaro Arcos, Catalina Rodríguez, Laura Campos, Natalia Felacio y Juan Felipe Montealegre (2020). El Quiosco de la Luz: Anacronías en la experiencia de la modernidad. Poster. Producto del ejercicio grupal en la línea de Historia y Teoría del Arte, acerca del “problema del tiempo histórico entre modernidades múltiples y nuevas narrativas” (Mieke Bal, 2016; Keith Moxey, 2018). Seminario de Investigación II, 2020-2S. MHTAAC, Cohorte XVII.
Elaboración grupal.



Fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar - Bogotá. (Colombia)

Fot. G. Cuéllar

iii) Fuentes luminosas en la Plaza de Bolívar: la luz como metáfora del poder

Una ciudad sin vida nocturna, sin música pública, sin aficiones definidas hacia el hogar, sin cafés después de la media noche, sin cabarets, sin circos, sin lugares de atracciones inocentes y con una inclinación irresistible a trasnochar, cae lógicamente en todas las orgías de la meditación y en todos los peligros del análisis.

— “El juguete edilicio”. *El Tiempo*, 20 de julio de 1929.

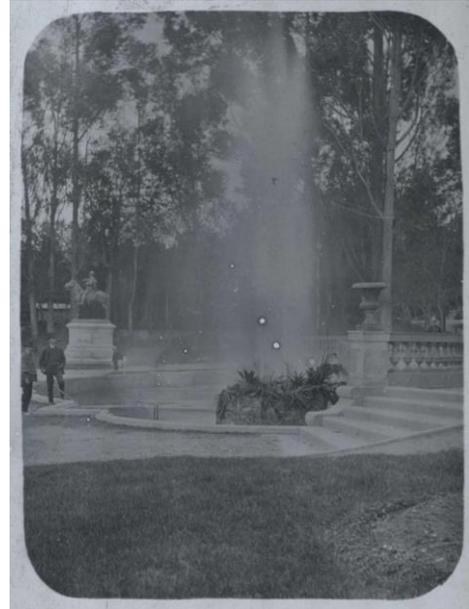
Además de faros y palacios, otro tipo de objetos arquitectónicos hicieron parte igualmente de las escenografías del progreso, a saber: las fuentes luminosas. Junto con la apoteosis de la luz eléctrica, los juegos de agua enriquecieron visualmente el ámbito de las exposiciones industriales y le otorgaron un profundo sentido estético a las ciudades anfitrionas. La presencia de fuentes luminosas en estos espacios no sólo constituía una muestra contundente del trabajo colaborativo entre la ingeniería hidráulica y la ingeniería eléctrica, sino que también incidieron sobre el aparato sensorial del público que quedaba atónito ante el espectáculo de efectos visuales. Conscientemente o no, la “estética del agua”²⁹⁸ estuvo presente en estos escenarios de exhibición como un dispositivo de ornato y embellecimiento de la ciudad, pero también como alegoría del carácter fantasmagórico de la modernidad: al alcanzar su máxima altura, los hilos de agua, que emergen del fondo lítico de las pilas, se esfuman rápidamente mientras persiguen la corriente de aire: todo lo sólido acaba desvaneciéndose en él. ¿Acaso dicha estética no estaba prefigurando el estado líquido de la modernidad señalado más tarde por Zygmunt Bauman?²⁹⁹

²⁹⁸ A propósito, Richard Sennett recuerda que “en el centro urbano, Olmsted destacó en el Central Park una experiencia puramente estética del agua; en el depósito del parque, grandes láminas de agua se convirtieron en mero espectáculo”. Y prosigue: “Daniel Burnham llevó a la práctica esta primacía de lo estético en el diseño que realizó para el frente lacustre de Chicago en 1909 (...) «La visión del agua», escribió, «es un acto solitario, la mirada de la nada; en la contemplación del agua el hombre vuelve literalmente la espalda a las condiciones en que tiene que soportar la vida». En: Sennett, Richard (2018). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 2019, p. 347.

²⁹⁹ Bauman, Zygmunt (2000). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Por su parte, Heidegger, en el ensayo sobre *El origen de la obra de arte* (1935-36), ya había traído a colación el poema de C.F. Meyer titulado “La fuente romana” (*Der römische Brunnen*), con el objetivo de ilustrar metafóricamente —junto con el ejemplo de las *Botas campesinas* de Van Gogh— el acontecimiento de la *verdad* en la obra de arte: “En la obra está en obra la verdad, es decir, no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra el par de botas labriegas, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan qué es ese ente en cuanto tal..., sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relación con lo ente en su totalidad (...) cuanto menos adornada y más pura aparezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ellas más ser todo lo ente. Así es como se descubre el ser que se encubre a sí mismo. La luz así configurada dispone la brillante aparición del ser en la obra. La brillante aparición dispuesta en la obra es lo bello. *La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento*” (*Op. cit.*, p. 40).



Izquierda: Inauguración de la Fuente de las Sirenas en el Estanque de Neptuno. *Cromos*, 25 de julio de 1920. **Derecha:** Juegos de agua en el Parque de la Independencia, 1910. Archivo de Bogotá, Colección Urna Centenaria.



Pues bien, Bogotá contó con sus propias fuentes luminosas, aunque no precisamente en el ámbito de las ferias industriales, salvo el estanque dedicado al dios Neptuno y los juegos de agua instalados en el Parque de la Independencia durante los festejos del Centenario, los cuales, sin embargo, no eran luminosos. No podríamos, por tanto, culminar la reflexión acerca de los objetos arquitectónicos como metáforas de la modernidad, sin hablar de las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar de Bogotá, cuya aparición coincide con los últimos años de hegemonía conservadora, hecho que posee indudablemente una fuerte carga simbólica tanto a nivel visual y arquitectónico de la ciudad, como desde el punto de vista ideológico y cultural del país. Las fuentes luminosas de las que hablamos constituyen quizás uno de los proyectos urbanísticos más ambiciosos y representativos de la Bogotá de fines de los años 20 —y también uno de los menos estudiados—, en el sentido de haber aportado sustancialmente a la transformación del *carácter santafereño* y colonial de una ciudad que paulatinamente abandonaba el aspecto de una aldea³⁰⁰.

Construida entre 1926 y 1929, la icónica Plaza de Bolívar de las fuentes luminosas consistió en una suerte de “injerto” o “incrustación” de una plazoleta cuadrada en medio de la plaza propiamente dicha, para la que fue preciso excavar el declive natural donde luego se ubicarían cuatro fuentes de agua, lógicamente dispuestas en cuadro. El diseño de la nueva Plaza de Bolívar fue confiado al arquitecto Alberto Manrique Martín (1891-1968), y su estilo, correspondiente a la fase culminante de la arquitectura republicana, recogía formas del neoclasicismo francés, a la vez que anunciaba el inicio del período “moderno” en la ciudad³⁰¹. No cabe duda de que la popularidad y la capacidad de

³⁰⁰ Martínez Jiménez, Carlos (1978). “Las plazas coloniales de Bogotá”. En: *Bogotá: estructura y principales servicios públicos*. Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá, 1978, p. 194.

³⁰¹ 1930 es la frontera cronológica entre ambos momentos de la arquitectura bogotana. Al respecto: Cf. Saldarriaga, Alberto y Fonseca, Lorenzo (1989). “Un siglo de arquitectura colombiana”. En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo VI.

recordación de esta Plaza se deben al cosmopolitismo del conjunto, en cuyos elementos es posible evidenciar una singular preocupación por el ornato, tal como se aprecia en los diversos tipos de luminarias, los pedestales, el balaustre y las zonas verdes. La remodelación de la Plaza de Bolívar estuvo claramente influenciado por la estética urbana en auge décadas atrás en Europa, como manifestación del *deseo* por parte de las élites bogotanas de apropiarse la *cultura* europea, más que por el simple afán de imitar de las formas³⁰².



Trabajos de excavación en la Plaza de Bolívar para la construcción de las fuentes luminosas. Concejo de Bogotá,

Literatura y Pensamiento, Artes, Recreación. Bogotá: Planeta, 1989, pp. 184-187; Arango, Silvia (1990). *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro Editorial y Facultad de Artes, 1993, pp. 165-174; y Saldarriaga, Alberto (1999). "Arquitectura colombiana en el siglo XX: edificaciones en busca de ciudad". *Credencial Historia*, No. 114, junio de 1999, pp. 8-10, p. 9. Disponible en: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-114/arquitectura-colombiana-en-el-siglo-xx>. Por lo demás, existe un consenso entre los y las estudiosas del campo a la hora determinar el lapso de la arquitectura republicana en Bogotá, coincidiendo con la duración de las obras del Capitolio Nacional, que abarcó 80 años, desde la colocación de la primera piedra hasta su culminación, es decir, entre 1848 y 1928.

³⁰² Arango, Silvia (1988). *Arquitectura latinoamericana a vuelta del siglo*. Bogotá: Banco de la República. Museo de Arquitectura. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, 1988, p. 13. En su estudio sobre las ciudades latinoamericanas, José Luis Romero (1976) ubica los dos modelos europeos que tuvieron particular resonancia en la configuración material y social de la *ciudad burguesa*: "... el de la Inglaterra victoriana y el de la Francia de Napoleón III. Y a imitación de ellos —y bajo su despótica influencia— crecieron las nuevas burguesías latinoamericanas, y traduciéndolos elaboraron sus formas de vida, con algo propio y algo extraño, como siempre. Fue en las capitales y en los puertos donde hallaron su escenario propio las nuevas burguesías, allí donde se recibía primero el correo de París o de Londres, donde vivían extranjeros que llevaban consigo el prestigio europeo, donde estaban instaladas las sucursales de los bancos y las casas de comercio extranjeras. Y allí apareció la obsesión —la ilusión— de crear un estilo de vida cosmopolita, o para decirlo más exactamente, europeo" (p. 340-341).

Memoria Municipal de Bogotá correspondiente al bienio 1925 a 1927 (Bogotá: Imprenta Municipal, 1927), s.p.
Fuente: Alba Castro, J. M. (2013). “El plano Bogotá Futuro. Primer intento de modernización urbana”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(2), 179–208. Recuperado en:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/42341>.

Entre tanto, las políticas higienistas y de profilaxis social ampliaron su cobertura a lo largo y ancho de la ciudad; la transformación del rostro bogotano buscaba traducirse en el mejoramiento de las condiciones materiales de vida de los habitantes mediante la adecuación, instalación y mantenimiento de los servicios de pavimentación y alcantarillado (p.e., la canalización de los ríos San Agustín y San Francisco), incluido el de alumbrado público. A su vez, el modo de habitar la nueva Plaza de Bolívar era la expresión tangible de la ambivalencia constitutiva de una nueva etapa de desarrollo de la ciudad, pues se trataba de un lugar en el que las prácticas de *permanencia* y *movilidad* coexistían y se amalgamaban en favor de una actitud predominantemente contemplativa y desinteresada. Entre el contorno de la plazoleta y los costados de la plaza podían circular automóviles y tranvías, al tiempo que dicho espacio servía pintorescamente como zona de aparcamiento; de otra parte, al bajar las pequeñas escalinatas que daban acceso a la plazoleta, familias, parejas e individuos transitan con *tempo* propio y se detienen a su antojo, atraviesan rápidamente la plaza de lado a lado por en medio de las fuentes, o demoran el encuentro con el contertulio mientras se descansa en una de las cuatro pilas. Es decir, que la producción social del espacio urbano moderno muestra como uno de sus principales ejes la tensión —a veces cooperativa, pero generalmente conflictiva— entre el peatón y el automóvil³⁰³. Así pues, la estética de la luz y el agua, combinada con el juego de la movilidad y el reposo, configuran el cuadro de la vida moderna que transcurre en pleno centro histórico de Bogotá hacia finales de la década de 1920.



General Electric (1930). *Plaza Bolívar - Bogotá Colombia S.A., 1919 - 1929. Showing installation of four Novalux electric fountains and Novalux street lighting units on Union Metal standards.* Fotografía panorámica. Fuente: miSci- Museum of Innovation & Science - [Google Arts & Culture](#).

Ahora bien, hagamos un pequeño rodeo por la historia de las fuentes luminosas. De acuerdo con el maestro Carlos Martínez Jiménez, las obras de alcantarillado y pavimentación de la Plaza de Bolívar fueron aprobadas en 1926 por el Congreso Nacional y la Asamblea de Cundinamarca, quienes, ante la insuficiente producción local de ladrillos con los que en principio se había pensado llevar a cabo el

³⁰³ En relación con este tema, véase: Salazar, Óscar I. (2021). *Andar por la ciudad. Movilidades cotidianas y espacio urbano en Bogotá y Barranquilla*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2021.

proyecto, optaron finalmente por el asfalto importado. Ese mismo año, el estado de deterioro en que se encontraba la Plaza de Bolívar aceleró la convocatoria de ideas verbales para su remodelación, y entonces el Concejo Municipal acordó finalmente la instalación de cuatro fuentes luminosas mecánicamente accionadas³⁰⁴. ¿Qué compañía fue contratada para la construcción e instalación del sistema electro-hidráulico de dichas fuentes? ¿De dónde provinieron los materiales y la maquinaria requeridos para realizar los trabajos? Y, no menos importante, ¿cuál era la situación fiscal del municipio en el momento de la aprobación de los contratos? ¿Estaba preparada la ciudad para asumir ese gasto?

En 1928, mediante el Acuerdo No. 44 del 30 de abril, el Concejo de Bogotá aprobó un total de 25 contratos para ser celebrados por la Junta de Alcantarillado y Pavimentación, entre los cuales figura uno con *The International General Electric* “por cuatro fuentes luminosas para la Plaza de Bolívar, por diez y ocho mil quinientos setenta y cuatro pesos (\$18.574)”³⁰⁵. Dicho contrato, firmado el 5 de mayo por los señores Vicente Pizano R. (Junta) y Reginald Fawcett (GE), acordó el despacho de

4 fuentes eléctricas iluminadas NOVALUX consistentes cada una en los siguientes equipos y aparatos; 4 cambiastes eléctricos para el cambio de los colores y control de los reflectores; 12 llaves de 3 pulgadas de diámetro para funcionar eléctricamente y magnéticamente. Una bomba principal centrífuga para la operación de una caída de 40 pies para el suministro de 40 galones de agua por minuto para cada fuente (...) ³⁰⁶. Etc., etc.

La lista continúa... En el mes de noviembre, la General Electric ya había suministrado los materiales eléctricos e hidráulicos para las cuatro fuentes por un valor inicial de \$6.187 oro americano. Se sabe que a partir de este año la compañía estadounidense inició el suministro de materiales eléctricos con destino a las principales vías públicas de la ciudad, como la Avenida Colón, la Calle del Florián y la Avenida de la República, entre otras, incluyendo la Plaza de Bolívar; entre el 4 de julio y el 18 de agosto de 1928, la Secretaría de Obras Públicas de la ciudad hizo varios pedidos a la General Electric para la compra de 78 candelabros de 2 luces (\$53 dólares c/u) y 28 candelabros de 4 luces (\$ 61 dólares c/u), mas 50 globos de repuesto³⁰⁷.

³⁰⁴ Martínez Jiménez, Carlos (1978). *Op., cit., ibid.*

³⁰⁵ Concejo de Bogotá. *Acuerdo No. 44*. 30 de abril de 1928. Archivo de Bogotá, Fondos Públicos, Concejo de Bogotá. Serie: Acuerdos. 54 folios (224-277). Signatura Topográfica: 001.0266.01.042, pp. 224-227. **Ver Anexo 1.**

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 266 del folio.

³⁰⁷ Concejo de Bogotá. *Expediente del Proyecto de Acuerdo No. 36 del 1931*. Archivo de Bogotá, Fondos Públicos, Concejo de Bogotá. Serie: Expedientes de Proyectos de Acuerdo, 18 folios (81-98) p. 95 (**Anexo 2**). Véase también: Acuerdo No. 36, 9 de septiembre de 1931, “por el cual se aprueba un contrato (el celebrado entre el señor Secretario de Hacienda y el señor Floyd E. Lundgreen, apoderado de la General Electric Co. S.A.).



General Electric Company (1930). *Plaza Bolívar - Bogotá Colombia S.A., 1919 - 1929. Showing installation of four Novalux electric fountains and Novalux street lighting units on Union Metal standards.* Fotografía, 8 x 10 cm.

Fuente: miSci- Museum of Innovation & Science - [Google Arts & Culture](https://artsandculture.google.com/partner/miSci).

Los trabajos avanzaban satisfactoriamente. Más tarde, en la edición del 25 de abril de 1929 —un año después de la contratación de las obras—, el diario *El Tiempo* publicó una brevísima nota a propósito del ensayo de las fuentes luminosas que se había realizado la noche anterior:

La impresión que causa el juego de las fuentes saltantes que alcanzan hasta una altura de 15 y 20 metros y el cambio de colores por efectos de la combinación de luces, es muy agradable. Seguramente cuando las cuatro fuentes estén terminadas y funcionando permanentemente, **será la plaza una de las obras más bellas** que pueda presentar³⁰⁸.

El anhelo de la ciudadanía por ver en funcionamiento esta “obra de arte” superaba cualquier preocupación económica; tanto así que la Sociedad de Embellecimiento aplaudió la gestión de su promotor, el alcalde José María Piedrahita (1926-1929), esperando así llevar a cabo “un verdadero

³⁰⁸ *El Tiempo* (25 de abril de 1929), Año XIX, No. 6313, p. 1. Recuperado a partir de: <https://news.google.com/newspapers?id=NMwbAAAAIABAJ&sjid=XVAEAAAAIABAJ&pg=3942%2C390126>.

espectáculo emocionante por su belleza”³⁰⁹. Finalmente, en la noche del 19 de julio de 1929, el “novelero pueblo bogotano” presenció los juegos combinados de agua y luces policromas en una Plaza de Bolívar colmada por atónita multitud³¹⁰. Al día siguiente, el mismo diario ofreció detalles del acontecimiento:

Desde antes de las siete, comenzó a llegar copiosa multitud que llenó completamente el atrio de la Basílica Primada, la gradería del Capitolio Nacional y fue invadiendo, poco a poco, los cuatro costados de la gran plaza. Minutos antes de las nueve, nadie se podía mover. Jamás habíamos presenciado en ese lugar una multitud más numerosa y compacta. Personas de toda condición social se dieron cita para presenciar el hermosísimo espectáculo que brindaban los chorros de agua iluminados, en un cambiante iris de sorprendente golpe a la vista, a modo de surtidores mágicos (...).

(...) El espectáculo era tentador: los chorros se elevaron a seis metros, y periódicamente el agua se coloreaba de rojo, verde, naranja y blanco. La única que notamos que no sufrió el cambiante esperado, pues sólo funcionó el color naranja, fue la de la esquina sureste, quizá debido a alguna deficiencia en el funcionamiento de la instalación (...) ³¹¹.

En efecto, el proyecto de las cuatro fuentes fue acordado y ejecutado durante la administración del alcalde Piedrahíta, junto con la General Electric. Frente a esta gestión llovieron críticas y comentarios en torno a las “ingentes cantidades de dinero” que dicho proyecto le había costado al erario municipal, a sabiendas de que la situación financiera de la ciudad no podía soportar semejante obra. Y, aún así, al poco tiempo de inauguradas las fuentes luminosas, el municipio firmó un contrato con la misma compañía para el suministro de candelabros y materiales varios requeridos en el alumbrado de la Carrera 13, además de una barredora mecánica marca Austin y un ascensor Otis, por un valor total de \$20.000, que vergonzosamente sería adeudado hasta 1933³¹².

³⁰⁹ *El Tiempo* (26 de abril de 1929), Año XIX, No. 6313, p. 4. Recuperado a partir de: <https://news.google.com/newspapers?id=NMwbAAAAIBAJ&sjid=XVAEAAAAIBAJ&pg=1513%2C365648>.

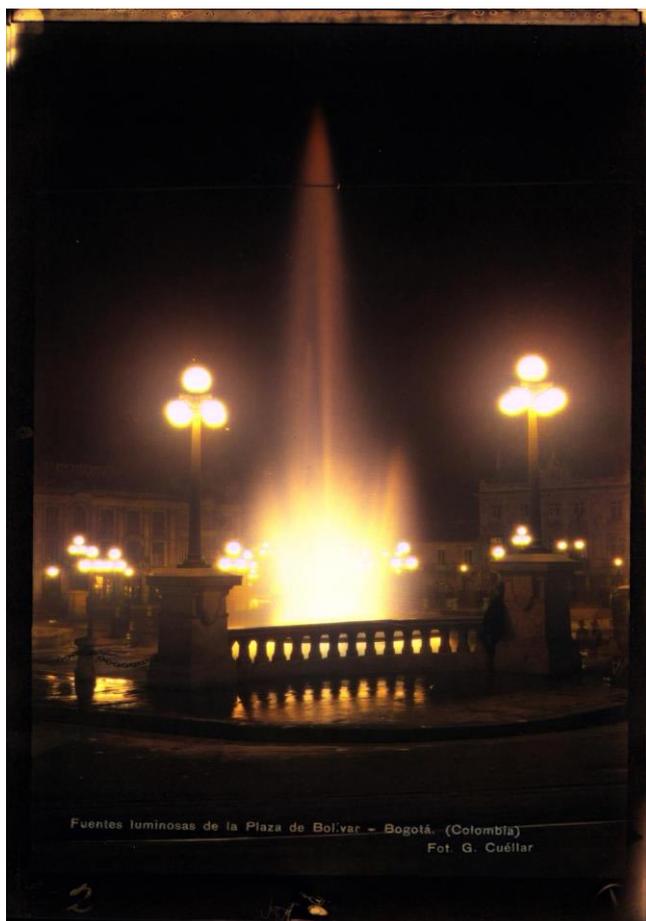
³¹⁰ Martínez Jiménez, Carlos (1978), *op. cit., ibíd.* La fecha consignada en el texto es 1926. Creemos que se trata de un error de edición o digitación, y no una imprecisión del autor.

³¹¹ *El Tiempo* (20 de julio de 1929). “La inauguración de las fuentes luminosas”. Año XIX, No. 6396, p. 16.

Recuperado a partir de:

<https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19290721&printsec=frontpage&chl=en>.

³¹² Concejo de Bogotá. *Expediente del proyecto de Acuerdo No. 45 de 1933*. 1 de diciembre a 8 de diciembre de 1933. Archivo de Bogotá, Fondos Públicos, Concejo de Bogotá. Serie: Expedientes de Proyectos de Acuerdo. 3 folios (544-546). Signatura Topográfica: [001.0115.01.078](#). También: *Acuerdo No. 47 de 1933, por el cual se da una autorización al Personero Municipal*. 7 de diciembre de 1933. Archivo de Bogotá, Fondos Públicos, Concejo de Bogotá. Serie: Acuerdos. 2 folios (240-241). Signatura Topográfica: [001.0270.01.047](#).



Gumersindo Cuéllar (1930). Vista nocturna de las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar. Fotografía, 13 x 9 cm. Colorizada (imagecolorizer). Colección fotográfica - Gumersindo Cuéllar. Banco de la República, Bogotá (Colombia), No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República, Biblioteca Digital.

Más adelante, en la segunda sección del mismo número (20 de julio de 1929), *El Tiempo* publicaba un artículo en el que se refiere a las fuentes luminosas como un *costoso juguete* diseñado para “distraer” al pueblo bogotano, “sacarlo del aburrimiento y la tristeza”, ante la incapacidad de las autoridades municipales para “dar pan a los hombres que voluntariamente se han colocado bajo su tutela”. Se trata de una postura irónica y mordaz que pretende desenmascarar la trivialización de la democracia colombiana —pues ella es “una cosa muy respetable para entregársela a un pueblo en calidad de

espectáculo”—, a partir de una consideración de las fuentes luminosas como auténticos *dispositivos de gobierno*, capaces de incidir tanto en los procesos materiales y paisajísticos de la ciudad, como en los aspectos psicológicos, estéticos y políticos de la población. La imagen es sugerente, toda vez que las fuentes luminosas no sólo actuaron en función del rejuvenecimiento epidérmico del centro urbano, sino que además revelaron el *modus operandi* de las clases dirigentes para hacer que el pueblo, presa del *shock*, se olvidara de los problemas nacionales. Con tono profético y una buena dosis de estoicismo, las últimas declaraciones del artículo condensan la visión crítica de la cuestión bogotana a la luz de sus fuentes:

Las fuentes —se puede argüir en contrario— no funcionarán sino rara vez y por poco tiempo. Pero nosotros no las juzgamos como fuentes en sí, sino como **métodos de gobierno**. En el fondo, las dictaduras proceden con ese criterio. No ha habido una sola que no fomente las obras públicas, que provea de caminos y vías férreas a sus países. Es el sistema de distraer las democracias.

Anoche, ante las fuentes luminosas, una multitud densa, pesada y neutral, olvidó todos los problemas de la presidencia, de la rosca y del mundo, para contemplar el juguete edilicio. Y al regresar a la casa, con un paso nostálgico, se durmió pensando

en ciudades lejanas, de luces de colores, donde jamás hubo hombres públicos ni agitaciones políticas.

El municipio, pues, al gastar esos cientos de miles de pesos, ha procedido bien³¹³.

Pues bien: el tiempo le daría la razón a este incisivo comentario, dado que a los pocos años de haber sido estrenadas las fuentes —dice el maestro Carlos Martínez—,

la curiosidad inicial [de la ciudadanía] decayó al mismo tiempo de las limitaciones presupuestales destinadas al funcionamiento y conservación de las instalaciones mecánicas y eléctricas. Así llegó la fecha en que las fuentes, sin agua ni alardes luminosos, se convirtieron en motivo de escarnio y lugar de basuras y desaseos, en menoscabo del debido respeto a la dignidad del monumento consagrado al Padre de la Patria³¹⁴.

De hecho, los costos de mantenimiento de las fuentes luminosas eran significativamente elevados y, tal como ya había sucedido con buena parte de las obras realizadas en 1910 para la celebración del Centenario de la Independencia, las finanzas públicas de la ciudad tampoco estaban dispuestas a cubrir su sostenimiento a largo plazo, aun cuando en medio de la reciente “bonanza financiera” —vivida entre 1923 y 1928 como resultado de la indemnización norteamericana por la pérdida de Panamá— el Gobierno Nacional había estimulado tanto el gasto como la inversión en obras públicas, con vistas a la modernización económica y político-administrativa del Estado. La consecuencia de esta circunstancia sería el recorte progresivo de los *performances* luminoacuáticos y, finalmente, la cancelación definitiva de los espectáculos, dejando a las monumentales fuentes de agua en estado deplorable como reflejo tangible de una modernidad evaporada y fugaz.

No sorprende entonces que una fuente de luz tan poderosa y aparentemente inagotable, como un faro, desapareciera luego en las nebulosas del olvido y la miseria; como tampoco es de extrañar que la estatua del Libertador se haya quedado pequeña en relación con las dimensiones de las fuentes luminosas, pues, en realidad, no fue suficiente con haberla dotado de un pedestal más alto para que sobresaliera por encima de las luminarias de globos opalinos ubicados sobre pedestales más modestos, y en medio de las enormes pilas de asfalto. Miguel Antonio Caro estaba en lo cierto cuando declaraba que Pietro Tenerani había concebido la escultura de Bolívar, “no en raptos de heroísmo, no en

³¹³ *El Tiempo* (20 de julio de 1929). “El juguete edilicio”. Año XIX, No. 6396. Edición de 16 páginas, p. 3.

Recuperado a partir de:

<https://news.google.com/newspapers?id=eN0bAAAAIIBAJ&sjid=cVEEAAAAIIBAJ&pg=6912%2C3442346>.

Cursivas mías.

³¹⁴ Martínez, Carlos (1978). *Op. cit.*, p. 194.

vértigo de triunfos y esplendores”, sino “en el abismo de recónditas luchas y dolores”³¹⁵. Parecía como si el ideal republicano encarnado en la estatua del Libertador —que desde 1846 había llegado para sustituir al “Mono de la pila” colonial— hubiese dejado de ser la única fuente (*lux*) de inspiración del Estado, en tanto que había dejado de brillar con luz propia para dejarse tocar y rodear por los rayos eléctricos de las fuentes luminosas, y en la medida en que había perdido su *aura* para satisfacer las ansias de *novedad* de la masa bogotana.



Anónimo (195?) [sic.]. Plaza de Bolívar. Postal (screenshot). Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, No. 2867. Fuente: [BPP Digital](#). La fotografía no puede ser de la década de 1950, ya que las cúpulas de la Catedral no serían reformadas sino entre 1943 y 1950 por el arquitecto Alfredo Rodríguez Orgaz; las diversas fotografías del 9 de abril -sus vísperas- así lo atestiguan. Abajo a la izquierda: un aviso de Coca-Cola en la Casa del Florero; en el mismo nivel, a la derecha, contiguo a la capilla del Sagrario, el famoso café “La Botella de Oro”.

La ilusión de modernidad se había desvanecido igualmente tan pronto como lo único que ahora quedaba era el triste rastro de las pilas vacías de agua, llenas de moho y de basura. Esta Plaza de Bolívar, que había sido el lugar de la fantasmagoría, del consumo y la fascinación, de los chorros de agua y los

³¹⁵ Caro, Miguel Antonio (s.f.). “A la estatua del libertador: En la plaza mayor de Bogotá”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Año 7, No. 4, 1964, pp. 619-622, p. 619. Recuperado a partir de: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5471/5728.

derroches de dinero, había mostrado al público su otra cara como monumento al absurdo y la inconsistencia, que certifica la *ruina* sobre la que está erigida la ciudad burguesa³¹⁶.

Bogotá, que ya no era Santa Fe, demandaba nuevos *signos* de modernidad, acordes con la rudimentaria visión burguesa de las clases dominantes frente al desarrollo del país. Y ahí estaban las fuentes luminosas: para recrear *artificialmente* la prosperidad económica, social y cultural de la que entonces seguía luciendo el nobilísimo título de “Atenas Suramericana”, a cuyos últimos representantes, caballeros hidalgos del proyecto regeneracionista, el tiempo histórico y biológico iba despidiendo de la escena política que habían protagonizado durante más de cuarenta años ininterrumpidos. Aunque no puede negarse que hubo avances en materia económica, política y social a nivel nacional, en el fondo las condiciones materiales y espirituales seguían sin estar lo suficientemente preparadas para consolidar una experiencia *real* y *consistente* de la modernidad en los distintos ámbitos de la vida urbana de Bogotá.

Si de lo que se trata es de advertir la manera en que un pueblo encuentra placer en medio del dolor, armonía a pesar del conflicto, o luz en medio de la penumbra, permítaseme hacer un atrevido, aunque pertinente contraste entre los *modos de ser* de la antigua Atenas y la “Atenas Suramericana”: mientras que el espíritu trágico de los griegos inventó a los dioses del Olimpo para evitar caer en la visión pesimista de la vida, la construcción de las fuentes luminosas en la Plaza de Bolívar no obedeció, por su parte, a una *necesidad colectiva unitaria*, sino que más bien fue el resultado de la fragmentada combinación del interés de las élites por legitimar su dominio mediante la transformación de la ciudad, a imagen y semejanza de la cultura europea (y norteamericana), y el desinterés generalizado del pueblo bogotano para involucrarse comprometidamente con los procesos de modernización ética y materia de la vida pública en la ciudad³¹⁷.

³¹⁶ Jaramillo, Alejandra (2003), *op. cit.*, p. 38.

³¹⁷ Ver: Mejía Pavony, Germán (2011). “En busca de la intimidad (Bogotá, 1880-1910)”. En: Borja, J. y Rodríguez, P. *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX. Bogotá: Taurus, 2011, pp. 19-45, p. 27-28. De acuerdo con el autor, semejante situación tenía sus orígenes hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, en el que para los residentes de la ciudad “las autoridades no eran delegados electos que ejecutaban la voluntad común sino, por el contrario, agentes de un *poder tolerado* a cambio de que le garantizara a cada uno el respeto de la vida privada y la atención de las necesidades básicas de la vida en ciudad (...) La naciente élite burguesa encontró en los organismos de gobierno ciudadanos un medio apropiado de asegurar su presencia en la ciudad, adecuarla a sus necesidades y aprovecharla como campo fructífero de inversión. En este sentido, sin embargo, no era de esperarse que dicha élite fortaleciera el sentido colectivo de la vida en común. Al contrario, buscó ante todo imponer orden, *su orden*”. *Cursivas mías*.



Fuentes de luz y espacios de sombra. Collage. Elaboración propia a partir de: **1.** Las fuentes en acción, con algunas luminarias de la plaza que no funcionan; **2.** Las pilas de agua en todo su esplendor; **3.** Escena casual a la luz de las bombillas, la mirada del fotógrafo acentúa el tamaño de la pila y Bolívar queda reducido a un curioso espectador; **4.** Un chorro de agua supera en altura a la estatua de Bolívar, que disimula su presencia en medio de las luces; **5.** Las fuentes opacan al Libertador. Fuentes: Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar (ca. 1930). Banco de la República (Colombia). Nos. [FT1414](#); y Colección Museo de Bogotá (s.f). Fuente: Biblioteca Virtual, Banco de la República.

Retomando la historia, a la semana siguiente del estreno de las fuentes luminosas, la revista *Cromos* (27 de julio de 1929) publicó un pequeño fotorreportaje de una sola página, en el que se destaca el “hermoso aspecto” de aquella noche. Curiosamente, en la página opuesta, aparece un artículo escrito por el poeta Jorge Mateus el 15 de julio, titulado *Bogotá, ciudad proteica*, donde se afirma que, a pesar de las vicisitudes experimentadas a lo largo de la historia capitalina, “Bogotá ha sabido en cualquier momento refrendar sus blasones de Atenas Suramericana”, no tanto “por el incremento de su producción artística... cuanto por esa solidaridad estoica de sus hijos para enfrentar a los desmanes directivos normas de cordura decorosa y necesaria”³¹⁸; se compara además a Bogotá con un ave fénix que renace de sus cenizas “tras ligeras crisis de aparente marasmo”, y se ofrece una *imagen intermitente y multiforme* de esa proteicidad bogotana que halla en el carnaval, en la fiesta y en el espectáculo, no tanto el conjunto de “ficciones hiperestéticas de un falso estado de almas y de cosas”, sino una distintiva dosis de “cordura en la comedia del trajín cotidiano”:

En este aspecto de su vida colectiva se diseña con mayor fuerza el proteísmo animoso que inspira a todos los actos de la ciudad franca. Es la uniforme palpación

³¹⁸ *Cromos*, Vol. XXVIII, No. 670. Bogotá, julio 27 de 1929. Hemeroteca, Biblioteca Luis Ángel Arango.

de todos los sentimientos hacia un mismo fin, de diversión o de trabajo. Lo demuestra el hecho de que al amanecer del día en que terminaban las diversiones públicas, la ciudad volvió como por encanto a su aspecto de pueblo laborioso, sin comentarios sobre lo que al ser un paréntesis de alegría era una cosa de apariencia normal y convenida.

(...) Pasados los días alegres, la ciudad proteica retorna a preocuparse por el desarrollo de importantes problemas nacionales. El congreso del año, que decidirá en principio sobre las candidaturas presidenciales y la actitud de los partidos en el debate, abre sus puertas a los legisladores de todo el país que vienen a Bogotá, **centro y foco** de importantes soluciones políticas. Y cambia el aspecto otra vez en la urbe legislativa, ayer carnavalesca, anteayer rebelde y mañana quizá sumisa, pero siempre madre amparadora y asiento cordial de todos los ciudadanos de Colombia³¹⁹.

Así era descrito entonces el *ethos* de la ciudad, si bien no en relación directa con la noche inaugural de las fuentes luminosas, sino a propósito de la periódica necesidad que tenía —y que sigue teniendo— el pueblo bogotano de escapar de la “fría y melancólica” realidad, a través de diversas formas de espectáculo y carnaval. Pero hay un hecho fundamental que incide precisamente en la valoración misma de las fuentes luminosas, en cuanto dispositivo tecno-estético del gobierno urbano: su singular instalación en la Plaza de Bolívar, centro histórico de la ciudad, lugar en el que convergen los poderes institucionales de la República y del cual emana su fuerza legitimadora.

³¹⁹ *Ibid.* El autor se refiere particularmente a la celebración de los carnavales estudiantiles organizados por estudiantes de la Universidad Nacional durante las décadas de 1920 y 1930: “Después de este sacudimiento grave del alma ciudadana, en que se pusieron en juego los más dignos recursos para obtener una depuración administrativa que tenía minados los mejores sectores recursivos de la capital, el alma bogotana que había llorado ante un muchacho asesinado por la policía [el estudiante Uriel Gutiérrez] ... se propuso distraer con el carnaval estudiantil las recientes fatigas de todo orden que la agobiaban”. Asimismo, previamente había hecho referencia a los sucesos ocurridos en marzo de 1909 y junio de 1929, en los que, respectivamente, un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional presionó la renuncia del entonces presidente Rafael Reyes con motivo de la firma del acuerdo Cortés-Root, por el cual se reconoce la independencia de Panamá, y en donde fueron asesinados al menos diez estudiantes de la misma institución, entre ellos Uriel Gutiérrez Restrepo. Sobre los sucesos, ver: Santos Molano, Enrique (2016). “Colombia y el mundo 1909”. *Credencial Historia*. Bogotá, septiembre de 2016. Recuperado de: <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/colombia-y-el-mundo-1909>: “Al difundirse en Bogotá la noticia de la firma del tratado Cortés-Root, por el cual Colombia reconoce la independencia de Panamá, se generan violentos motines de protesta encabezados por los estudiantes de la Universidad Nacional, que obligan a una momentánea renuncia del Presidente Reyes, quien reasume el mando el 15. Sin embargo, el ambiente de hostilidad contra el Gobierno hace que el Presidente convoque el 5 de abril a elecciones. El 19 de junio el Presidente Reyes pretexto un viaje a la Costa y sale del país. Jorge Holguín asume la presidencia”. Y: *Credencial Historia* (s.f.). “Los sucesos de junio de 1929”. Recuperado de: <https://www.revistacredencial.com/noticia/los-sucesos-de-junio-de-1929>. En la descripción de los acontecimientos, se insiste en el asesinato de al menos diez estudiantes de la Universidad Nacional en Bogotá, producto de la fuerte represión de la policía para disipar las manifestaciones en conmemoración — irónicamente— de otro estudiante llamado Gonzalo Bravo Pérez”.



“Hermoso aspecto de una de las fuentes luminosas inauguradas en la Plaza de Bolívar con ocasión de las fiestas patrias (Foto. atención del doctor Roberto Sanmartín L.).” *Cromos*, Vol. XXVIII, No. 670. Bogotá, julio 27 de 1929, s.p. Fuente: Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). Elaboración propia.



“La Plaza de Bolívar adquirió con las fuentes luminosas un aspecto feérico desconocido entre nosotros. (Fotos, atención del señor don Francisco Prieto)”. *Cromos*, Vol. XXVIII, No. 670. Bogotá, julio 27 de 1929, s.p. Fuente: Hemeroteca, Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). Detalle. Elaboración propia.

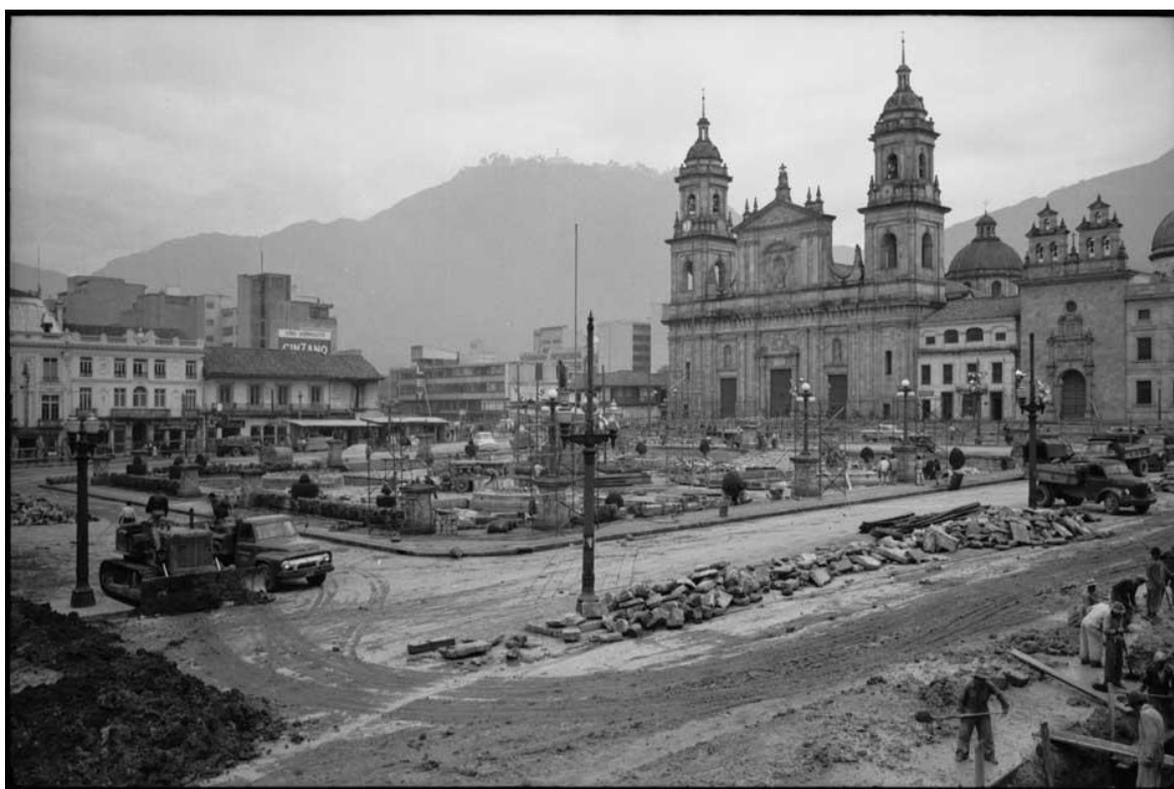
En este caso, vemos actuar a las fuentes luminosas como un *signo de exclamación*, que no sólo otorgó un nuevo rostro a la ciudad, sino que además proporcionó a los bogotanos un objeto de contemplación y esparcimiento en medio de la plaza pública más importante del país, con lo cual se sugería un modo de habitarla allende los fines prácticos (mercado, comercio, procesiones, desfiles, etc.), en favor del goce estético, el deseo y la sociabilidad de sus habitantes³²⁰. No obstante, ese sentido estético de la Plaza de Bolívar con sus fuentes luminosas —la plaza “burguesa” — es inseparable de su significación política e institucional como *centro del poder*. Así, la íntima ligazón entre luz y poder, electricidad y modernidad, tecnología y política, juega a favor de la producción de una *atmósfera* de modernidad, paralela a los procesos de modernización material del Estado Nacional.

Si en el contexto de las Exposiciones Universales la concentración de la energía eléctrica en un punto específico de la geografía urbana corresponde simbólicamente a la concentración del poder económico en el marco de la geopolítica internacional (Schivelbusch), lo mismo podría valer para el caso de las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar, en el sentido de la concentración urbanística del *poder político* en la plaza pública de la capital. Del mismo modo en que las escenografías del poder exigen ser profusamente iluminadas con la última tecnología disponible, según el grado de desarrollo de los medios y las fuerzas productivas de un medio particular, asimismo dicha tecnología, encabezada por la luz eléctrica, instaura y enfatiza eficazmente las *cartografías del poder* que emanan desde el centro político-administrativo del país. Es así como este “juguete” luminoso logra transformarse en la *metáfora del poder* de un Estado decididamente centralista y, por tanto, *excluyente* con aquella gran parte de la población que no logra participar de sus luces, quedando al margen del régimen de visibilidad establecido por el proyecto cultural de la hegemonía conservadora. Su corta existencia (comparada con la duración de la anterior y posterior fisonomía de la Plaza de Bolívar), representa tan sólo un destello de modernidad en medio de la turbia historia de Bogotá, cuyo pasado seguía tan vigente en la mentalidad de sus dirigentes y habitantes, que aún veían en la religión católica y el correcto uso de la lengua castellana los únicos elementos cohesionadores de nuestra ontología cultural. La experiencia de la modernidad no fue para el pueblo bogotano algo fijo ni estable, sino más bien intenso, pero auténticamente intermitente. O, como sostenía José Luis Romero a propósito del modo en que viajeros y poetas del cambio de siglo observaron el proceso de transformación de las ciudades patricias e hidalgas en ciudades burguesas:

³²⁰ Ver: García Moreno, Beatriz (2002). “La ciudad de los deseos”. En: *Expresión y vida: prácticas en la diferencia*. Escuela Superior de Administración Pública - ESAP. Bogotá, pp. 140-164. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/52838?show=full>. Sobre el concepto de “marcador” o “signo de exclamación”, véase: Sennett, Richard (2018), *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 2019, pp. 271-274.

Todos advirtieron que en ellas se labraba un nuevo estilo de vida latinoamericana, signado, sin duda, por las influencias extranjeras pero *oscurementemente original*, como era original el proceso social y cultural que se desarrollaba en ellas. Metrópolis de imitación a primera vista, cada una de ellas escondía *un matiz singular* que se manifestaría poco a poco³²¹.

Y las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar, una vez vaciadas y empobrecidas, eran prueba de esa oscura y matizada circunstancia.



Hernán Díaz (1958-1959). Trabajos de demolición de las fuentes luminosas, para una nueva remodelación de la Plaza de Bolívar. Fondo fotográfico Hernán Díaz, Archivo de Bogotá: Fuente: Archivo de Bogotá ([Facebook](#)).

³²¹ Romero, José Luis (1976), *op. cit.*, p 250.

iv) Apéndice 2. Todo lo que brilla es oro: una modernidad refractada por el prisma de la colonialidad

Colombia no podía presentarse como industrial, y comprendiéndolo así el Sr. Triana, ha aspirado á presentar á su Patria bajo el punto de vista de un país ricamente productor en elementos naturales.

— Luis Bravo. *América y España en la Exposición Universal de París de 1889, 1890.*

¡Ojalá hubiéramos heredado esta sobriedad en América, de nuestros antepasados europeos!.... cuando, la verdad sea dicha, el vicio de la bebida, legado por los aborígenes del Nuevo Mundo, es el vicio que más daño hace entre la gente del pueblo (y también en la que se considera de estirpe más elevada) y lo que muchas veces impide que la civilización tome pie entre nosotros.

— Soledad Acosta de Samper. *Viaje a España en 1892, 1893.*

La imagen de Colombia en la conmemoración del IV Centenario del “descubrimiento” de América

El movimiento universal de las exposiciones industriales aterriza por primera vez en territorio suramericano a partir de la primera mitad de la década de 1870, con la Exposición Nacional de Córdoba (Argentina) en 1871, seguida de la Exposición Nacional de Lima (Perú) en 1872 y la Exposición Internacional de Santiago (Chile) en 1875. Siguiendo el modelo de Europa y Estados Unidos, las primeras exposiciones latinoamericanas estuvieron dedicadas a glorificar los avances de la industria y la agricultura *nacionales*, a través de una escenografía del poder compuesta, simbólica materialmente, por elementos traídos del “estilo de exposición” internacional; de este modo, la adecuación del espacio urbano implicó la realización de diversas obras públicas, entre ellas la construcción de parques, palacios, jardines y pabellones donde se llevarían a cabo los eventos. Estas exposiciones funcionaron como trampolines del progreso material desde el punto de vista de las jóvenes naciones independientes, tal como lo evidencia la iconografía presente en los diferentes espacios asociados a los actos conmemorativos. Será entonces a partir de las primeras décadas del siglo XX que el espíritu patriótico y nacionalista de las exposiciones cobre un nuevo impulso, claramente

apoyado en el contexto de la celebración del primer centenario de la Independencia de varias repúblicas suramericanas:

- Exposición Nacional Agrícola (Colombia, 1907).
- Exposición Nacional de Río de Janeiro (Brasil, 1908).
- Exposición Nacional de Quito (Ecuador 1909).
- Exposición Nacional Agrícola e Industrial del Centenario de la Independencia (Colombia, 1910).
- Exposición Nacional de Panamá (1915).
- Exposición del Centenario de Brasil (1922).

Cada uno de estos eventos reunió a públicos y expositores procedentes de distintas latitudes de los países anfitriones, así como de países vecinos y extranjeros, particularmente europeos y norteamericanos. Por ejemplo, en 1882 el Club Industrial de Buenos Aires ya se había encargado de organizar la segunda exposición industrial argentina, o *Exposición Continental Sudamericana*, que, como su nombre lo indica, extendió el alcance internacional de los festejos y exaltó la imagen de la Nación independiente; Guatemala sería la ciudad anfitriona de la *Exposición Centro-Americana* de 1897; y en 1910, Buenos Aires volvería a ser la sede de una nueva Exposición Internacional. En este contexto, dada la activa participación de los países latinoamericanos en el atractivo movimiento universal de las exposiciones industriales —en las que fueron protagonistas tanto los avances tecnológicos en materia de iluminación eléctrica, como la expansión de las “luces” de un *ethos* y un *logos* moderno basado en la técnica, la industria y la mentalidad capitalista—, cabe preguntar: ¿Qué lugar ocupó Colombia en los distintos eventos de esta naturaleza a los que fue invitada? ¿Cómo se construyó la *imagen internacional* de la Nación colombiana en el marco de estas fiestas populares del progreso material? ¿Desde qué lugares de enunciación y a partir de qué tipo de prácticas de representación se proyectó dicha imagen, teniendo en cuenta los intereses culturales de las élites que lideraron el proyecto político de la Regeneración conservadora y su hegemonía (1889-1930)?

En 1889, Colombia fue invitada a la Exposición Universal de París, cuya participación estuvo marcada por una serie de “dificultades imprevistas”, que impidieron a la comisión encargada prepararse para la ocasión tal como se hubiera esperado desde el inicio, debido a que, al no contar con su propio pabellón, el país tuvo que instalarse en el de la República del Uruguay³²². El papel secundario que desempeñó esta instalación, “reducida, pero interesante”, dejaba mucho que desear por tratarse de la primera aparición de Colombia en la escena internacional de las exposiciones. Sin embargo, en 1881 —el mismo año de la primera exhibición eléctrica de París— se había llevado a

³²² Bravo, Luis (1890). *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*. París: Imprimerie Administrative Paul Dupont, 1890, p. 81 (97 pdf). Consultado el 12 de mayo de 2022: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098276&page=97>.

cabo en Madrid la *Exposición Internacional Americanista*, primer evento de su tipo que convocó el diálogo transatlántico entre la Madre Patria y sus antiguas colonias, con el ánimo de reforzar los lazos culturales entre ambos territorios; Colombia fue instada a participar en este evento, y allí se exhibieron algunos objetos precolombinos traídos de diferentes partes del país, entre los que destacaron ídolos, figuras humanas, sellos, flechas, arcos, monedas y un trozo de un calendario muisca, hechos principalmente de cobre, barro cocido, hueso y guadua³²³.



Anónimo. *Pabellón de la República de Colombia en la Exposición Universal de París de 1889*. Grabado. En: Bravo, Luis (1890). *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*. París: Imprimerie Administrative Paul Dupont, 1890, p. 85. Fuente: [Biblioteca Digital Hispánica](http://www.biblioteca-digital-hispanica.com/) - Biblioteca Nacional de España.

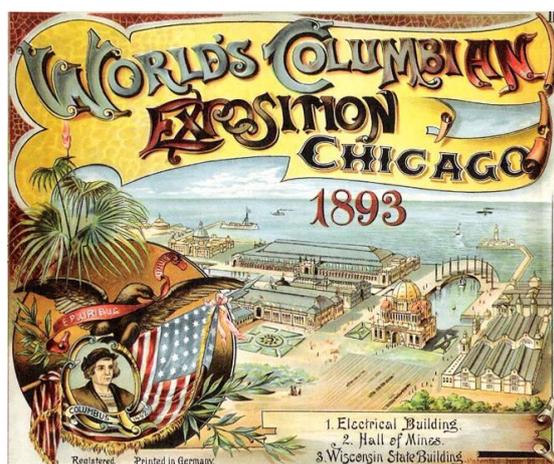
Este diálogo entre Madre e Hijas tendría, no obstante, su más valiosa expresión entre 1892 y 1893, en el marco de la conmemoración del IV Centenario del “descubrimiento” de América, con ocasión de la cual se realizó la *Exposición Histórico-Americana* de Madrid (30 de octubre de 1892 a 30 de junio de 1893), seguida de la *World's Columbian Exposition* de Chicago (1 de mayo a 30 de octubre de 1893). La participación de Colombia en estos eventos resultó decisiva para proyectar ante la mirada del mundo la imagen de una Nación civilizada fundada en una “antigüedad propia”. De acuerdo con los investigadores Sven Schuster y Laura Buenaventura, las exposiciones universales sirvieron de “plataformas transnacionales” para promover “la circulación de conocimientos y objetos”, en las que Colombia aprovecharía la oportunidad para “glorificar su pasado

³²³ Congreso Internacional de Americanistas (1881). *Lista de los objetos que comprende la Exposición Americanista*. Madrid: Imprenta de M. Romero, Ventura Rodríguez. Versión digital de la Biblioteca Nacional de España (recuperada de: <http://www.medellinhistoria.com/data/sections/28/docs/1400408182.pdf>).

precolombino” desde una perspectiva *hispanica* de la Nación, fomentada a su vez por los dignos representantes de la Regeneración conservadora³²⁴. De manera que, con el objetivo de vincular las culturas prehispánicas al imaginario de una Nación moderna, el análisis sobre las *motivaciones* detrás de la selección de las muestras que conformaron la exposición colombiana resulta imprescindible a la hora de comprender “si se trataba de un acercamiento superficial e instrumental” a dicho pasado, o si en realidad este “redescubrimiento” de la propia antigüedad “significó un cambio en la forma de pensar la nación”. A pesar de que los autores concluyen que “el pasado precolombino no fue integrado al imaginario social de la época”, lo cierto —admiten— es que “su estudio científico y su presentación en el extranjero sentaron las bases para su futura nacionalización”. Es en ese sentido que, según ellos, podría hablarse del surgimiento de un “discurso de modernidad” en el país³²⁵.



Anónimo. Instalación de España en la Exposición Histórico-Americana de Madrid (1892). Papel albúmina, 250 x 318 mm sobre cartulina de 314 x 417 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fuente: [Biblioteca Digital de España](https://www.biblioteca.nacional.es/).



Anónimo. Cartel publicitario de la Exposición Colombina de Chicago (*World's Columbian Exposition*, 1893). Impreso en Alemania. Fuente: Wikipedia - [Travalange](https://es.wikipedia.org/wiki/World's_Columbian_Exposition). Se aprecia la figura de Cristóbal Colón en la esquina inferior izquierda.

Sigamos la línea argumentativa que los investigadores desarrollan a propósito de las estrategias discursivas y materiales empleadas en la construcción de la imagen de Colombia en el marco de dichas exposiciones, con el fin de desmontar parte de la estructura del *poder* presente en la vida interna del país, que de uno u otro modo se *refracta* o queda *opacada* por la interpretación que las élites, adscritas a la Regeneración conservadora, hicieron del pasado precolombino, en relación con el presente y el futuro de la Nación colombiana, así como con el carácter ideológico de su proyecto civilizatorio. Decíamos que en el contexto del IV Centenario del “descubrimiento” del “Nuevo Mundo” —conocido antiguamente por las culturas precolombinas bajo el nombre de *Abya Yala*,

³²⁴ Schuster, Sven y Buenaventura Gómez, Laura Alejandra (2020). “Imaginando la tercera civilización de América’: Colombia en las exposiciones internacionales del IV Centenario (1892-1893)”. *Historia Crítica* n.º 75 (2020): 25-47, <https://doi.org/10.7440/histcrit75.2020.02>.

³²⁵ *Ibid.*, p. 43.

“Tierra en plena madurez”—, la comisión encargada de representar y organizar la exposición de Colombia en las dos ferias mencionadas fue escogida por el entonces presidente de la República, el señor Carlos Holguín Mallarino (1888-1892), quien junto con su sucesor en la práctica, el destacado humanista católico Miguel Antonio Caro (1892-1898), ofrecieron insólitas muestras de afecto, reverencia y adoración a la Madre Patria. El que sin duda alguna fue —y sigue siendo!— el mayor obsequio de Colombia a la Corona española —y a la vez el mayor detrimento patrimonial en la historia de la nación—, queda registrado en el mensaje enviado por Holguín al Congreso de la República, así:

Se han terminado los trabajos relativos á nuestra concurrencia á la Exposición de Madrid, y se adelantan los de la Exposición de Chicago.

Se ha enviado á Madrid la colección más completa y rica en objetos de oro que habrá en América, muestra del mayor grado de adelanto que alcanzaron los primitivos moradores de nuestra patria. La hice comprar con ánimo de exhibirla en las Exposiciones de Madrid y Chicago, y obserquiársela al Gobierno español para un museo de su capital, como testimonio de nuestro agradecimiento por el gran trabajo que se tomó en el estudio de nuestra cuestión de límites con Venezuela y la liberalidad con que hizo todos los gastos que tal estudio requería.

Como obra de arte y reliquia de una civilización muerta, esta colección es de un valor inapreciable. Antes de mandarla á Madrid propuse al Gobierno de Venezuela que tomase la mitad de la colección para que el obsequio fuese de ambos Gobiernos. No habiendo aceptado el ofrecimiento, determiné hacerlo por nuestra sola cuenta³²⁶.

El *Tesoro Quimbaya* fue el objeto central de la exposición colombiana en los eventos de 1892 y 1893. Esta rica colección de orfebrería no sólo llamó la atención del público asistente por su incuestionable e irradiante belleza, sino especialmente debido a la envidiable superioridad técnica de cada una de las 122 piezas que la componen, dignas representantes de una *civilización avanzada*, comparable con las culturas azteca e inca. En el espacio de exhibición de la República de Colombia, todo lo que brillaba era oro, pero no todo ese oro brillaba con luz propia, la luz de sus artífices originarios, sino con la luz de quienes, viendo allí la más excelsa muestra de una “civilización muerta”, fueron responsables de su traslado, curaduría e *interpretación*. ¿Quiénes eran estas personas que conformaron dicha comisión y en qué consistió la hermenéutica del Tesoro Quimbaya con miras a la construcción de la identidad colombiana, heredera de la cultura española? Presidida por el político

³²⁶ Holguín, Carlos (1892). *Mensaje del Presidente de la República a las Cámaras Legislativas*. Bogotá: Imprenta de La Luz, 1892, p. 29-30. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/1596/>.

y diplomático conservador Carlos Martínez Silva (1847-1903)³²⁷, la comisión contó además con la participación del anticuario y coleccionista Gonzalo Ramos Ruiz, el historiador y geólogo Vicente Restrepo, y el jurista Nicolás Casas³²⁸. No obstante, sería el historiador y arqueólogo Ernesto Restrepo Tirado, hijo del señor Vicente, el encargado tanto de colaborar en la organización de la colección, como de presentar los resultados de sus investigaciones acerca de las culturas precolombinas en el IX Congreso de Americanistas de Huelva.



Anónimo. Instalación de Colombia en la Exposición Histórico-Americana de Madrid (1892). Papel albúmina, 250 x 318 mm sobre cartulina de 314 x 417 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fuente: [Biblioteca Digital de España](#). Aspecto de la Colección Quimbaya; se observan las secciones de Tunja (izquierda) y Popayán (derecha).

El Tesoro Quimbaya, hallado en el municipio de Filandia (actual Quindío) por un grupo de “guaqueros”, y posteriormente adquirido por el presidente Holguín, fue descrito como “el presente

³²⁷ Amigo personal de Miguel Samper, a quien se referiría como el “Gran Ciudadano” en una nota publicada en *El Repertorio Colombiano*, en marzo de 1899, luego de su muerte.

³²⁸ Muñoz, Carmen Cecilia (2012). *¿Cómo representar los orígenes de una nación civilizada? Colombia en la Exposición Histórico-Americana de Madrid*. Cali: Universidad del Valle, 2012. Citado en: Schuster, S. y Buenaventura, L. (2020), *op. cit.*, p. 31-32.

más valioso que España ha recibido hasta el día de ninguna de sus hijas allende el Atlántico”³²⁹, y su “espectacularidad” en términos de belleza y pericia técnica sería en efecto reconocida de acuerdo con las teorías evolucionistas del siglo XIX, “las cuales determinaban el “grado de civilización” a partir de la calidad y el perfeccionamiento de los artefactos”³³⁰. Aun con todas estas apreciaciones, la colección quimbaya fue objeto de la *violencia simbólica* ejercida por los comisionados de la exposición, quienes en calidad de expertos en los incipientes campos de la arqueología y la antropología, no sólo se habían convertido en los abanderados del “estudio académico del pasado”, sino que además estaban autorizados para interpretar el “verdadero” significado del Tesoro. Violencia simbólica, primero, porque el Tesoro había sido despojado de su *aura* o valor de culto, al abandonar su tierra natal para situarse en el espacio de exhibición y satisfacer la demanda de *exotismo* por parte de los anfitriones (tanto en Madrid como en Chicago)³³¹; y, segundo, porque su *significación* en cuanto objeto de contemplación estaría atravesada por una visión *racista* de las culturas ancestrales, así como por el afán de las élites colombianas de proyectar la imagen de un país “estable y pacífico” en medio de una innegable crisis política y social. De ahí la ambivalencia señalada por los autores en relación con la exhibición del Tesoro Quimbaya en ambos escenarios, pues “el estudio académico de esta y otras culturas era *útil* para demostrar la naciente capacidad científica del país, y, de alguna manera, significaba la valoración tardía de una “gran civilización”³³². En consecuencia, el valor simbólico que la comisión colombiana de 1892 le otorgó a las reliquias precolombinas pretendía ante todo marcar la diferencia ontológico-cultural “entre el pasado prehispánico y el presente republicano”.

Para la exposición de 1893, la situación sería prácticamente la misma, aunque con algunas particularidades; empezando por que el Tesoro Quimbaya no fue trasladado en su totalidad a la ciudad de Chicago (tan sólo se llevaron algunas piezas restantes que incluían objetos de cerámica, piedra y pequeñas figuras de oro y tumbaga³³³), alegando que “sería mejor no intentar una exhibición de todos los recursos de Colombia”, pues resultaba suficiente con mostrar una serie de antigüedades “que podrían echar nueva luz a las razas prehistóricas del Nuevo Mundo”³³⁴. En esta ocasión las expectativas eran mayores y el público exigía muestras de civilización “más contundentes”, como lo evidencia una nota local sobre el pabellón colombiano, según la cual el país “da sólo una muy pequeña muestra de sus recursos naturales, ni tiene objetos en los departamentos principales de la

³²⁹ Bonilla, M. E. (1985). Oro colombiano en manos extranjeras. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 22(03), 47-60, p. 48. Recuperado a partir de: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3279/3367.

³³⁰ Restrepo, Vicente (1892). *Catálogo de los objetos que presenta el Gobierno de Colombia a la Exposición Histórico-Americana de Madrid*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1892, p. 13. Citado en: Schuster, S. y Buenaventura, L., *op. cit.*, p. 33-34.

³³¹ Schuster, S. y Buenaventura, L., *op. cit.*, p. 30.

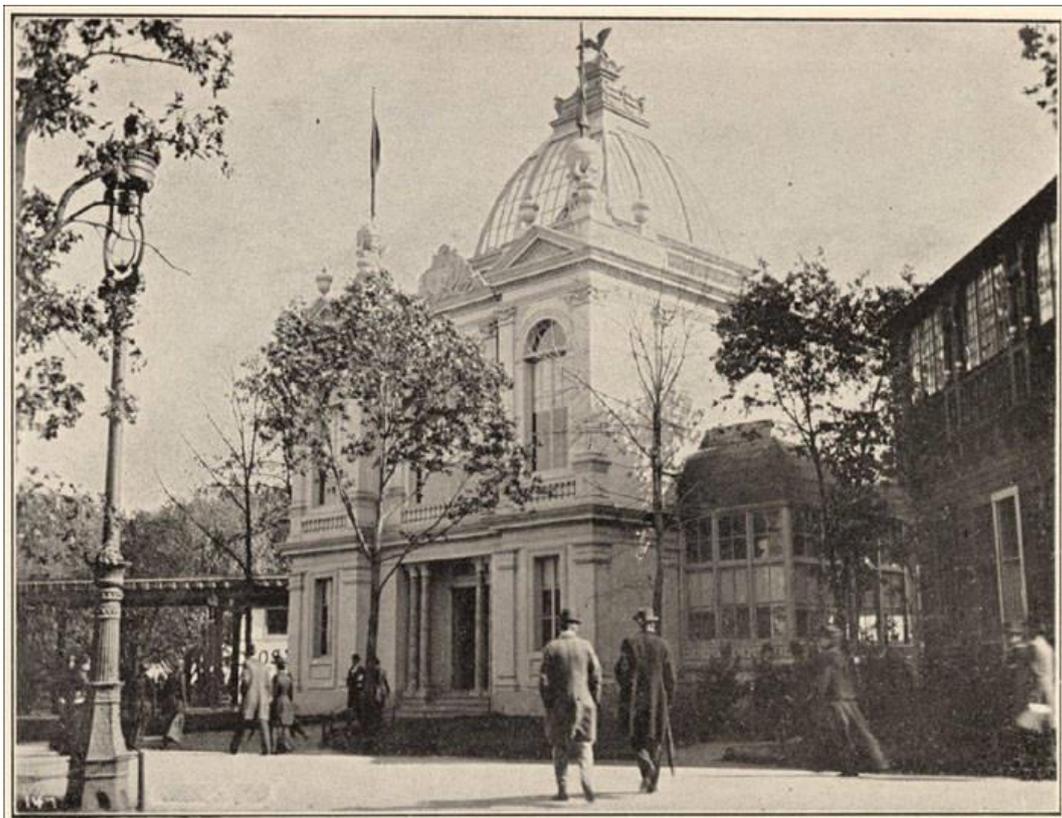
³³² *Ibid.*, p. 41. *Cursiva mía*.

³³³ Schuster, Sven (2020). “Los viajes del Tesoro Quimbaya”. *Revista Credencial Historia*, No. 369, octubre de 2020. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/los-viajes-del-tesoro-quimbaya>.

³³⁴ Schuster, S. y Buenaventura, L. (2020), *op. cit.*, p. 42.

exposición”³³⁵; sin embargo, el mismo reporte indica que vale la pena visitarlo únicamente “para ver la colección excepcional de ornamentos prehistóricos de oro”, elaborados por “la raza perdida que alguna vez habitaba este país”³³⁶. Una vez más, Colombia no podía mostrarse como industrial; a diferencia de otras naciones americanas como México o Brasil, su presencia en los salones dedicados a la exhibición de maquinarias y procesos agrícolas fue mínima, y su “modesto pabellón” —diseñado por el joven arquitecto Gaston Lelarge, utilizando formas neoclásicas “al estilo del renacimiento italiano”— sólo llamaba la atención por la planta baja donde reposaba la pequeña parte del Tesoro Quimbaya.

Por otro lado, la exposición universal de Chicago se había planteado fundamentalmente como una plataforma para la expansión económica de Estados Unidos, antes que como un espacio para la exaltación del proyecto hispanista³³⁷, y en ese orden de ideas, se entiende que el supuesto “interés institucional en el estudio y conservación” de las piezas precolombinas haya cedido terreno al interés económico por el cual la comisión resolvió vender parte de la colección al actual *Field Museum of Natural History* de Chicago.



W.B. Conkey Company (1893). *Pabellón Colombia*. Photographic World's Fair and Midway Plaisance, p. 171. Fotografía en libro. *World's Columbian Exposition of 1893*, The Field Museum. Fuente: [Illinois Digital Archives](#).

³³⁵ Se refiere a los departamentos de Antropología, Máquinas y Agricultura.

³³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³³⁷ *Ibid.*, p. 37.

Ahora, es preciso volver la mirada hacia 1892 para descubrir el trasfondo racista y colonial presente en la imagen de Colombia proyectada en la exposición de Madrid. Ya el señor Ernesto Restrepo T. se había referido a las tribus precolombinas como “grandes civilizaciones *a pesar de* sus muchos vicios” —entre ellos el “canibalismo” y la conflictividad—, debido a los cuales “no parecía lejano el momento de su desaparición y exterminio de las unas por las otras”, y que en consecuencia ninguna otra nación diferente a la española “habría hecho conquista tan humanitaria y notable” como la que realizó en Colombia³³⁸. En este sentido, podría preguntarse cómo es posible glorificar la cultura material de estas antiguas tribus, condensada tanto en el Tesoro Quimbaya como en la colección muisca, y al mismo tiempo degradar sus prácticas culturales por tratarse de un modo *salvaje* de ser y de habitar el mundo. De hecho, una de las personalidades femeninas más sobresalientes y respetadas de la sociedad bogotana de la época, doña Soledad Acosta de Samper (1833-1913), esposa de José María Samper Agudelo, reafirma esta interpretación de las culturas aborígenes, sumándole el *proceso evangelizador* de las misiones católicas como el elemento que contribuye y anticipa su desaparición gradual, en términos de su “reducción” a la vida civilizada. Así lo sostendría en la ponencia presentada el mismo año en el IX Congreso Internacional de Americanistas de la ciudad de Huelva, cuando afirma que “aquellas razas aborígenes están ya agotadas, y por consiguiente deben extinguirse más tarde ó más temprano”³³⁹; y agrega:

Cuando llegaron los Europeos á América, no encontraron pueblos jóvenes en vía de formación, como generalmente se piensa, sino razas agotadas, debilitadas, concluidas, que bajaban de la cultura á la barbarie. Los antepasados de esos salvajes, muchos siglos antes del Descubrimiento de Colón, fueron los constructores de aquellos edificios extraordinarios, aquellas ciudades monumentales, cuyos restos asombran hoy día al viajero y al sabio.

(...) Así pués, su desaparición tan pronto después de la invasión de los habitantes del antiguo continente, no fué tanto por el mal trato de los conquistadores... sino porque la raza estaba próxima á concluir.

La prueba es que de los pueblos que estaban más civilizados, como los *Mexicanos*, los *Peruanos*, los *Chibchas*, aun quedan muchos en los países [sic.] en que vivían...; de manera que, al cabo de tres ó cuatro generaciones, prevalece la sangre más vigorosa, la del blanco, y se elimina por completo la del aborígene [sic.] americano³⁴⁰.

³³⁸ *Ibid.*, p. 32. Cursivas mías.

³³⁹ Acosta de Samper, Soledad (1893). *Memorias presentadas en congresos internacionales que se reunieron en España durante las fiestas del IV Centenario del descubrimiento de América, en 1892*. Chartres: Imprenta de Durand, 1893, p. 8.

³⁴⁰ *Ibid.*



Con esto, la prolífica escritora subraya la importancia del modo en que se había dado el proceso de *mestizaje* de la población colombiana, como factor determinante de los distintos niveles de progreso y civilización en cada una de las regiones, derivando de ello la idea de que “las élites bogotanas serían los “herederos” de la civilización muisca”³⁴¹. Semejante concepción estaba apoyada además por los condicionamientos climáticos que definen unívocamente la formación del *carácter* de los pueblos antiguos.

Rafael Díaz Picón (ca. 1913). Retrato de Soledad Acosta de Samper, 1833-1913. óleo sobre lienzo. Academia Colombiana de Historia. Fuente: Credencial Historia.

Lo curioso es que, años antes, la labor intelectual de Soledad Acosta de Samper había profundizado en temas de suma relevancia, no exentos de polémica, como lo eran el papel que podía —y debía— desempeñar la mujer en el desarrollo moral de las civilizaciones hispanoamericanas. No en vano, su trabajo sería señalado por diversos(as) estudiosos(as) contemporáneos(as) como “feminista”³⁴², cosa que llamó la atención entre los círculos intelectuales de su tiempo, no sólo porque estos eran predominantemente masculinos, sino en tanto que su postura resultaba demasiado desafiante, por no decir progresista, para una cultura eminentemente machista y católica. Desde su primera obra importante, *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (1869), Acosta de Samper había recalcado en un pequeño cuadro, titulado *Luz y sombra*, “cuán indispensable es para la mujer una educación esmerada y una instrucción sana, que adorne su mente, dulcifique sus desengaños y le haga desdeñar las vanidades de la vida”³⁴³; esto, dado que en el contexto bogotano las mujeres pertenecientes a la “sociedad de buen tono” desperdiciaban su luminosa juventud en frivolidades, de tal manera que, una vez alcanzada la madurez y opacada su belleza, eran condenadas al olvido y la inactividad de la esfera privada, no para desempeñar los quehaceres domésticos, sino para resignarse melancólicamente en el tocador hasta el día de su muerte.

³⁴¹ Schuster, S. y Buenaventura, L. (2020). “Imaginando la “tercera civilización de América”...”, *op. cit.*, p. 48.

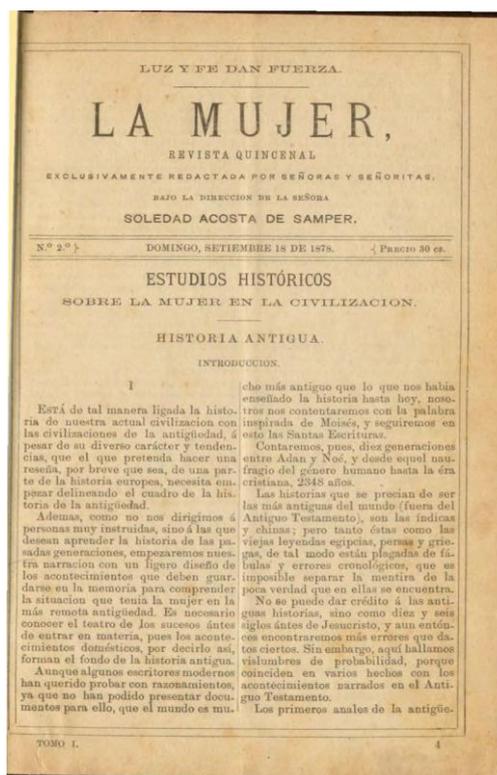
³⁴² Hincapié, Luz (2008). “Soledad Acosta de Samper en el Cuarto Centenario de América”. *Anécdotas en la historia de Colombia*. Bogotá: Revista Credencial Historia, 2008, pp. 62-66. Disponible en: <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/soledad-acosta-de-samper-en-el-cuarto-centenario-de-america>.

³⁴³ Acosta de Samper, Soledad (1869). *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Bogotá: Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana, 2004, p. 363.



Urna cineraria, Quimbaya (Colombia), 250 a.C.-430. Oro. Técnica: soldado, pulido, falsa filigrana, cera perdida. 17,50 x 11 cm. Procedencia: La Soledad, Filandia (Quindío, Colombia). Colección América Prehispánica, Museo de América (Madrid, España), No. 17459. Fuente: [Museo de América](#).

Posteriormente, Acosta de Samper concentraría su atención en reflexionar acerca de la “misión de la mujer en el mundo” en un ensayo titulado *Misión de la escritora en Hispanoamérica* (1889), texto de singular atractivo por su crítica *antibispanista* y parcialmente *anticlerical*, justo en medio de los primeros años de la Regeneración. Según la autora, las sociedades hispanoamericanas dan muestras de mayor progreso y adelanto con respecto a sus antepasados españoles, porque ven en la mujer algo más que “una virgen en una iglesia”, buscando otorgarle “una educación mejor y un papel más amplio en la vida social”³⁴⁴. A este respecto, la influencia de su esposo José María y la solución de continuidad en relación con las ideas desarrolladas por su cuñado Miguel en el citado estudio sociológico sobre Bogotá, se divisa en los cuestionamientos de Soledad Acosta hacia el porvenir del llamado “siglo de civilización y de progreso, de luces y de ilustración”, pues en realidad “la mayor parte de las veces lo que inspira al hombre es un *instinto más brutal que intelectual*”, por cuanto “heredan el amor al combate” y “el deseo de gobernar a sus semejantes”³⁴⁵.



Portada de la revista quincenal *La Mujer* (1878-1881), considerada la primera publicación financiada y dirigida por una mujer en Colombia: Soledad Acosta de Samper. *La Mujer*. Tomo I, No. 2, 1 de septiembre de 1878. Fuente: [Biblioteca Virtual - Banco de la República](#).

Por último, en el marco del Congreso Pedagógico Hispano-Lusitano-Americano, celebrado luego de las fiestas conmemorativas asociadas al IV Centenario, Acosta de Samper presenta ante el público una nueva ponencia sobre la *Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones* (1892), tema que sería compartido por Doña Emilia Pardo Bazán, una de las precursoras más prominentes de los derechos de las mujeres en España. Sin embargo, nuestra distinguida escritora sería víctima de un profundo desencanto, al ver la fuerte oposición del auditorio frente a las ideas pronunciadas por su homóloga en favor del derecho de la mujer a desempeñar cargos públicos. La respuesta de los oyentes daba a entender que la mujer “sólo valía por sus encantos físicos” (pues su fuerza bruta era inferior a

³⁴⁴ Alzate Cadavid, Carolina (2008). “Soledad Acosta de Samper”. En: Hoyos, Guillermo; Millán de Benavides, Carmen; Gómez-Castro, Santiago (eds.) (2008). Pensamiento colombiano del siglo XX. Tomo II. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, pp. 439-460, p. 445 y ss.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 452. Cursivas mías.

la del hombre), y que “era preciso dejarle todo el trabajo intelectual al varón”, “¡como si la organización corporal de ésta —anotaba con indignación en sus memorias— tuviese algo que ver con su parte moral y con sus dotes intelectuales!”³⁴⁶; todas ellas, concepciones que entraban en conflicto con la estructura mental de sociedades más avanzadas como la francesa o la inglesa. A pesar de tales circunstancias, la trayectoria de Soledad Acosta definía los esfuerzos de su parte “por establecerse dentro del campo intelectual criollo” desde una perspectiva *conservadora, católica y clasista*, que al mismo tiempo buscaba “abrir nuevos espacios discursivos y sociales” para la mujer de la clase emergente que ella representaba³⁴⁷.

Desde luego, la ilustre bogotana no hablaba por ni para el conjunto de las mujeres hispanoamericanas en general, sino a la aristocrática mujer *mestiza y burguesa* que, sin entregarse ciegamente a las “peligrosas” corrientes del liberalismo radical, veía tanto en las creencias religiosas como en la enseñanza de los valores católicos el *elemento de cohesión social* capaz de instituir “una política de conciliación entre Estado e Iglesia”. Al respecto, las estudiosas Carolina Alzate e Isabel Corpas afirman:

Acosta mantiene una relación compleja y problemática con el *poder*: si bien en su discurso endosa las *exclusiones y subordinaciones étnicas y sociales* realizadas por el Estado poscolonial y revela la misma *matriz racista y clasista*, presente en el resto del pensamiento criollo de la época, *su escritura opone resistencia*, sin embargo, a los intentos de imposición, por parte del Estado republicano, *de una voz única y homogeneizante a nivel de género*. Es en este plano, ya que no étnico o social, que su discurso desenmascara las limitaciones del proyecto de nación decimonónico³⁴⁸.

Esta tensión entre el genuino interés de Acosta por *ilustrar a la* mujer hispanoamericana y hacerla partícipe en la “empresa modernizadora del Estado y la sociedad nacionales con la cual [estaba] comprometida *su clase*”, y, por otro lado, la *opacidad* del proyecto regeneracionista evidenciada desde una perspectiva de género, no sólo refleja la situación individual de nuestra escritora en el campo cultural del país, sino que además describe el efecto de *refracción cultural* que se produce, en términos ópticos, cuando los rayos de luz (emitidos por dicho interés) no atraviesan un cuerpo o una superficie sin alterar su frecuencia y su dirección, generando una singular composición cromática de la luz resultante. Es decir, que los intentos por ilustrar a la mujer hispanoamericana se refractan debido a la condición étnica y social de su promotora, dando como resultado una perspectiva de género *atenuada*, de acuerdo con el horizonte del proyecto cultural regeneracionista. De nuevo, todo lo que brilla es oro, y la tenue luz color ámbar se plantea aquí como metáfora de la *colonialidad del poder* patente en el imaginario decimonónico de la civilización colombiana.

³⁴⁶ Hincapié, Luz (2016), *op. cit.*, p. 66.

³⁴⁷ Alzate Cadavid, Carolina & Corpas de Posada, Isabel (comps.) (2016). *Voces diversas: nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2016, p. 43.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 44. *Cursivas mías*.

Ahora, si bien la Exposición Nacional de 1910 integró elementos modernizantes al imaginario de la Nación colombiana desde el punto de vista económico y material, la colonialidad del poder decimonónico sostenido por las élites criollas seguía operando en la mentalidad de la Generación del Centenario. Los homenajes de gratitud rendidos a España —“que con su generosidad de madre amorosa nos dio su sangre ilustre, sus conocimientos en las artes y en las ciencias; y el más precioso de todos los bienes, la religión cristiana”—, confirmaban la vigencia de este esquema de representación “moderno/colonial”³⁴⁹ de la Nación. Por su parte, en medio de la crítica a los prejuicios *epistémicos*³⁵⁰, *estéticos* y *morales* presentes en la concepción sumisa y pastoral de la mujer, no había duda de que para Soledad Acosta *la lengua castellana y la religión católica* constituían los “elementos de cohesión social” fundamentales de la identidad colombiana, y que en manos de la mujer —esa de cuya clase social y condición étnica Acosta era digna representante— se hallaba el futuro el proyecto republicano.

La estética de la premodernidad en el Pabellón de Colombia (Sevilla, 1929)

El velo colonial, sobre el que se proyecta la imagen de la nación colombiana como un país moderno y civilizado, se extiende hasta el fin de la hegemonía conservadora, con una nueva feria: la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* de 1929. Un año antes, en medio de los preparativos, el señor Jaime Bonilla Plata daba cuenta de las expectativas depositadas en el evento, en el que una vez más el componente de la *raza* seguía jugando un papel importante en los discursos de motivación, al indicar que ella no sólo es apta para las “elucubraciones del espíritu y para las empresas ilusorias, sino que también en su vario esplendor *sirve a los afanes de las realidades modernas*”³⁵¹. Tales apreciaciones sugieren no obstante una evolución del pensamiento económico capitalista del país, en comparación con los discursos pronunciados y las imágenes proyectadas en las exposiciones de finales del siglo XIX; ahora, el interés económico y comercial habían adquirido tanta importancia como los asuntos culturales, ideológicos y morales en el marco de estas plataformas de intercambio. Si bien “algo costoso pero absolutamente indispensable”,

[...] los bellos programas humedecidos en la champaña de las recepciones diplomáticas y las manifestaciones aparatosas de fraternidad, van cediendo, poco a poco, el puesto, al estudio de las mutuas necesidades comerciales y económicas y aún

³⁴⁹ Castro-Gómez, Santiago (2009), *op. cit.*, p. 38.

³⁵⁰ Cf. Fricker, Miranda (2007). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Barcelona: Herder, 2017.

³⁵¹ Bonilla Plata, Jaime (1928). “La feria exposición de Sevilla”. *El Gráfico*. No. 892, Bogotá, agosto 18 de 1928, p. 860.

espirituales, para satisfacerlas por medio de un intercambio provechoso y, en general, se fijan los lineamientos de una política comprensiva y diligente³⁵².

Entretanto, el antiguo miembro de la comisión de 1892 y 1893, Ernesto Restrepo Tirado, que oficiaba ahora como cónsul en Sevilla, insistía en que “los aspectos del país que debían sobresalir en el edificio de Colombia debían ser la *minería, las esmeraldas, y los cultivos de plantas tropicales*”³⁵³.

Para esta ocasión, Colombia contaría con su propio pabellón nacional. Alrededor de este proyecto giraría un interesante debate, desde el punto de vista estético y de diseño, entre las principales tendencias histórico-culturales del pasado precolombino y la actualidad republicana. Concebido y levantado por el arquitecto sevillano José Granados, el pabellón colombiano buscaba “evocar la arquitectura colonialista que impera en la República suramericana, recordándonos la tipología de la arquitectura monumental, recogida fundamentalmente en las iglesias católicas que se construyeron durante los virreinos españoles del siglo XVIII”³⁵⁴; lo cual, en términos formales, planteó seriamente la necesidad de encontrar un lenguaje arquitectónico *propio* como expresión adecuada de la *cultura e identidad nacionales*.



Gustavo Bacarissas (1929). Cartel publicitario de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Valencia: Litografía D. Durá. BNE CART.P/242. Fuente: [Biblioteca Nacional de España](#).

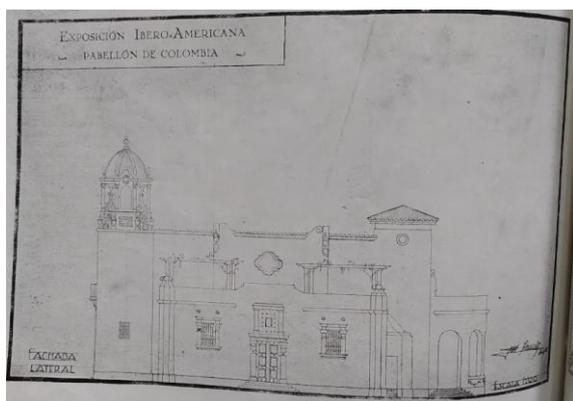
¿Qué elementos artísticos estaban llamados a conformar la sintaxis del Pabellón de Colombia en 1929? El joven escultor bogotano Rómulo Rozo (1899-1964), quien había iniciado sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes y el Instituto Técnico Central, para luego complementarlos en París, sería el encargado de armonizar la visión extranjera de la arquitectura colonial con la búsqueda legítima de una esencia nacional, a partir de la yuxtaposición de formas diversas, coherente con la “particularidad de la arquitectura y ornamentación de los pabellones latinoamericanos que *preferían*

³⁵² *Ibid.*

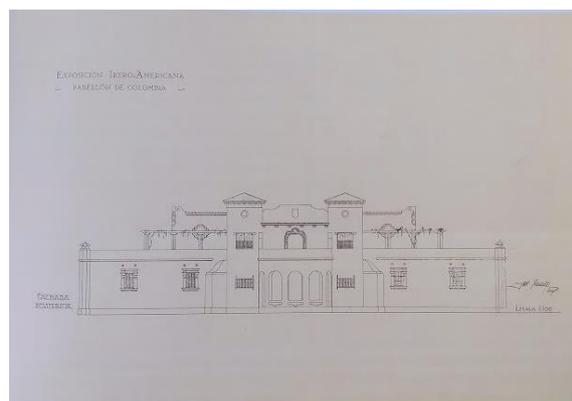
³⁵³ Graciani, Amparo; Padilla, Christian y Rivadeneira, Ricardo (2014). *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Sevilla: Fundación Proyecto Bachué, 2014, p. 40.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

*mirar a sus ancestros aborígenes [antes] que mostrarse hijos de la madre patria*³⁵⁵. En palabras del historiador del arte Christian Padilla, el reto al que se enfrentaba el maestro Rozo consistía en “reconciliar dos estéticas tan disímiles la una de la otra: convertir una iglesia virreinal en obra negra en un *templo moderno para los dioses precolombinos*”³⁵⁶. Así pues, la actualización de lo precolombino debía pasar por un cuidadoso proceso creativo que no sólo se dedicara a imitar o reproducir llanamente los estilos europeos (antiguos o modernos), sino que fuese capaz de constituir un programa iconográfico de las culturas primitivas colombianas sustentado en la narrativa nacionalista de la época.



Alzado de la fachada lateral del Pabellón de Colombia, publicado en la revista *El Gráfico*. No. 892, Bogotá, agosto 18 de 1928, p. 860. Elaboración propia.



Alzado de la fachada posterior del Pabellón de Colombia. Tomado de: 1929: *El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, p. 43.

Durante su estancia en París, Rómulo Rozo brilló en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* —evento que daría nombre al popular movimiento de diseño conocido como “Art Déco”— y allí expuso su obra maestra: *Bachué, diosa generatriz de los chibchas* (1925), recibiendo el aplauso del público y convirtiéndose en referente indiscutible del arte y la escultura moderna en Colombia, así como pionero de lo que en el marco de la Exposición Iberoamericana se denominó *estilo chibcha*. Al igual que parte del Tesoro Quimbaya fue pedido en préstamo para la exhibición colombiana³⁵⁷, la *Bachué* del maestro Rozo fue trasladada desde París hasta Sevilla para ser ubicada en medio del patio central del pabellón, como parte de la fuente de agua que la preside. Esta bella escultura, que recrea el mito fundacional de la cultura chibcha, no sólo sienta las bases del programa iconográfico de la modernidad precolombina, sino que también “hace resonar nuestro nombre de nación como *creadora*, [y] no como simple imitadora”³⁵⁸. De esta manera, el tema del *culto a la nación* se hace evidente en el trabajo decorativo de la fachada principal del edificio, sobre todo en la moldura del escudo nacional, en torno al cual se sitúan las figuras de dos indios orando de

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 44. Cursivas mías.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 47. Cursivas mías.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 89. Cursiva mía.

rodillas³⁵⁹. Según el profesor Ricardo Rivadeneira, puede concluirse que el trabajo de Rómulo Rozo plasmado en el pabellón nacional recurrió a las formas de la iconografía precolombina, de tal manera que fueron ubicadas “dentro de un marco donde los estilos modernos pudieran brindarle el pedestal necesario para hacer de su obra un elemento que *dialogaba... con los enunciados de la modernidad*”³⁶⁰.



El maestro Rómulo Rozo junto a *la Bachué*. Patio central del Pabellón de Colombia. Sevilla, 1929. Tomado de: *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*.



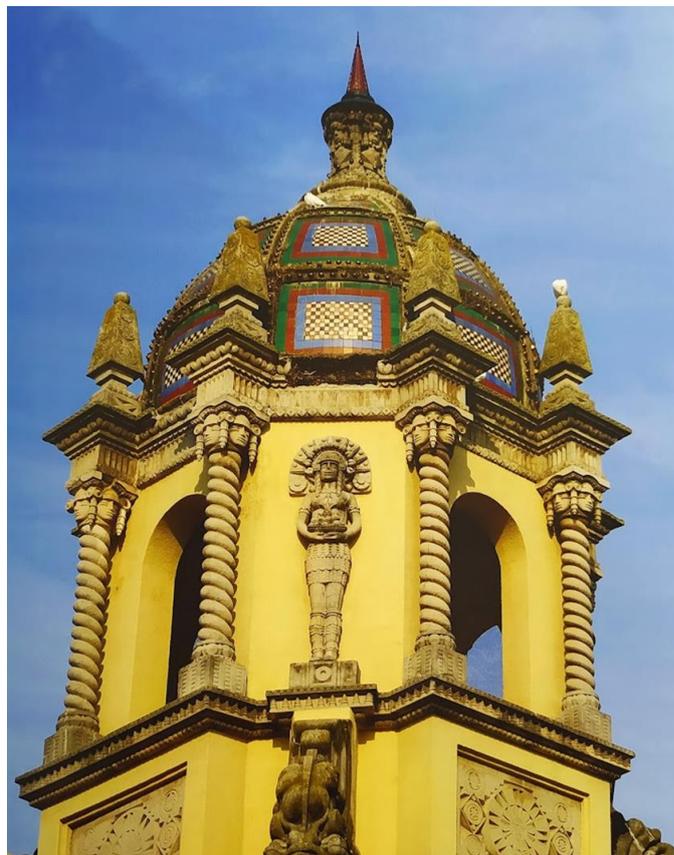
El maestro Rómulo Rozo junto a su esposa y asistente frente al escudo nacional del Pabellón de Colombia. Sevilla, 1929. Tomado de: *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*.

Retomando el conjunto de ideas desarrolladas en este apartado, se hace evidente el giro que experimentan los elementos discursivos y las prácticas de representación de la Nación colombiana en el marco de las exposiciones de 1892, 1893 y 1929. Si bien en la Exposición Iberoamericana de Sevilla las fuerzas productivas del país y la sensibilidad estética de sus artistas mostraban importantes signos de modernidad con respecto a las exposiciones de finales del siglo XIX, los componentes de *clase* y de *religión*, pero especialmente de *raza*, continuaban ejerciendo gran influencia sobre la configuración simbólica y material del imaginario de nuestra civilización. Hemos empleado la metáfora óptica de la *refracción cultural* para designar el modo en que la formación de dicho imaginario se halla ineludiblemente atravesada por el *prisma* de la colonialidad del poder, entendida

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

como la plataforma ideológica de enunciación, visibilización e interpretación de nuestra ontología nacional; es decir, como reflejo de la estructura interna del poder concentrado en la sociedad bogotana, basada en el horizonte del proyecto regeneracionista.



Sin este prisma, la tradición hispánica, defendida a capa y espada por las élites criollas de Bogotá, corría el peligro de diluirse por la fuerza de las nuevas corrientes del pensamiento moderno (liberal, positivista y utilitarista), que era preciso *contener* de manera estratégica. Las *luces* de la modernidad occidental — emitidas desde los procesos de secularización de la cultura y del surgimiento de la mentalidad burguesa individualista y pragmática, entre otros aspectos— no podían observarse directamente sin herir el órgano del propio punto de vista —nuestra **premodernidad**—, puesto que ello debía hacerse *a través* del velo dorado de la colonialidad del saber y del poder, que en últimas permitiría hablar de una

modernidad conservadora o de un *conservadurismo modernizante* (aunque antimoderno), como proyecto político y cultural de la República colombiana durante los primeros años de la Regeneración.

Torre del Pabellón de Colombia, actual edificio del Consulado colombiano. Tomado de: 1929: *El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*.

La condición de *mestizaje* del pueblo colombiano, esa *peculiaridad cromática* que adquiere la identidad y la cultura nacionales en el contexto posindependentista de la segunda mitad del siglo XIX, alude precisamente a la pervivencia de formas sociales y de creencias tradicionales sobre las estructuras de sujeción y las estrategias de producción de sujetos implantadas por el imperio español³⁶¹. Como vimos, el imaginario de la civilización colombiana presentó dificultades para

³⁶¹ Chaparro Amaya, Adolfo (2008). “Genealogía de la premodernidad en Colombia”. En: Sierra Mejía, Rubén (coord.) (2008). *La crisis colombiana. Reflexiones filosóficas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 55-85, p. 64 y ss.

incorporar a la población prehispánica y sus prácticas culturales, al tiempo que las élites criollas sólo vislumbraban la identidad nacional en el *espejo* de Occidente:

Aunque hay diferencias fundamentales entre un imperio despótico como el español, y lo que se promovía como el imperio de la razón en las nuevas repúblicas, frente a los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, la inclusión real de la población negra e india en la nación resulta precaria, vergonzante y altamente selectiva. De hecho, la tipología racial instaurada en la Colonia seguirá permeando la práctica de la ciudadanía hasta nuestros días. Para un liberal del siglo XIX, la respuesta a esta objeción es que la educación le da al indio, al negro, al mestizo, la oportunidad de ser como los europeos. O sea, que tienen *la libertad de dejar de ser lo que son*. En el entusiasmo de los nuevos ideales, ya no se trata de ser indio o español —*ambas* tradiciones encarnan el atraso y las trabas de lo premoderno— sino de aceptar la apuesta por el progreso y la civilización.

Esa es la genealogía del enemigo interior a partir de la cual se va construyendo el ideal de la nación. Allí se gesta esa terrible confusión por la cual el indígena no sólo deviene en enemigo histórico de la civilización sino que convierte a los indígenas y mestizos en sus propios enemigos internos³⁶².

³⁶² *Ibid.*, p. 68. Cursivas mías.



Farol de bombilla incandescente para el alumbrado que se inauguró el 6 de agosto de 1900. Una nueva era de progreso comienza para Bogotá. Fotografía tomada de: Santos & Gutiérrez, 1985, p. 140 – IDPC.

4. INTERMITENCIAS: SENTIMIENTOS DE DESEO Y RECHAZO A LA MODERNIDAD EN LA “ATENAS SURAMERICANA”

*Todo puede llegar: pero se advierte
que todo llega tarde: la bonanza
después de la tragedia: la alabanza
cuando ya está la inspiración inerte.*

—Julio Flórez. *Todo nos llega tarde.*

i) “Parto difícil y doloroso: pero la niña Luz Eléctrica nació...” (7 de diciembre de 1889)

Por la ventana de mi casa veía yo de niño, un poco a la diagonal, cierta imagen de San José con el niño en brazos. Era el patrono de nuestra calle a quien venían alumbrando piadosamente a través de los tiempos, desde la lejanía de la Colonia, las señoras de la familia Álvarez del Casal, dueñas de la casa de la esquina. Conocí al patriarca alumbrado por una lamparilla alimentada con aceite; más tarde pasó a esperma protegida por un guardabrisa de cristal; luego se colocó a su lado un pico de gas, y desde principios de este siglo una lamparilla eléctrica realiza el piadoso voto de la señora abuela del Precursor. Así hemos visto los de esta generación a que pertenezco, cumplirse la evolución del progreso en nuestra ciudad a la sombra de la torre erguida y quieta de la capital.

— Tomás Rueda Vargas. *Visiones de la historia de Colombia*, 1938.

Una prehistoria tecno-política: el alumbrado de gas

En medio de las múltiples confrontaciones de mediados del siglo XIX, la toma del poder por parte del general José María Melo en abril de 1854 contó con el apoyo popular del ejército y el artesanado bogotano. El único gobierno liderado por un militar de ascendencia indígena (pijao) solamente

duraría ocho meses, hasta diciembre, cuando el asalto contrarrevolucionario de los legitimistas, encabezado por los generales José María Obando, Pedro Alcántara Herrán, Tomás Cipriano de Mosquera y José Hilario López, llegaron a la capital para restablecer el orden, y en medio de las bajas resultaron, además de soldados, “los inocentes faroles del alumbrado público”³⁶³.

Una vez más, la ciudad quedaba a oscuras. El miedo a nuevas insurrecciones y la vergüenza de no contar con un servicio de alumbrado público decente, motivó al gremio de comerciantes a crear una junta ciudadana que aportara los recursos necesarios para instalar y conservar la iluminación de gas en las principales calles de la ciudad. Esta sería la *Junta de Comercio* de Bogotá, que funcionaría entre 1856 y 1886. El empresario bogotano Eustacio Santamaría ofreció al público bogotano, mediante un aviso de prensa, la posibilidad de incorporar la electricidad “en todos los lugares públicos de la ciudad”. El señor Santamaría viajó en repetidas ocasiones a Europa y allí tomó nota de los adelantos materiales que sería conveniente aplicar en la capital, quedando especialmente cautivado por la lámpara de arco de Davy y las explicaciones sobre su funcionamiento. La tienda del notable empresario ofrecía por el momento “espermas para reuniones nocturnas de lujo, velas esteéricas para *soirées* [fiestas], de sebo para la sala y el comedor de las familias, i aún más humildes para la cocina”; y, como si no comprendieran de lo que se trataba, los bogotanos no tomaron en serio la propuesta, salvo algunos comerciantes que creyeron en la iniciativa y contribuyeron con sus propios recursos. Así, el primer chispazo se había producido, y ahora era posible soñar con el día en que esta extraña tecnología se generalizara, hasta el punto de formar “una casta privilegiada o aristocracia farolera”, según afirmó *El Tiempo* en una nota de octubre de 1855. Este episodio de la política nacional, vinculado con la historia del alumbrado de Bogotá, es descrito por Santos y Gutiérrez de la siguiente manera:

Una revolución artesanal produjo un destello de luz de reverbero, y este bastó para ablandar la mentalidad intransigente de los bogotanos con respecto a las contribuciones, que consideraban un asalto a sus bienes, perpetrado a mansalva y sobreseguro. El cambio no era fenomenal, pero, como predicaba don Eustacio en su aviso, “en todo es necesario comenzar por el principio”³⁶⁴.

A la incapacidad *crónica* del gobierno nacional y de la administración local para superar las dificultades presupuestales de Bogotá³⁶⁵, se sumaba la renuencia de los eventuales contribuyentes, debido al progresivo aumento de los aportes necesarios para mantener el alumbrado. El señor Gregorio Obregón, presidente de la Junta de Comercio, sería quien promoviera la instalación y expansión del alumbrado público por medio de gas en la parte más céntrica de la ciudad, otorgándole

³⁶³ Santos Molano, E. & Gutiérrez Cely, E. (1985), *op. cit.*, p. 27.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

“una inyección de ánimo” que posteriormente contaría con el apoyo del presidente liberal Eustorgio Salgar (1870-1872)³⁶⁶. La historia del alumbrado bogotano debe al señor Obregón la conformación hacia 1867 de un cuerpo de *serenos* “tan *activo i moral* como nunca se había visto, i que diariamente estiende [sic.] el número de faroles en la ciudad”³⁶⁷; no en vano, el escritor José Ignacio Neira le dedicaría su novela *El sereno de Bogotá* —también de 1867—, como homenaje a la infatigable labor en provecho de la ciudad:

A ninguno, señor, con mejor título y derecho que á vos, puedo dedicar este ligero ensayo de mi pluma. Reconozco en vos al infatigable reglamentador y moralizador de ese gremio de hombres humildes que prestan sus servicios á una parte de la sociedad bogotana, casi sin remuneración ni recompensa.

Reconozco también, como lo reconocerán todos, que á vuestros constantes y nunca desmentidos esfuerzos se debe el mejoramiento del alumbrado público, que hoy es el único *indicio de civilización y cultura* para el extranjero que llega por primera vez á la capital de Colombia, en una noche lluviosa y oscura, y que tal vez haya maldecido en su camino mil veces, por las razones que todos conocemos³⁶⁸.

Aprovechamos estas palabras para traer a cuento una breve caracterización poética del sereno bogotano, que además de exagerar algunos aspectos paisajísticos de la ciudad, nos permite confirmar elementos comunes a la mirada que Miguel Samper desarrolló a propósito de la miseria capitalina:

*En medio de las calles y pórticos de la suntuosa Bogotá, verdadera selva de edificios, el sereno hace proyectar las sombras de los campanarios como negros y tristes fantasmas, y á las almas tímidas las aterra con las apariciones de que se pobló nuestra infantil imaginación, haciéndoles ver las sombras de los muertos, los espectros y aun el espíritu, creación de las tinieblas, que son como los cortesanos del frío imperio de la noche*³⁶⁹.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 39. Sobre el proceso de conformación del cuerpo de serenos y alumbrado de Bogotá, ver: Junta de Comercio de Bogotá (1867). *Organización de la Junta de Comercio, del cuerpo de serenos del alumbrado de Bogotá*. Bogotá: Foción Mantilla, 1867. Recuperado a partir de:

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3029>.

³⁶⁸ Neira, José Ignacio (1867). *El sereno de Bogotá*. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1867, p. 1. Recuperado a partir de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2677>. Cursivas mías. Con respecto a “las razones que todos conocemos”, el autor se refiere a las consuetudinarias escenas de la vida nocturna de la ciudad, en las que, por falta de iluminación, los transeúntes, locales o extranjeros, resbalaban por las calles empedradas o se salpicaban de agua mezclada con las inmundicias que en días lluviosos corría en medio de las calles.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.



El cuerpo de serenos constituía, por así decirlo, el primer “sistema” de alumbrado público de la ciudad: eran los habitantes de las sombras, los trabajadores de la noche, los contertulios de los fantasmas santafereños. Los miembros contribuyentes de la Junta de Comercio, notables ciudadanos de la aristocracia bogotana, llegaron a sospechar del manejo que la municipalidad hacía de los recursos, y a mediados de 1870 comienzan las negativas a seguir aportando para el servicio de alumbrado y *vigilancia*³⁷⁰. La *Compañía de Alumbrado por medio del gas* inició sus funciones en 1876, tres meses antes de estallar la Guerra de las Escuelas (1876-1877), y durante este conflicto los gastos de la empresa pasaron a manos del gobierno nacional. Posteriormente, la Compañía del gas reportó una demanda de tan sólo 33 faroles alumbrados y 51 suscriptores de alumbrado doméstico, situación que se

extendería inclusive hasta finales del siglo XIX, donde no llegaría a superar el centenar de faroles³⁷¹. Más tarde, en 1879, los intereses de la compañía se verían seriamente afectados tras conocerse las ventajas del revolucionario invento de Edison, la bombilla eléctrica, a partir de la cual sería posible iluminar dos años más tarde (1879) las calles de Nueva York de manera permanente. En este sentido, asombra que la noble iniciativa de dotar a la ciudad de un alumbrado “moderno” *por medio de gas*, haya llegado en el momento de su declive tecnológico en las principales capitales del mundo, pues, además de costoso e inestable, resultaba incómodo y a veces peligroso. El *nacimiento comercial* de la luz eléctrica representaba entonces el faro de las expectativas bogotanas hacia el futuro, y en adelante sólo “era cuestión de orar y mover influencias...”.

Cartel alusivo a la película *El sereno de Bogotá*, estrenada el 25 de octubre de 1945 y dirigida por Gabriel Martínez. 35mm. Disponible en el Museo de Bogotá. Fuente: Elaboración propia.

En 1881, la sensación producida por la Exposición Eléctrica de París conmovió a la opinión pública de Bogotá, en busca de soluciones para materializar el deseo de establecer el servicio de alumbrado

³⁷⁰ Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985), *op. cit.*, p. 58 y ss.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 61-66.

eléctrico. Así las cosas, en el *Diario de Cundinamarca* ya se *prefiguraba* este importante hecho, con ocasión de la visita del general cubano Fernando López de Queralta, cuya participación en la instalación del alumbrado eléctrico de Nueva York, Washington, Albany y Filadelfia, entre otras ciudades norteamericana, dejaba abierta la posibilidad de que en Bogotá se pudiese llevar a cabo la misma tarea:

La luz eléctrica es un grande adelanto sobre la luz de gas carbónico. Quizá pueda decirse que es la coronación del arte del alumbrado. El gas es a la electricidad lo que el aceite de higuera es a la esperma. Una sola luz puesta en la mitad de la plaza [sic.] de Bolívar hará que se pueda leer un periódico o un manuscrito en toda la extensión de ella. La luz eléctrica es el alumbrado propio de las calles y plazas. El gas quedará reducido a la condición de alumbrado doméstico³⁷².

Respecto a esta última afirmación, Santos y Gutiérrez advierten que si bien la luz de *arco voltaico* servía especialmente para espacios exteriores debido a su potente luminosidad, las bombillas incandescentes de Edison permitían justamente introducir la luz eléctrica en los recintos domésticos, siendo éste el factor trascendental del invento del genio norteamericano. El coronel López de Queralta demostró finalmente que sí era posible acometer semejante hazaña, y en 1882, a los ocho meses de haberse inaugurado el alumbrado eléctrico en Nueva York, se llevó a cabo un modesto intento en el centro de Bogotá ante la mirada estupefacta e inocente del “vulgo”:

Los postes que se están poniendo en las cuadras de Santa Clara, i que llegan ya a la Plaza de Bolívar, son para hacer el ensayo de la luz eléctrica. Esta noche se hará uno pequeño, en una pieza de *Las Galerías*, i en la noche de mañana, se hará otro público. El aparato principal está en la casa de la fábrica de chocolate [Chávez] abajo de esta imprenta. El alambre es apenas conductor de la electricidad, el foco luminoso estará en las galerías. *Hacemos esta advertencia porque el vulgo cree que la luz correrá por los alambres*³⁷³.

Ese mismo año, el coronel López de Queralta adelantó las gestiones pertinentes para fomentar el alumbrado eléctrico en Bogotá, a partir de un contrato con los hermanos Juan y Tomás Abello, de tal manera que “pudiera leerse todo escrito en cualquier punto” de la Plaza de Bolívar; sin embargo, extrañamente, el acuerdo no se concretó. Más adelante, los ya mencionados hermanos Carrizosa intentarían prosperar donde los hermanos Abello habían fracasado, con tan mala suerte que corrieron el mismo destino. Como ya habíamos hecho referencia, los autores de la *Crónica de la luz* sugieren que la Compañía del Gas estaría detrás de los tropiezos de la iluminación eléctrica, debido a

³⁷² *Diario de Cundinamarca*, septiembre 20 de 1881, No. 2.961, p. 1. *Ibid.*, p. 75.

³⁷³ *La Reforma*, abril 22 de 1881, No. 277, pág. 1. *Ibid.* Cursivas mías.

un claro conflicto de intereses³⁷⁴. Entonces, Bogotá retornaría a los métodos tradicionales de iluminación, coexistiendo los faroles de velas de sebo con los de reverbero, petróleo y gas³⁷⁵.

Anónimo. Estatua y Plaza de Bolívar. Bogotá.
1856. Negativo de colodión copiado
posteriormente en papel gelatina. 11,5 x 9,9
cm. Colección Museo Nacional de
Colombia. Fuente: Serrano, Eduardo (1983).
Historia de la Fotografía en Colombia.
Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
[Villegas Editores](#).



Mientras tanto, el fin del liberalismo radical estaba cerca y la llegada parcialmente exitosa del alumbrado eléctrico esperaba la regeneración administrativa impulsada por Rafael Núñez para hacerse realidad. Esta nueva etapa de la historia política traería nuevas luces para el desarrollo material del país, en la medida en que la implementación del papel moneda de curso forzoso “democratizó” la circulación de dinero y, en consecuencia, aumentó la capacidad adquisitiva *del Estado*, estimuló sus inversiones y preparó a la sociedad bogotana para afrontar nuevos desafíos en materia política, económica, social y cultural. En este sentido, cabe mencionar la creación de la Sociedad Colombiana de Ingenieros en 1887 y la importancia que adquirió la publicación del boletín llamado *Anales de Ingeniería*, gracias al cual los bogotanos tuvieron las primeras noticias de los usos y servicios de la electricidad a nivel internacional, y en el que muy temprano se plantearon las posibilidades de aprovechar las fuerzas de la naturaleza para la generación de energía eléctrica, como a propósito se sugirió de cara a las aguas del río Bogotá y del Salto de Tequendama:

¿Qué hacemos entonces? ¿Cómo utilizar la energía que de ese modo ofrece al hombre la pródiga naturaleza? ¿Cómo servirnos en Bogotá, por ejemplo, de la fuerza motriz del Tequendama? ¡Oh! Nada más rico para la industria, más

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

³⁷⁵ Zambrano P., Fabio & Vargas L., Julián (1988). “Santa Fe y Bogotá: Evolución histórica y servicios públicos (1600-1957)”. En: Foro Nacional por Colombia e Instituto Francés de Estudios Andinos (1988). *Bogotá 450 años. Retos y realidades*. Bogotá: FNC - IFEA, 1988, pp. 11-92, p. 57. Cf también. Mejía Pavony, G. (2000), *op. cit.*, p. 438, según el cual en 1866 se apreciaban juntos faroles de vela y de petróleo; entre 1881 y 1886-87 el alumbrado estaba compuesto por faroles de petróleo y de gas; en 1893-94 conviven el petróleo, el gas y la electricidad; y ya en 1907 la ciudad se había desembarazado del petróleo, quedando los alumbrados de gas y electricidad.

trascendental para los países nuevos, más gracioso en la escala de los inventos humanos que la solución de aquel problema³⁷⁶.

Adicional a ello, los *Anales de Ingeniería* publicaron traducciones de artículos relacionados con avances tecnológicos en el campo, e informaban sobre diversas técnicas desarrolladas por individuos que no tenían reputación de ser hombres de ciencia, como fue el caso del señor Dionisio Piedrahita y su *Compañía de Electricidad*, cuyo sistema, aparentemente novedoso, ya había sido trabajado en 1847 por el señor Robert Weare³⁷⁷. A partir de la década de 1890, los *Anales* estarían al tanto de las nuevas aplicaciones de la electricidad, relativas al problema del transporte público en las ciudades por medio de tracción eléctrica; el alumbrado eléctrico en las minas de Inglaterra; los ferrocarriles; el alumbrado de carruajes; y el aprovechamiento de la fuerza hidráulica para la producción de luz y calor en Suiza, Alemania y Canadá; entre otras aplicaciones³⁷⁸. Por ejemplo, en 1893 se publicó una serie de noticias técnicas sobre el funcionamiento de los dinamos y transformadores de la planta eléctrica de Barranquilla, así como las condiciones presupuestales requeridas para su operación. Y en 1899, aparecería un texto titulado “Historia del alumbrado y sus progresos”, uno de los primeros relatos históricos que se conoció en el país y que ilustraba las diferentes etapas de desarrollo tecnológico, desde las antorchas utilizadas por los griegos y los romanos, pasando por la administración del Rey Sol en el siglo XVII francés, hasta llegar a la lámpara de Argand del XIX, frente a la cual se concluía que el gas había entrado en un período de decadencia, pero que debido al alto precio de la luz eléctrica en su inicios, aquella tenía garantizado un poco más de vida³⁷⁹.

Por otra parte, el crecimiento poblacional de Bogotá a lo largo del siglo XIX representa un hecho sociológico fundamental que repercute directamente en el incremento de la presión sobre los servicios públicos en general, y sobre el alumbrado público y doméstico en particular. Esta dinámica demográfica estuvo fuertemente marcada por los múltiples desplazamientos del campo a la ciudad, a causa de las constantes guerras civiles, estableciendo una singular correlación entre el flujo migratorio y las bajas resultado del conflicto. Entre 1851 y 1884, la población bogotana pasó de 26.649 a 95.813 habitantes respectivamente, cifra que según Vergara y Velasco (1901) disminuiría en 1898 a 78.000 habitantes³⁸⁰, si bien el viajero e ingeniero civil Jorge Brisson estimó un total de 100.000 habitantes para 1899³⁸¹. Dicha tendencia hizo que la demanda de alumbrado aumentara significativamente, exigiendo no sólo mayor cobertura del servicio, sino, ante todo, garantías para su

³⁷⁶ Rodríguez, Juan Camilo et. al (1999), *op. cit.*, p. 73 y ss.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 77-78. Nota al pie de página.

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 102-106.

³⁸⁰ Mejía Pavony, Germán (2000), *op. cit.*, p. 230.

³⁸¹ Rey H., Pilar A. (2010). “Bogotá 1890-1910: población y transformaciones urbanas”. *Territorios* 23, pp. 13-32, p. 16-17. <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/territorios/article/download/1400/1276/5198>. Según Zambrano y Vargas (1988, p. 12), Carlos Martínez, en *Bogotá: sinopsis sobre su evolución urbana*. Bogotá: Escala Fondo Editorial, 1976, establece que la popular cifra de 100.000 habitantes se alcanzó en 1905.

prestación continua y eficiente, sin importar la fuente de iluminación: “Bogotá era una urbe en crecimiento y se estaba acostumbrando a ver en el alumbrado público no un lujo sino una necesidad”³⁸². Era además cuestión de honor, de decencia y de prestigio que la capital de la República contara con un alumbrado a la altura de las ciudades cultas y modernas; pero la Junta de Comercio no daba resultados satisfactorios y la Compañía del Gas apenas cubría una mínima demanda.

Año	Número habitantes	Crecimiento geométr.	Indice
1778	16.002		100.0
1779	16.420	2.6122	102.6
1793	18.174	0.7276	113.6
1800	21.464	2.4054	134.1
1832	36.465	1.6700	227.9
1843	40.086	0.8644	250.5
1881	84.723	1.9889	529.5
1905	100.000	0.6932	624.9
1912	121.257	2.7917	757.8
1918	143.994	2.9057	899.9
1928	235.421	5.0389	1.471.2
1938	330.312	3.4442	2.064.2
1951	715.250	6.1232	4.469.8
1964	1.697.311	6.8734	10.606.9

Crecimiento poblacional de Bogotá 1778-1964. Tomado de: Zambrano, F. y Vargas, J. (1988), p. 12. Fuente: [Open Edition Books](#).

The Bogotá Electric Light Company: un nuevo ciclo de promesas

Entre julio y septiembre de 1889 los señores Pedro Nel Ospina (futuro presidente de Colombia 1922-1926) y Rafael Espinoza Guzmán (célebre miembro de la Gruta Simbólica)³⁸³ realizaron las gestiones pertinentes para conformar *The Bogotá Electric Light Co.*, a partir de un capital de \$100.000, estableciendo su agencia principal en la ciudad de Nueva York con el objetivo de obtener mayores fuentes de financiación y capitalización; cosa que, sin embargo, no funcionó y obligó a los empresarios a solicitar un préstamo al recientemente creado Banco de Bogotá (1870)³⁸⁴. Todas las expectativas estaban puestas sobre las acciones de la nueva compañía orientadas a satisfacer las necesidades de alumbrado de la ciudad. Finalmente, tras una larga espera, el momento había llegado. En la noche del 7 de diciembre de 1889, fecha por lo demás significativa para un pueblo

³⁸² Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985), *op. cit.*, p. 83.

³⁸³ A ellos se suman los hermanos Tulio Ospina, Gonzalo y Camilo Carrizosa, el señor Camilo Antonio y el Superintendente señor Gregorio Pérez.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 85. Zambrano P., Fabio & Vargas L., Julián (1988), *op. cit.*, p. 57.

recalcitrantemente católico, Bogotá se preparaba para una fiesta inolvidable, en la que las maravillas de la ciencia moderna harían posible introducir “un nuevo elemento, que es el lujo mayor de una ciudad civilizada en los días de gala y contento”:

Cada uno imaginaba las cosas a su modo, explicando ya el uso y acción de los alambres conductores, ya el de los capacetes, que suponían como paraguas luminosos, o ya, en fin, la marcha de la maquinaria y las sorprendentes transformaciones que en ella se originan. Todos deseaban ver la luz, y *muchos mezclaban su deseo con cierto sentimiento de temor...*³⁸⁵

El ensayo de la luz eléctrica estaba programado para las siete de la noche, hora a la que debía llegar el Ferrocarril de la Sabana (inaugurado el 20 de julio del mismo año), luciendo a su vez un faro de luz eléctrica:

Desgraciadamente —prosigue el artículo citado— la esperada luz no iluminó en el momento oportuno aquella *escena civilizadora*, y no fue sino un poco después cuando surgió esplendente, quebrando sus rayos en las cambiantes aguas de las fuentes, que al caer de su mayor altura, convertidas en infinidad de gotas luminosas, recordaban los fuegos artificiales de años anteriores, que faltaban entonces.

(...) En estos momentos, serían poco más de las ocho, el contento y la algaraza llegaron a su colmo, cuando de repente, y como a impulsos de un soplo encantado, alumbraron los espléndidos focos de la Luz eléctrica establecidos en la plaza [de Bolívar], humillando las mil luces que momentos antes parecían poderosas. El entusiasmo pareció suspenderse en un instante, el pensamiento de todos divagó sorprendido por las ignoradas regiones de lo desconocido y sobrenatural, y luego el oleaje humano volvió a su rápido curso, miles de manos aplaudieron la nueva luz, y de la multitud se escapó un grito generoso, que victoreaba aquello mismo que momentos antes le infundía temor. *¡El progreso había ganado una batalla más entre nosotros, y todos festejábamos su victoria!*³⁸⁶.

El entusiasmo no era para menos: Bogotá atestiguaba la promesa de gozar de luz eléctrica tan sólo ocho años después de haber sido inaugurada en Nueva York. *The Bogotá Electric Light Co.* había materializado los sueños de los bogotanos mediante la instalación de una planta termoeléctrica alimentada con carbón, que terminaría produciendo luz a partir de lámparas de arco voltaico de 1.800 bujías cada una. Todos los materiales eran importados. Las reacciones a este acontecimiento

³⁸⁵ *El incendio del 7 de diciembre de 1889*. Imprenta de La Luz. Bogotá, diciembre 17 de 1889. Citado en: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985), *op. cit.*, p. 86. Cursivas mías.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 86-87. Cursivas mías.

no se hicieron esperar, y los *Anales de Ingeniería* pronto reconocerían el enorme esfuerzo de los empresarios:

Por nuestra parte, enviamos repetidos plácemes a todas las personas que han colaborado y colaboran útilmente por la definitiva realización de este necesario servicio de la ciudad, y para saber a qué son acreedoras todas ellas, basta saber que quien hace nacer dos espigas donde no crecía sino una, es más útil a sus compatriotas que aquellos talentos dedicados a estudios quizás muy ingeniosos, pero también muy estériles, en lo general, en el campo de nuestra época³⁸⁷.



Lino Lara (1906). Iglesia y puente de San Francisco. Fotografía. Colección Museo Nacional de Colombia, No. 2090.5. Fotografía Samuel Monsalve Parra. Tomada de: Rivadeneira, R. (2016). “Gabinetes fotográficos: dispositivos, oficios y prácticas comerciales”. *Credencial Historia*. Enero de 2016. Fuente: [Credencial Historial](#). Nótese el cable eléctrico que cruza por la parte superior de la imagen, hasta llegar a la lámpara de arco voltaico que está adosada a la Iglesia.

Por su parte, en 1890 el cronista Pedro María Ibañez aportaba detalles sobre la constitución del nuevo servicio de alumbrado eléctrico, según él, “el más perfecto de los conocidos al presente”, localizado

³⁸⁷ Rodríguez, Juan Camilo et al (1999), *op. cit.*, p. 76-77.

en un sencillo edificio de la carrera 13, contiguo al Puente Núñez. Se montaron cuatro máquinas dinamoeléctricas, del sistema Thomson- Houston, cada una de ellas productora de electricidad suficiente para alimentar hasta 27 focos de arco de 2.000 bujías de intensidad cada uno. Bogotá estaba hasta entonces deficientemente alumbrada con lámparas de petróleo colocadas en sus vías principales, y por algunos picos de gas, que a ellos llegaba por tubos de madera, hoy reemplazados en gran parte por caños de hierro. Al presente el alumbrado público es suficiente y *hace olvidar a los viejos santafereños* que en las noches oscuras y tenebrosas de los meses lluviosos tenían que proveerse de un farol y de una vela de sebo para transitar por las desiertas y mal pavimentadas calles de la capital de la gran Colombia³⁸⁸.

El optimismo se respiraba en el ambiente y la fantasmagoría del progreso recorría las calles con cada foco alumbrado. A partir de la década de 1890, diversas *representaciones* acerca del *futuro* de la ciudad circularon constantemente en los diarios bogotanos, interesados en informar a sus lectores sobre los mecanismos implicados en el complejo proceso de producción de la luz eléctrica. Tal es el caso, por ejemplo, de un artículo publicado en el primer número de *El Reporter Ilustrado*, a propósito del interés que inspira semejante empresa civilizadora:

Bogotá, en pocos días, estará elegante y copiosamente iluminada; ya estrenará y llevará garbosamente ese traje de novia, vaporoso, elegante y romántico que le forma la luz eléctrica; ya empezaremos á *olvidar cómo era nuestra Santafé*, de sabrosa pero *oscura y tenebrosa* recordación; no más linternas y faroles por esas calles de Dios del santafereño raizal; no más hundirse hasta la rodilla con el despiadado llover de estas alturas; no más berrinches contra las aceras *con teclado*, porque ya no las pisaremos —que guerra avisada no mata soldado;— y, finalmente, no más tinieblas!³⁸⁹

Llama la atención la insistencia con que estos dos comentarios anticipan el *olvido* de la vieja Santafé, de linternas y faroles, cuya atmósfera de “oscura y tenebrosa recordación” estaba siendo felizmente disipada por los focos de luz limpia y elegante. La luz eléctrica contribuía a cumplir el deseo de dejar atrás el aspecto de la ciudad colonial para vestirse de cosmopolita, y así dar la impresión de que en la capital de la República por fin reinaba la paz como condición *sine qua non* del progreso. El alcalde Higinio Cualla, quien ocuparía el cargo durante dieciséis años de manera ininterrumpida (1884-1900), manifestó en su discurso del 20 de julio de 1896, que con el fin de hacer de Bogotá una “verdadera ciudad moderna, al mismo nivel de las capitales suramericanas, era necesario realizar

³⁸⁸ Ibáñez, Pedro María (1915). *Crónicas de Bogotá*. Tomo IV. Bogotá: Imprenta Nacional, 1923, p. 522. Recuperado a partir de: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/197950/0.

³⁸⁹ “Luz eléctrica”. En: *El Reporter Ilustrado*, Año 1, No. 1, Serie 1. Bogotá, junio 4 de 1890, p. 4-5. Recuperado de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/200/rec/1>.

mayores inversiones en el embellecimiento de los edificios públicos y en la mejora de puentes, calles, plazas y parques”; y asimismo:

Remediar la falta de representaciones teatrales en la ciudad, pues, consideraba él, estos espectáculos, propios de los pueblos civilizados, *suavizaban* las costumbres, y a los jóvenes, que no tenían cómo ocupar las primeras horas de la noche, les permitían distraer el espíritu mediante diversiones cultas y baratas³⁹⁰.



Henry L. Duperly (1895-1900). *Groupe devant une boutique* [Grupo fuera de una tienda]. Esquina de la Calle Real, Bogotá. Fotografía. 20 x 24 cm. Fondo Ernest Bourgarel. Archivos diplomáticos del Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Desarrollo Internacional de Francia. Tomado de: IDPC (2017). *Más allá del cliché. El fondo fotográfico de Ernest Bourgarel*. Bogotá: IDPC, p. 114. Fuente: [IDPC - ISSUU](#). Se observa una lámpara de arco voltaico hacia el centro de la imagen; a la derecha, se asoma un farol de gas.

Quiere decir que el ornato y embellecimiento de la ciudad no fueron simplemente cuestión de cosmética y vanidad, sino que se trataba de una política orientada a cultivar una serie de hábitos y de

³⁹⁰ Mejía Pavony, Germán (2011) “En busca de la intimidad (Bogotá, 1880-1910)”. En: Borja, J. & Rodríguez, P. (eds.). *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX*. Bogotá: Taurus, 2011, p. 20. Cursivas mías.

prácticas de claro gusto burgués. La preocupación estética de la ciudad estaba ciertamente atravesada por el *sentido social del gusto* de las élites bogotanas³⁹¹. De los dispositivos de iluminación eléctrica existentes, las bombillas de Edison eran las que mejor se adecuaban a la idea de unas *costumbres sofisticadas*, en comparación con las sensaciones producidas por la luz de arco, “dura al ojo”, “pálida” y “centelleante”. Tal fue el caso registrado por el diario *El Telegrama* a propósito de los cuatro focos instalados al interior del Teatro Municipal —primer recinto de la ciudad que utilizó iluminación eléctrica—, los cuales resultaron “poco galantes y discretos” con el público femenino, al hacer evidente ciertos pequeños “secretos de tocador”, “debido a la crudeza de su luz blanquecina”³⁹². De igual forma, el periódico *Colombia Ilustrada* publicaría en 1891 un artículo titulado “Luz Eléctrica”, que confirma la tendencia de la época a conjugar la *descripción técnica* del funcionamiento de los aparatos con el *lenguaje poético* que evoca la experiencia idónea de los usuarios³⁹³:

Una de las mayores maravillas del progreso moderno es el alumbrado por medio de la electricidad: hay en él algo que parece incomprensible y atrae forzosamente la admiración de cuantos se proponen conocer, siquiera en compendio, su producción y desarrollo. Es muy distinto juzgar la luz por el *relampagueo desagradable de los focos en noche de mal servicio*, a meditar en el esfuerzo necesario para producirla, aún cuando sea con resultados todavía defectuosos. Esta consideración no ha movido a describir la actual instalación en la ciudad y el sistema adoptado en ella para la producción del alumbrado (...)

(...) ¡Cuán inmensa es la labor realizada para obtener lo que tan poco nos parece! Estamos, eso sí, en el principio de las cosas, pero de seguro la obra llegará á su completa perfección, porque el progreso no se detiene jamás, por lenta que parezca su marcha; no sólo será correcto antes de poco el alumbrado de nuestras calles, sino que llegará al más humilde rincón de la ciudad el alumbrado incandescente, y de *esos globitos de vidrio, que parecen ligera espuma de jabón*, en donde sólo vemos un alambre enrollado, *brotará á nuestra voluntad*, con sólo apretar un botón ó mover un manubrio, *una luz delicada y perfecta* que reemplazará cuanta usamos hoy en el servicio doméstico³⁹⁴.

Sin embargo, las observaciones de viajeros sobre el alumbrado público contrastaba lo suficiente con la efusividad de los términos utilizados en los reportajes de la prensa local. Acostumbrados a la

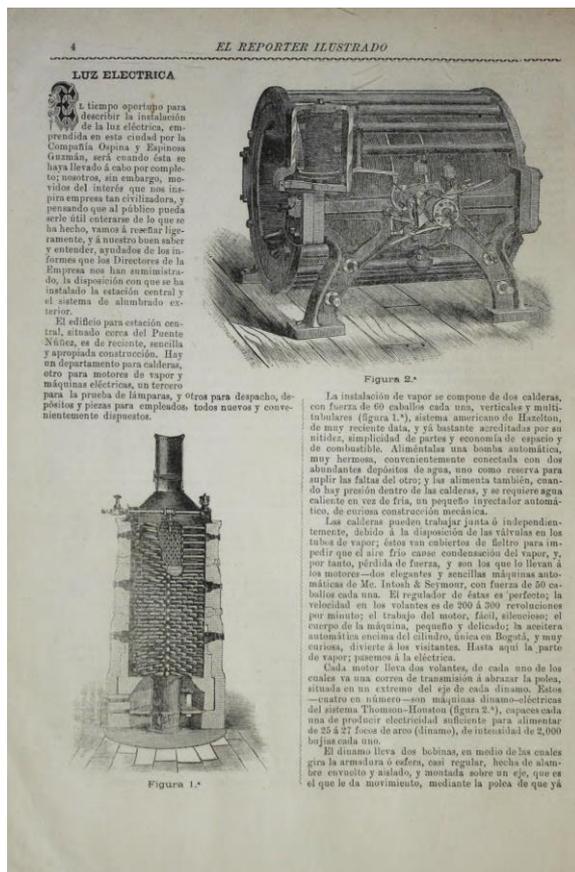
³⁹¹ Cf. Bourdieu, Pierre (1979). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

³⁹² *El Telegrama*. Febrero 20 de 1890, No. 907, p. 3.605. Citado en: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985), *op. cit.*, p. 88.

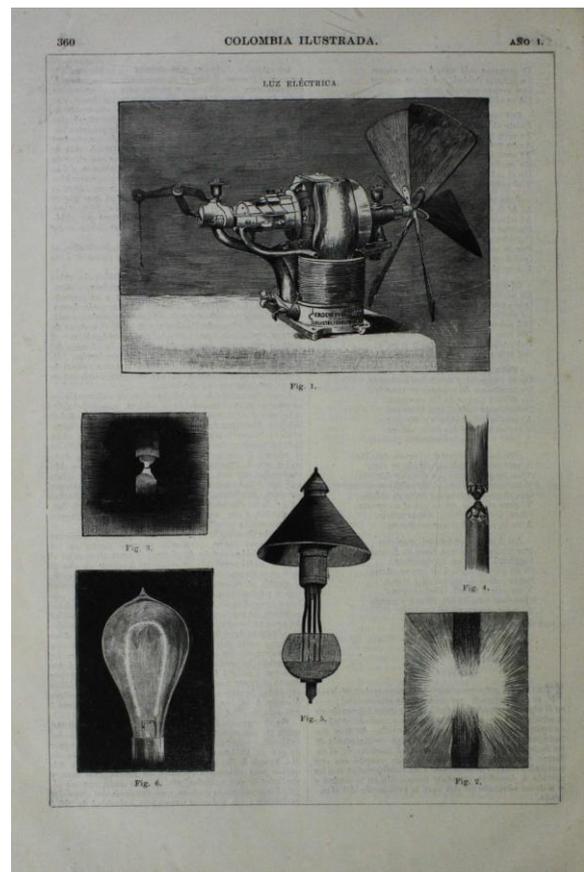
³⁹³ Rodríguez, Juan Camilo et al. (1999), *op. cit.*, p. 79.

³⁹⁴ “Luz Eléctrica”. En: *Colombia Ilustrada*, Año 1., No. 23. Bogotá, 24 de octubre de 1891, p. 359-361. Recuperado a partir de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/7744>. Citado en: Santos, E. & Gutiérrez, E., (1985), *op. cit.*, pp. 92-97; y en: Rodríguez, Juan Camilo et al. (1999), *op. cit.*, pp. 79-82. Cursivas mías.

oscuridad, los bogotanos creían que los cien focos de luz eléctrica de arco voltaico de 1.800 bujías cada una, que había colocado *The Bogotá Electric Light Co.*, bastaba para “incrustar el día en la noche”, teniendo en cuenta que en ciudades como México y Guatemala el alumbrado eléctrico estaba compuesto, para 1890, por 298 focos de 2.000 bujías y 132 de 1.200 bujías el primero, y por 200 focos de 1.800 bujías el segundo, mientras Buenos Aires contaba con más de 1.000 focos y Santiago con más de 500. Santos y Gutiérrez descubren que el profesor inglés Sir W.G. Wilson, autor de una obra titulada “El alumbrado desde la antigüedad hasta nuestros días”, hizo las siguientes declaraciones en torno al alumbrado bogotano:



El Reporter Ilustrado, Año 1, No. 1, Serie 1, p. 4. Bogotá, junio 4 de 1890. Fuente: Biblioteca Virtual - Banco de la República (Colombia). Elaboración propia.

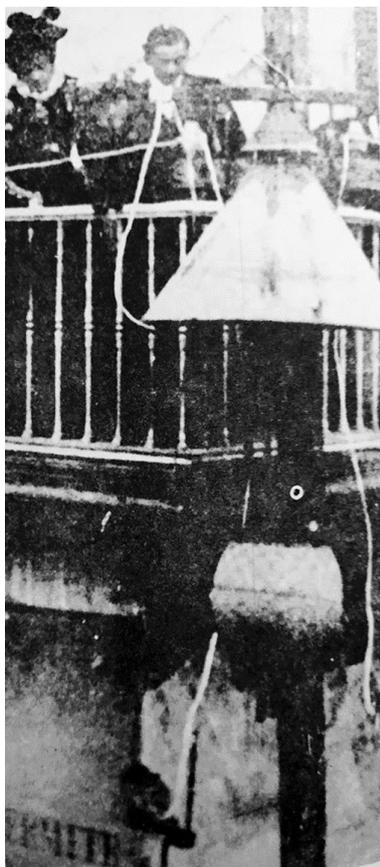


Colombia Ilustrada, Año 1, No. 23. Bogotá, 24 de octubre de 1891, p. 360. Fuente: Biblioteca Virtual - Banco de la República (Colombia). Elaboración propia.

... últimamente se ha establecido el alumbrado eléctrico de arco (voltaico), pero con la *inaudita* precaución de dejar el antiguo servicio de petróleo, cuya luz es tan escasa que se puede decir con Milton:

*De estas llamas sin embargo
no la luz, sino más bien una visible oscuridad
servía para descubrir escenas de aflicción.*

Y en verdad que la precaución no está por lo demás: muchas noches se ven en esa singular ciudad los tres alumbrados, pues apenas aparece o desaparece Febo de los espacios siderales, se apagan o encienden, según el caso, el faro de petróleo o el globo eléctrico, para ser reemplazado este último alternativamente. Creo que este hecho singular no se ve en ninguna otra ciudad del globo; pero en todo caso, si no es digno de imitación por lo menos da un rasgo sociológico nada despreciable del *carácter sufrido de esa ciudad que por su cultura y aticismo se le ha comparado con la capital de la Grecia*³⁹⁵.



¿Podría ser entonces que *los tres alumbrados* de Mr. Wilson constituyeran la versión lumínica de *Las tres tazas* descritas por José María Vergara y Vergara: el chocolate santafereño a la luz de las velas de sebo; el café republicano acompañado de petróleo y de gas; y el té burgués ambientado con luces eléctricas? Aquí, la historia del alumbrado bogotano parece recrear metafóricamente la coexistencia de tres *regímenes de visibilidad* (y verdad), cada uno de ellos simbolizando no sólo diferentes etapas de desarrollo tecnológico, sino, sobre todo, distintos *modos de habitar* el espacio público nocturno: el régimen pastoral-santafereño, de tenue candela y noche pecaminosa; el régimen disciplinario-republicano, de luz amarillenta, hollines en las paredes y malos olores en las calles; y el régimen moderno-biopolítico, de luces industriales, cómodas e higiénicas. Los tres alumbrados no dan cuenta de una evolución lineal del servicio, sino, por el contrario, señalan un comportamiento intermitente, discontinuo y a veces asincrónico en la manera de concebir la iluminación del espacio público como un elemento necesario para el progreso material y moral de la ciudadanía. Más aún, los tres alumbrados podrían convertirse en

una importante metáfora sociológica de la Bogotá de finales del siglo XIX, en la que términos desgastados como “mestizaje” e “hibridación” cobran un significado más preciso con respecto a las imágenes que los bogotanos se han hecho de la ciudad, según el tipo de alumbrado: las luces de la Colonia, las luces de la República, las luces de la Modernidad.

Lámpara de arco en la Calle del Comercio, 1895. Tomado de: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985). *Crónica de la Luz. Bogotá 1800-1900*, p. 136: “En el balcón, entusiastas nacionalistas celebran la entrada triunfal del general Reyes, vencedor en Enciso, durante la guerra del 95”. Elaboración propia.

³⁹⁵ *El Telegrama*. Diciembre 11 de 1891, No. 1.545, p. 6.144. Citado en: Santos, E. & Gutiérrez, *op. cit.*, p. 97. Cursivas mías a partir de: “carácter sufrido...” en adelante.

He aquí también una referencia palpable de cómo las características del alumbrado bogotano influyeron ciertamente sobre la credibilidad y verosimilitud de un título tan prestigioso como el de la “Atenas Suramericana”; pues, lo menos que se espera es que una ciudad con semejante fama goce asimismo de un sistema de alumbrado acorde con su dignidad. No obstante, la verdad es que los rasgos sociológicos de las culturas ateniense y bogotana son ontológica, epistemológica e históricamente irreductibles entre sí; el “carácter sufrido” de la capital colombiana dista mucho del espíritu trágico de los antiguos griegos, y el “aticismo” por el que ambos pueblos son reconocidos difiere enormemente según el contexto de referencia. En todo caso, existen varios indicios que permiten pensar en



la denominación de “Atenas Suramericana” como una metáfora de las *virtudes espirituales* de la sociedad bogotana en el contexto político-cultural de la hegemonía conservadora, que no obstante contrasta con la atmósfera (visual) y el aspecto de sus calles, plazas y parques³⁹⁶. En qué consisten tales virtudes y por qué entablan una tensión con respecto al nivel de desarrollo de las fuerzas productivas de la ciudad, de las que el alumbrado público constituye un signo fehaciente, es un tema que abordaremos en el siguiente apartado de este capítulo.

Julio Racines (1910's ca). Calle San Miguel (Bogotá). Fotografía. 13 x 18 cm. Fondo Julio Racines, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, No. 2821. [BPP-F-003-0821](#). Fuente: BPP Digital.

Malestar social y problemas con el alumbrado

Volvamos a la historia. Cabe mencionar que los empresarios de *The Bogotá Electric Light Co.* cumplieron la tarea de alumbrar a Bogotá con 90 focos de luz eléctrica, tal como se había proyectado

³⁹⁶ Por ejemplo, *El Correo Nacional* se refirió en 1894 al aspecto de una “ciudad en desbarajuste” como resultado de las múltiples mejoras y renovaciones impulsadas en Bogotá durante la administración del alcalde Higinio Cualla: “Estado de Sitio. Sin que los temores de bélicos acontecimientos sean la causa, es el hecho que los habitantes de esta flaca Atenas, como llaman a Bogotá los de Mariquita, nos hallemos en constante estado de sitio”. Citado en: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985), *op. cit.*, p. 68.

en la primera etapa del proceso de electrificación de la ciudad. Empero, sumado a la apatía de algunos usuarios del gas, que hacía aún más inconsistente este sistema de alumbrado, y de la creciente presión sobre el servicio debido al aumento de la población, la compañía de electricidad sufrió muy tempranamente (a las pocas semanas de aquella noche de 1889) los primeros brotes de desorden público que ponían en riesgo la infraestructura del alumbrado eléctrico existente, motivo por el cual se solicitó su debida protección y custodia por parte de la policía y demás autoridades competentes. Así registró la petición el *Diario Oficial*:

Ya han robado varios globos de los de las lámparas dadas al servicio, y sabemos que no es raro ver muchachos subidos en nuestros postes y causando daños, robando el alambre, etc., sin que la policía, ni los serenos, hayan tratado de impedirlo³⁹⁷.

Esta había sido una pequeña muestra de los daños que más tarde sufriría parte del alumbrado de la ciudad por cuenta del levantamiento popular de los artesanos en enero de 1893, como respuesta a los desafortunados calificativos de “mendigos”, “holgazanes” y “parásitos” que don Rufino Gutiérrez, un acaudalado comerciante conservador, había publicado en el semanario *Colombia Cristiana*. Aquella había sido la gota que rebosó la copa de las tensiones acumuladas entre comerciantes y artesanos tras la derrota de estos últimos en 1854. A pesar de que las políticas económicas impulsadas por la Regeneración de Núñez habían procurado el equilibrio entre las medidas arancelarias a favor del artesanado y la industria nacional, y los intereses librecambistas de los comerciantes, estas no fueron suficientes para mitigar las confrontaciones entre ambos gremios, cuya participación resultaba indispensable para afianzar la estabilidad económica y social del país, y de la ciudad en particular. El “Bogotazo” de 1893 significó la muerte definitiva del alumbrado de petróleo, propiedad del gobierno contra el cual se había dirigido el motín, y cuyos faroles habían sido identificados por los artesanos con el predominio político de las élites, unido al poder económico de sus enemigos declarados, los comerciantes, quienes eran los principales usuarios de este sistema; de modo que el alumbrado eléctrico y de gas resultaron ilesos, pues eran servidos por compañías particulares pertenecientes a “personas reconocidamente opuestas al gobierno de Miguel Antonio Caro”, entonces presidente encargado de la República:

Tres clases de luz hay en las vías públicas de Bogotá: la eléctrica, que fue completamente respetada; la de gas, de compañía particular, que da luz a los faroles de propiedad oficial, de los parques, el atrio de la catedral y a pocos picos situados en calles y la de faroles de petróleo, en número de 150, colocados en los lugares públicos no alumbrados por las otras dos. Algunos salvajes, y el calificativo nos

³⁹⁷ Citado en: *Ibid.*, p. 88 y ss.

parece suavísimo, destruyeron algunos faroles (de gas) de la verja del bellissimo Parque Santander...³⁹⁸



Fritz Rohr (1895-1900 ca.). Plaza de Bolívar y transeúntes. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá, No. 25. **Los faroles de gas ubicados a lo largo del atrio de la Catedral coexisten con las lámparas de arco voltaico, una de ellas a la derecha de la imagen, sobrepuesta a una de las araucarias.**

La interpretación de los hechos permite vislumbrar una caracterización sociocultural de la población bogotana a partir de la distribución espacial del alumbrado: la mayoría de los sectores comerciales contaban con iluminación, al igual que los espacios públicos de carácter histórico e institucional, mientras que en las zonas distantes del centro se vivía en condiciones de inseguridad y poca visibilidad. Una prueba más de que la luz actúa como signo de poder político y económico al interior del espacio urbano. A propósito de los acontecimientos, el profesor Renán Vega recoge las impresiones que el viajero francés Pierre D'Espagnat tuvo durante su estancia en Bogotá, entre julio de 1897 y mayo de 1898:

En efecto, todo lo que hay de rico y elegante permanece agrupado en esa Calle Real y en sus alrededores, la calle de Florián, la plaza de Bolívar, la de Santander, gran

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 104-106. Los hechos fueron informados en *El Correo Nacional*. Febrero 1 de 1893, No. 691, pp. 2 y 3.

centro de diversiones y de negocios. En cuanto uno se aleja de él, bien sea que se suba hacia la parte alta de la ciudad o que se baje hacia el ferrocarril de la Sabana, hay que pasar por zonas cada vez más pobres y tristes, con esa *fealdad popular, grisácea y triste* que produce siempre un desencanto y una congoja a la llegada de una gran capital³⁹⁹.

Finalmente, Santos y Gutiérrez precisan al menos tres aspectos que determinaron el ocaso de la *Bogotá Electric Light Co.*: (i) los defectos de fábrica y de manejo de la maquinaria como resultado del tortuoso desplazamiento de los materiales a falta de vías férreas adecuadas; (ii) lo dispendioso del mantenimiento exigido por las lámparas de arco voltaico, cuyos carbones requerían ser cambiados diariamente, a no ser que éstos tardaran en llegar desde el exterior, afectando la permanencia del servicio; y (iii) la incipiente del mercado de lámparas (apenas 200 en su mejor momento), dada la incapacidad de la empresa para satisfacer la demanda de alumbrado doméstico e industrial, además de la irregularidad del servicio público. Resultado de estas circunstancias fue la aparición de las condiciones para la municipalización del alumbrado ofrecido por esta Compañía⁴⁰⁰. Por su parte, Juan Camilo Rodríguez hace hincapié en las desventajas del sistema *termoeléctrico* utilizado para la generación de luz y fuerza (baja presión en las turbinas y pérdida de velocidad de los dinamos), que no sólo impidieron su expansión a los usos industriales, sino que afectaron la poca rentabilidad del negocio debido a los altos costos de las soluciones técnicas previstas⁴⁰¹. Entonces, ¿quién compra la termoeléctrica? —preguntan con picardía nuestros cronistas de la luz. Este era, por tanto, el momento oportuno para que una nueva generación de *empresarios modernos* apareciera en escena y le otorgara a Bogotá el alumbrado eléctrico que tanto merecía:

*Parto difícil y doloroso: pero la niña Luz Eléctrica nació, dio sus primeros pasos, cayó varias veces, insistió en levantarse, trastabilló, avanzó, creció, se desarrolló y hoy es beldad esplendorosa que alegra a su afortunada madre, la señora Bogotá*⁴⁰².

³⁹⁹ D'Espagnat, Pierre (1900). *Recuerdos de la Nueva Granada*. Bogotá: Ministerio de Cultura Nacional, 1942, p. 78. Recuperado a partir de:

https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2224/cap_atenas_america.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
Cursivas mías. Citado en: Vega Cantor, Renán (n.d.). *El motín artesanal de enero de 1893*. Recuperado a partir de:
https://rebellion.org/wp-content/uploads/2020/10/colombia_renan_policia.pdf.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 99-100.

⁴⁰¹ Rodríguez, Juan Camilo et al. (1999), *op. cit.*, p. 108.

⁴⁰² Santos Molano, E. & Gutiérrez Cely, E. (1985), *op. cit.*, p. 68.



Andrés de Santamaría (1916). *Bajo la luz eléctrica*. Óleo sobre lienzo, 75,5 x 62,5 cm. Colección Museo Nacional de Colombia. No. 2388. Tomado de: Rivadeneira, R. (2016). "Obra destacada: impresiones mentales". *Credencial Historia*, enero de 2016.

ii) **Los hermanos Samper Brush y la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá: *ethos* moderno, espíritu capitalista y *pathos* social (1896-1926)**

Este signo de modernidad llamaría la atención de los carboneros de Monserrate y permitiría mantener abiertas las puertas un rato por las noches, a fin de que los vecinos se tomaran sus mistelas antes de irse al lecho.

— José Antonio Osorio Lizarazo. *El camino en la sombra*, 1964.

La electricidad es esa fuerza física que, transformada mediante una compleja serie de procedimientos científico-técnicos, proporciona bienestar a sus usuarios, a la vez que actúa como signo de distinción socioeconómica y política, tal como se vio en el “Bogotazo” de 1893. A partir de la década de 1890, los procesos de industrialización de la ciudad experimentan un importante impulso, gracias a la llegada de capitales extranjeros y a la inversión nacional y local de otros tantos en diversos sectores productivos (p.e., ferrerías, chocolaterías, ferrocarriles, cervecerías, fábricas de cemento, vidrio, loza, entre otros). Naturalmente, al mismo tiempo que la energía eléctrica permitía prolongar las horas productivas en las fábricas y optimizar sus recursos, el proceso de electrificación de Bogotá estaba condicionado por el ritmo de industrialización de su economía, tras un largo período de crisis debido a las guerras. Las burlas hacia el pobre alumbrado de gas y la defectuosa luz ofrecida por *The Bogotá Electric Light Co.* complementaban la incesante puja de cara a la fundación perentoria de un servicio eficiente y seguro para la ciudadanía; primero, porque con el gas “nadie puede dar un té / sin pensar en el quinqué / las bujías o las velas ... / que usaron nuestras abuelas”; y segundo, porque la luz eléctrica “sufre ya de anemia / y se muestra aniquilada”.

*Por eso ya en Santa Fe
No hay tertulias, no se baila
Y esta vida es cual la paila
Del infierno, sabe usted?
Cada cual toma su té
Bien temprano y... al colchón!
Ah! me causa indignación
Que esta falta de luz pueda
Obligarnos a la QUEDA
Sin estar en rebelión⁴⁰³.*

⁴⁰³ *El Correo Nacional*. Junio 5 de 1895, No. 8.320, p. 3. Citado en: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985), *op. cit.*, p. 116.

Si para encender los motores del progreso no era suficiente con instalar unos cuantos focos en ciertos sectores de la ciudad, todo indicaba que, sumado a los factores técnicos y socioeconómicos del alumbrado descritos anteriormente, el verdadero motor de la “locomotora” debía arraigar en un conjunto de *valores y creencias* claramente distinto del marco axiológico sostenido por las ya tradicionales élites criollas. La fuerza requerida para poner en marcha el proceso de transformación tenía su origen en un estrato más profundo de la realidad, que, al mismo tiempo que se presentaba como una acuciante cuestión de *estilo*, anunciaba la emergencia de un nuevo *tipo social* en la ciudad. Era preciso, pues, por un lado, que los empresarios de la electricidad —representantes de la naciente burguesía industrial bogotana— estuviesen iluminados por un tipo de *racionalidad* acorde con las realidades sociales del mercado y las exigencias de la vida práctica, así como por una peculiar *sensibilidad* para los negocios y los menesteres materiales de la ciudad; y, por otro, que el pueblo bogotano, la masa creciente de sus habitantes, transformase su visión mágico-religiosa del mundo santafereño y desmitificara las intermitentes y esporádicas demostraciones de “progreso”, en aras de un pensamiento *secular* apto para la adopción de nuevos sistemas y modelos de producción, la racionalización de las relaciones sociales del trabajo, así como el replanteamiento de la naturaleza de las prácticas y las *representaciones* del entorno habitado. Pero, hasta ese momento, después de la insurrección popular que acabó con el petróleo, y con un servicio de gas y electricidad que dejaban mucho que desear, no existían garantías de que la “Atenas Suramericana” entrase brillando al siglo XX con cientos de luces eléctricas, como sí lo habían hecho las principales capitales mundo y del continente.

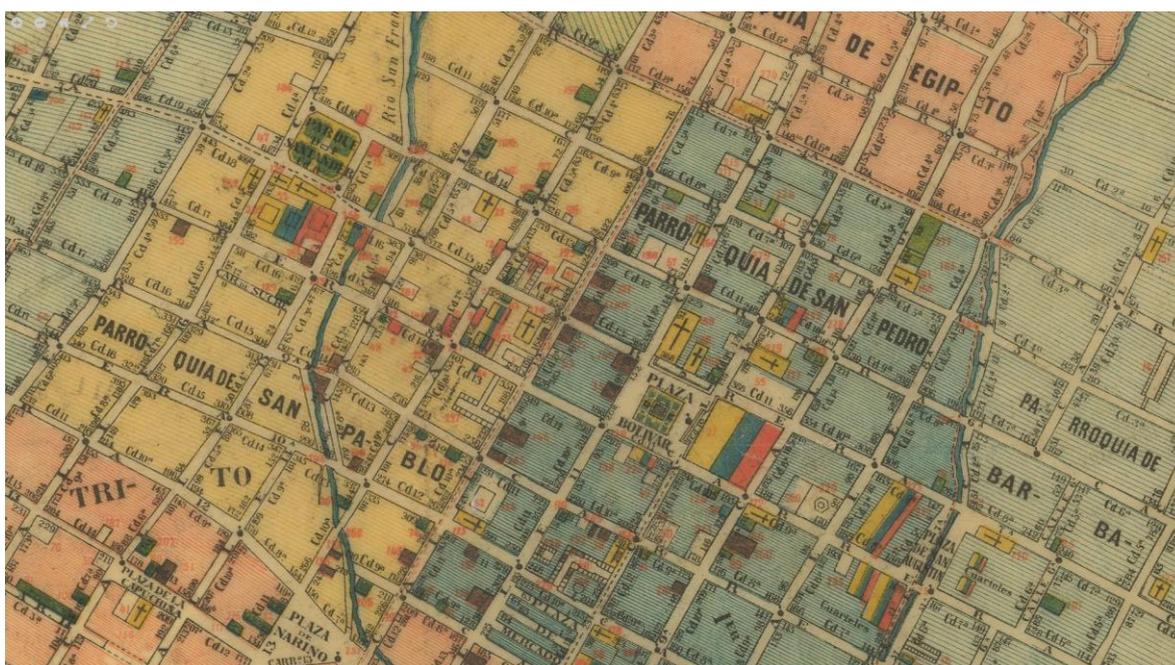
Los múltiples obstáculos que determinaron el fracaso de las primeras empresas de energía eléctrica podían haber sido sorteados con la convicción y serenidad que sólo un capital *económico, cultural y social* lo suficientemente robusto podía ofrecer. El legado de don Miguel Samper Agudelo reaparece aquí para esclarecer las bases espirituales y morales que orientaron la exitosa constitución de las empresas fundadas por sus propios hijos, razón por lo demás suficiente para retomar algunos aspectos de su personalidad e ideario como hombre de negocios, político y padre de familia. De acuerdo con el profesor Jaime Jaramillo,

fue la *profesión de comerciante*, entendiendo por tal la que resulta del ideal formado por las ya viejas sociedades burguesas, que no es otro que el puritanismo, la que verdaderamente [definió] su carácter, le valió el respeto de sus contemporáneos y lo puso en el primer plano de la vida política nacional⁴⁰⁴.

Otro de los aspectos tiene que ver con su particular valoración del *trabajo* como fuente de riqueza individual y colectiva, distinta de la riqueza proveniente de los monopolios económicos que, según

⁴⁰⁴ Citado en: Mejía Pavony, Germán (2008). “Miguel Samper Agudelo (1825-1899)”. En: Hoyos, Guillermo; Millán de Benavides, Carmen; Gómez-Castro, Santiago (eds.) (2008). Pensamiento colombiano del siglo XX. Tomo II. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008, pp. 299-321, p. 310. Cursivas más.

Samper, sólo traen pobreza y atraso. Políticamente hablando, su afiliación a un liberalismo sustentado en la idea del *laissez faire* como principio de la armonía social, se nutría de un decidido rechazo a los privilegios comerciales de tales monopolios, que imponían condiciones arbitrarias en detrimento de los pequeños productores e intermediarios pertenecientes a las redes de comercio. El papel del Estado se debía limitar, por tanto, a la protección y garantía del derecho al trabajo, la libertad individual y el intercambio social, sin intervenir en el libre desarrollo de las relaciones económicas⁴⁰⁵. De otra parte, la casa comercial que Samper había abierto en Bogotá, no sólo lo obligaba a mantenerse bien informado de los cambios de *gusto* y las últimas tendencias de *consumo*, sino que además le permitía estar al tanto de la situación económica, política y social del de procedencia de la mercancías⁴⁰⁶.



Carlos Clavijo R. (1894). Plano Topográfico de Bogotá levantado en 1891, reformado en 1894. Mapa, 73 x 63 cm.

Impresión a color sobre papel. No. PH0002. Fuente: [Biblioteca Virtual - Banco de la República](#) (Bogotá, Colombia). El “Plano de Clavijo” destaca no sólo por presentar un sistema moderno de nomenclatura basado en Calles y Carreras, sino además porque constituye uno de los primeros mapas en los que se indica la ubicación de focos eléctricos en las calles, plazas y parques de la ciudad.

A pocos años de su muerte, don Miguel Samper publicaba un *Retrospecto* de la ciudad (1896): una mirada crítica del presente y contrastante del pasado sobre el que había escrito tres décadas atrás. A diferencia del enfoque sociológico desarrollado en *La miseria de Bogotá* (1867), en el que se había ocupado de los aspectos político-administrativos y burocráticos de la ciudad, en este ejercicio retrospectivo Samper examina las luces y las sombras, los avances y los retrocesos evidenciados en los

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 309.

ámbitos *moral, material e industrial*. En este escrito, el autor destaca la labor de las sociedades de beneficencia como uno de los progresos más significativos en materia social, además del importante papel desempeñado por el género femenino en el cuidado y la formación de los sectores más vulnerables. También eleva fuertes reparos al gobierno “regenerador”, cuyo “socialismo de Estado”, además de promover la *codicia* sirviéndose de la banca central para extender el “crédito extraordinario”, facilitó la formación de *monopolios* a través de la promiscua figura del *contrato*; decía que “si los muebles del tiempo de la Colonia están hoy de moda, y si el privilegio y el monopolio retoñan con vigor, ¿por qué no volver francamente hacia el pasado *en todo?*”⁴⁰⁷. Y advertía que la “invasión creciente de la harina, la manteca y el azúcar de los Estados Unidos hasta la altiplanicie bogotana, a despecho de mil leguas de distancia”, bastaban para imaginar la magnitud de los problemas económicos y políticos nacionales desde el punto de vista de la ciudad capital.

En cuanto a los progresos materiales —pequeños en comparación con los de “muchos de las capitales de la América Latina”—, se mencionan el servicio de telégrafo, la expansión del servicio de correos y los “dos trozos” de ferrocarril que “traen a la ciudad la animación del tráfico y hacen resonar el pito de la locomotora en nuestra adormecida altiplanicie”; las mejoras en la pavimentación de las calles y el servicio de alcantarillado; la “música de la industria” interpretada por las ruedas de los coches que circulan en la ciudad; la construcción de puentes; las mejoras del aseo y acueducto públicos; la organización del cuerpo de policía; y, por supuesto, la introducción del alumbrado eléctrico, del que se espera que pronto “pase al uso privado”:

En la actualidad —afirma Samper— se ha organizado una compañía nacional que se propone transformar las fuerzas de las poderosas corrientes del río Bogotá en las cercanías del Salto de Tequendama, en energía eléctrica, que traerá a la ciudad luz, calor y fuerza.

(...) Nos parece oportuno observar que esta empresa, que exige estudio profundo del asunto y un fuerte capital, se acomete bajo el *principio de libertad*, sin privilegio ni subvención⁴⁰⁸.

Estrategia publicitaria o no, lo cierto es que en este texto Miguel Samper se muestra plenamente convencido de que la *cuestión eléctrica* aquí planteada abre las puertas para que Bogotá abandone su condición de *parásita* y se convierta en *productora*, toda vez que “la política llegare a dejar paso libre a la industria”⁴⁰⁹. De ahí que concluya su reflexión cediendo la palabra a los señores Luis Rubio Díaz y José Ignacio de Castro, autores de un informe titulado “Electricidad” (1895), en el que se

⁴⁰⁷ Samper, Miguel (1896). “Retrospecto”. En: *Escritos político-económicos*. José María Samper Brush y Luis Samper Sordo (eds.). Bogotá: Banco de la República, 1977, pp. 135-193, p. 162.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 157. Cursivas mías.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 183.

discuten las posibles consecuencias de otorgar el privilegio sobre el uso y aprovechamiento de las aguas del río Bogotá, con ocasión de la solicitud hecha por una compañía particular (distinta a la de los hermanos Samper Brush), para el establecimiento de una planta generadora de energía eléctrica a las afueras de la ciudad “por un término de veinticinco años”. Para Samper, no había duda de que la mayor amenaza contra el parasitismo centralista de Bogotá era la incontenible fuerza descentralizadora de la economía nacional; pues si la capital había progresado —decía en una nota de pie de página a dicho informe— era porque también habían progresado “los ajenos tributos que consume”, de manera que era preciso poner las fuerzas productivas de todas las ciudades del país al servicio de la industria y la libertad económica. En efecto, los señores comisionados advertían precisamente cómo desde su origen Bogotá había asumido “la condición de ciudad consumidora en grande, y productora en limitada escala”⁴¹⁰; lo que quiere decir que, en la medida en que pretendiera industrializarse, la ciudad no podía ser ajena a las nuevas dinámicas del capitalismo internacional, entre las que vale destacar a la *división del trabajo* como hecho sociológico fundamental de las modernas relaciones sociales de producción —que ya veíamos operando a nivel internacional con el dispositivo de las exposiciones universales del siglo XIX—. Así pues, la *cuestión social* bogotana fue retratada por los señores comisionados de la siguiente manera:

Ya venía imponiéndose la *evolución* del artesano en fabricante, esto es, la *sustitución* de nuestros pequeños talleres, donde el artesano *es* capitalista, empresario y obrero, por grandes fábricas, donde, para llegar a la baratura y perfección del producto, hay que establecer la *división real* de aquel triple carácter en las tres categorías que más tarde aparecen *antagonistas*. En tal evolución tiene que entrar un *capital*, muy lejos del alcance de nuestro artesano, en forma de edificios y en maquinaria, cuya parte más valiosa es la destinada a la producción de la fuerza motriz, un *empresario*, y por último, *numerosos obreros* que han de emplearse en los trabajos puramente manuales, con *salarios* no siempre remuneradores. Asoma, pues, lentamente, la cuestión obrera, la que se ha llamado impropriamente la lucha del trabajo con el capital⁴¹¹.

Se sabe que Miguel Samper nunca comulgó con las ideas del socialismo que promovía la lucha de clases como el motor de la historia y el progreso social; como buen liberal, era consciente, por un lado, de que el monopolio económico podía suscitar odios y resentimientos entre la clase trabajadora, y por otro lado, que la división del trabajo representaba la llave de entrada del capital a la ciudad, y con ello, de las tensiones surgidas al interior de las relaciones sociales por él configuradas. Desde *La miseria en Bogotá*, Samper se había dado cuenta de que el “vicio fundamental en el régimen político” era precisamente aquel clima de *inseguridad* que minaba la confianza de los trabajadores hacia el

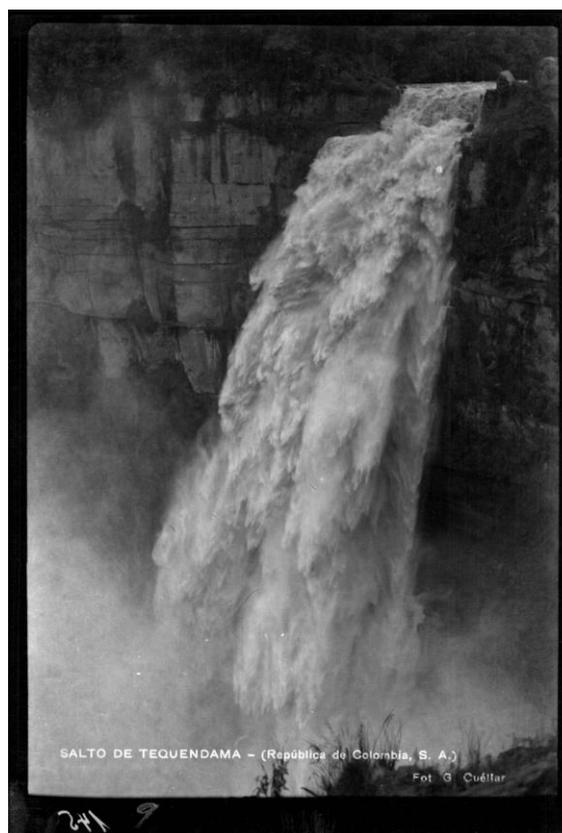
⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 188. *Cursivas mías.*

empresario, cuando “el interés y el salario se convierten en azotes sociales”⁴¹²; el fruto de semejante estado de cosas había sido y seguiría siendo la misma pobreza de todos los tiempos. Pero la cuestión eléctrica dejaba entrever un problema más profundo, de carácter político, diferente al debate jurídico-legal sobre la concesión de privilegios y la celebración de contratos. Justamente, lo valioso del citado informe no recae tanto sobre los aspectos normativos de la solicitud, sino más bien en el llamado a la “prudencia” que los señores comisionados hacen a las autoridades competentes en el caso, a fin de que se priorice “la *armonía* de los intereses sobre la base de la libertad, en vez del *antagonismo* que crean los privilegios”⁴¹³.



Gutiérrez de Alba (1871-1873). Salto de Tequendama. Fotografía en cuaderno del autor. Publicada en: Serrano, Eduardo (1987). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, p. 154. Fuente: [Banco de la República](#), Bogotá (Colombia).



Gumersindo Cuéllar (1940 ca.). Salto de Tequendama. Fotografía. Colección fotográfica del autor. Banco de la República (Colombia). No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República - Biblioteca Virtual.

La principal preocupación a este respecto no gravitaba tanto sobre la forma y el contenido del proyecto, sino en las *consecuencias* que dicha empresa traería a la ciudad; no eran tanto los motivos para construir una planta de energía eléctrica, sino sus *efectos*, en términos del interés colectivo, lo que importaba a los ojos de los expertos. Según el informe, de aprobarse un contrato de tales características, la solución del problema debía garantizarse a partir de la “equitativa distribución del

⁴¹² *Ibid.*, p. 182-183.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 187. *Cursivas mías.*

resultado que el trabajo obtiene con el auxilio de los agentes físicos”, con el fin de evitar las consecuencias negativas que podrían surgir de su monopolio⁴¹⁴; sólo así —juzgaban—, tanto la “restricción a la libertad” como la “concesión de privilegios”, podían llegar a ser compatibles en el marco socio-jurídico bogotano:

Cuando el torrente antes inaccesible a la industria —afirman los señores comisionados—, lejos de estorbar las comunicaciones, sea el motor de la turbina que, con el dinamo, transforme su ímpetu en la fuerza que mueva el trapiche, la bomba de riego, el arado y hasta la máquina de la costurera (...); en la luz, en fin, con que deseáis dotar nuestras habitaciones y nuestros establecimientos públicos y privados; cuando esto suceda, decimos, se habrá resuelto en bendiciones lo que hasta ahora hemos considerado obstáculos invencibles para nuestro progreso⁴¹⁵.

Ese era el estado de la cuestión eléctrica de Bogotá hacia mediados de la década de 1890. A estas alturas, ya era posible identificar cambios sustanciales en los discursos económico-políticos, en relación con las características del trabajo y el capital industriales; el lenguaje se había transformado como resultado de la aparición de nuevos sujetos sociales, y las categorías tradicionales de comprensión de la realidad social resultaban insuficientes para interpretar el sistema de producción emergente. La cuestión eléctrica de Bogotá dejaba en claro la necesidad de modernizar la estructura político-administrativa y económica del país, y ello reclamaba a su vez un nuevo *modo de ver* la realidad.

Se encienden los motores...

Entre tanto, inspirado en la participación de los señores Julio Jones y Reinaldo Goelkel en la organización de la planta hidroeléctrica de Bucaramanga en 1892, Santiago Samper Brush, el más adelantado de los hijos de don Miguel, inició las gestiones encaminadas a materializar este mismo proyecto en la capital y solicitó un permiso ante el Concejo Municipal para el suministro del servicio de alumbrado y energía. La tarea requería al mismo tiempo que Santiago Samper explorara la zona en la que habría de construirse la planta hidroeléctrica, y que, con el propósito de persuadir a las autoridades municipales, llevara a cabo algunos experimentos que, después de todo, merecieron la atención de la prensa. El proyecto marcaba sin duda un avance significativo con respecto al sistema termodinámico dependiente del carbón para alimentar las lámparas de arco de la *Bogotá Electric Light Co.*, por lo que, felizmente, la demostración pública de diversas aplicaciones de la electricidad logró su cometido, y, el 6 de diciembre de 1895, el Concejo de Bogotá aprobó, mediante el Acuerdo

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 188-189.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

No. 21, un *contrato* “sobre provisión de energía eléctrica a la ciudad”, ante lo cual Santiago Samper adelantó la compra de la hacienda “El Charquito”, a pocos metros del Salto de Tequendama, para el comienzo de las obras de construcción, por un valor total de \$23.000 pesos⁴¹⁶.



Obreros de la *Samper Brush y Cía.* instalan el cableado en el costado sur del Capitolio Nacional, ca. 1896. Fotografía. Colección Ernst Röthlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá.

Al año siguiente, el 13 de agosto de 1896, la firma *Miguel Samper e Hijos* y sus asociados (los señores Jorge Ancízar y José Vergnano), acordaron la apertura de una cuenta corriente en el Banco de Colombia para la estructuración presupuestal de la que en adelante se llamaría *Samper Brush & Cía.*, empresa a través de la cual —según Juan Camilo Rodríguez— se puso de manifiesto

no sólo esa conciencia de las necesidades públicas y privadas, sino también la conciencia del empresario que vio la posibilidad de organizar un muy rentable negocio a la vez que prestar un importante servicio, y [mostrar] un *civismo* que los obligó a arriesgar el capital privado en aras de la solución de un problema social⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Rodríguez, Juan Camilo, et. al. (1999), *op. cit.*, p. 108 y ss.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 90. Cursiva mía.



El 13 de agosto de 1896 se constituyó la *Samper Brush & Cía*. En la fotografía aparecen cada uno de los hermanos.
Publicada en: Rodríguez, J.C. et. al. (1999). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá](#).

Hasta aquí, podría decirse que termina la “prehistoria” de la luz *eléctrica* en Bogotá, y comienza una nueva etapa inaugurada por el alumbrado de los hermanos Samper Brush. Simbólicamente, no deja de llamar la atención que la *muerte* de una ilustre figura como don Miguel Samper haya coincidido con el *nacimiento* de la Compañía de Energía Eléctrica creada por sus propios hijos, quienes supieron honrar el noble legado de *llevar luz al mundo*. Si —como había dicho Samper padre en *La miseria de Bogotá*— “las luces que podían bastar para gobernar la Colonia eran insuficientes para dar a la República el *personal* que requería”, asimismo, digamos, que la luz ofrecida por los hermanos Samper Brush, no sólo superaba técnicamente a la luz de los señores de la *Bogotá Electric Light Co.*, sino que, al introducir el alumbrado eléctrico de bombillas incandescentes, era como si al mismo tiempo los Samper Brush hubieran sembrado el germen del *espíritu capitalista*, cuyas virtudes, reunidas en la figura de Edison, se desplegaban tanto en su labor de científico e inventor, como en la de empresario y publicista. Todo esto, ligado a una *ética católica*, en la que los Samper Brush habían sido tempranamente formados, hizo que la Compañía fuese vista como uno de los focos de desarrollo social y material más importantes de la ciudad. La sociedad de hermanos reunía perfectamente aquél conjunto de virtudes, capitales y valores típicos del empresario moderno, cuyo *temperamento* no sólo aspiró a “suministrar bienes de consumo a través del comercio, sino bienes de producción demandados por el proceso de industrialización”⁴¹⁸.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

Por estas razones, pasaremos revista a algunas escenas puntuales de la historia de la empresa de los Samper Brush, con el propósito de mostrar de qué manera esa doble significación de la luz a la que hemos hecho referencia desde el comienzo de esta investigación, opera durante la etapa de consolidación de dicha empresa; es decir, el modo en que se hace evidente la doble potencialidad de la luz en cuanto *dispositivo técnico* de la modernidad urbana y a la vez como *metáfora* del espíritu capitalista bogotano en el período estudiado.

Samper Brush & Cía. en la Guerra de los Mil Días

El papel de los hermanos Samper Brush durante la Guerra de los Mil Días (1899-1902) fue sinceramente ejemplar; su padre, don Miguel Samper, era recordado, tanto por amigos como por adversarios políticos, por haber sido el último candidato presidencial por el Partido Liberal antes del conflicto. A pesar de los múltiples esfuerzos por orientar la economía nacional “hacia sus desarrollos capitalistas”, el país se preparaba para una nueva y despiadada guerra; pero los Samper Brush habían hecho lo propio, al tener adelantados varios negocios con la firma suiza *Ateliers de Construction Oerlikon* (y la alemana *Mecaniques Escher Wyss Co.*), siendo aquella el principal proveedor de maquinaria y suministros de la Compañía —entre ellos las anheladas bombillas eléctricas—, al menos durante la primera etapa de crecimiento.

Sólo hasta las 6:00 pm del 7 de agosto de 1900, en el marco de las conmemoraciones de la Batalla de Boyacá, se puso en marcha la planta hidroeléctrica de 350 K.W. ubicada en “El Charquito”, jurisdicción de Soacha, gracias a la cual los habitantes de la ciudad encendieron 6.000 bombillos para uso doméstico; el sistema ya contaba con postes de calidad, de buena presentación y que no estorbaban a los transeúntes, mientras que la tarifa mensual por cada bombillo de 10 bujías se había fijado en \$1.50⁴¹⁹. Según Rodríguez, a partir de este momento la empresa de energía eléctrica estimuló la aparición de “nuevos sectores sociales vinculados a la industria, bien como *obreros* que vendieron su fuerza de trabajo, bien como *socios* que invirtieron sus capitales en el crecimiento y la expansión de esas industrias”⁴²⁰. No obstante, el alumbrado público seguía esperando y debía seguir siendo administrado por su competencia.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 125 y ss.

⁴²⁰ Cursivas mías.



Izquierda: Sello de beneficencia de la Cruz Roja Colombiana por 5 centavos (fecha de emisión: 1956). Retratos de Jean-Henry Dunant (fundador del Movimiento Internacional de Cruz Roja en Ginebra, 1864) y Santiago Samper Brush. Fuente: [Amigos de la Filatelia Temática en Colombia - AFITECOL](#). **Derecha:** Fritz Rohr (1895-1900 ca.). *Soldados arrastrados "a la fuerza"*. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá. No. 19.

La cantidad de energía generada por la planta “El Charquito” bastaba para cubrir la poca demanda del servicio en tiempos de guerra. Por otra parte, los Samper Brush no solamente habían concentrado sus esfuerzos en el transporte de la maquinaria y materiales, desde Europa hasta Barranquilla, y de ahí hasta Bogotá para construir la planta generadora, sino que también estaban prestos a atender los llamados de auxilio de la población civil afectada por el conflicto. Así, por ejemplo, la *labor social y filantrópica* de la Compañía se dejó ver por primera vez con la participación de don Santiago Samper en la fundación de la *Cruz Roja Colombiana*, quien, junto con los médicos Hipólito Machado, Nicolás Buendía, Lisandro Reyes y José María Montoya, plantearon la idea de crear un servicio *neutral* de ambulancia para los heridos. La batalla de Palonegro (Santander), que tuvo lugar entre el 11 y el 25 de mayo de 1900, “fue el hecho que marcó el nacimiento de la Cruz Roja Colombiana”, cuando este grupo de médicos liberales dirigidos por Santiago Samper, improvisaron el primer vehículo de asistencia sin distinción de raza, religión u orientación ideológica. Pero no fue sino hasta 1915 que esta gran iniciativa sería inaugurada oficialmente en el Teatro Colón de Bogotá⁴²¹. En su *Historia de la Empresa*, Rodríguez señala que el espíritu de los hermanos Samper daba muestras de un tipo de “nobleza que, como a los caballeros medievales, los obligaba a proceder de una manera por completo diferente” a la del “frío perfil” del comerciante común y corriente⁴²². Así fue en 1903, luego de la guerra, cuando los socios de la *Samper Brush & Cía.* destinaron la suma de \$500.000 “para proveer al Ejército Nacional de las drogas y materiales de ambulancia”⁴²³.

⁴²¹ Cruz Roja Colombiana (2015). *100 años de historias*. Bogotá: Cruz Roja Colombiana, 2015. Recuperado a partir de: <https://www.cruzrojacolombiana.org/wp-content/uploads/2019/11/Libro-100-a%C3%B1os-Cruz-Roja-Colombiana.pdf>.

⁴²² Rodríguez, Juan Camilo, et. al. (1999), *op. cit.*, p. 125.

⁴²³ *Ibid.*, p. 141.



Trabajadores de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá frente a las oficinas de la firma suiza *Ateliers de Construction Oerlikon* (ca. 1907). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá](#).

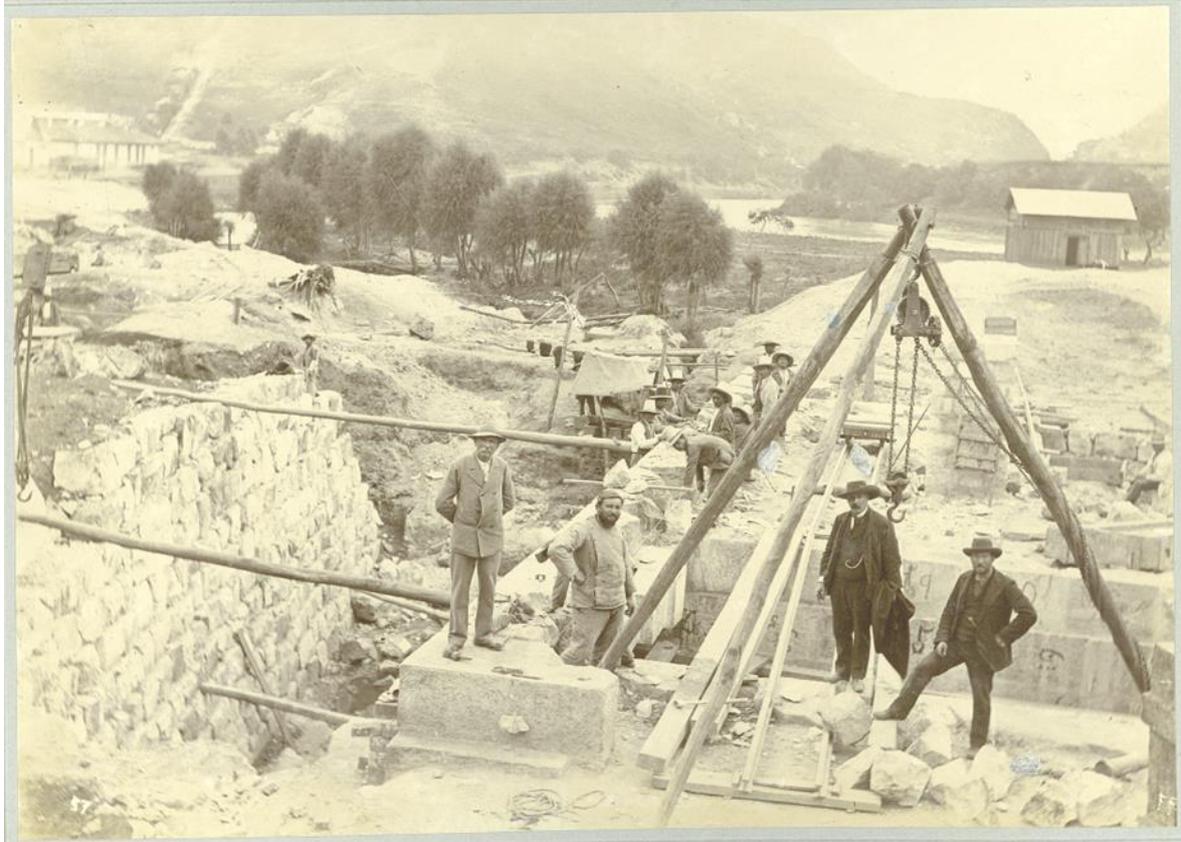


Planta hidroeléctrica El Charquito, Soacha (ca. 1898). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá](#). Se observa en primer plano (derecha) una fila de trabajadores que transportan materiales.

En 1901, Santiago Samper recibía la solicitud de un sacerdote (no se especifica la comunidad) para extender el servicio de luz por 20 minutos, apelando a la buena disposición que la fama de un “acaudalado capitalista” habría de tener naturalmente hacia este tipo de favores; a lo que Samper respondió con una carta que justamente se titula *Luz por Luz*, en la que pide al sacerdote, a modo de contraprestación, que la “fuerza dialéctica” utilizada para convencerlo de su causa se destine más bien, “aun como simples cristianos les incumbe”, en hacer que cesen las “crueldades” y los “horrores” de las prisiones como consecuencia lamentable de la guerra. A continuación, aparece, descrito poéticamente y con estilo refinado, el *doble carácter* de la luz que la familia Samper proveía generosamente a la ciudad y la Patria:

Podría usted decirme que le pido intervención en la política; pero antes de formularme el cargo ya habrá usted recordado que el favor que pido no es el que cesen las prisiones, sino el que cesen los horrores y las crueldades cometidas en aquellas (...) El argumento que debe valer para reforzar mi petición es el noble ejemplo del... R.P Rabagliati, sacando, de una sociedad empobrecida y compartida por el odio, pan y consuelo para desgraciados cuya causa ha hecho suya sin excepción de bandos ni persona (...) Cuánto alivio, cuánta luz, *de la verdadera luz*, pido para usted y para todos en cambio de 20 minutos más de duración en el servicio de la incandescente. No me calificará usted de usurero, pero esta clase de negocio autoriza ganancias mínimas del ciento por uno⁴²⁴.

⁴²⁴ Carta publicada póstumamente en *El Liberal Ilustrado*, T. III, No. 1014, junio 20 de 1914. Citada en: Rodríguez, Juan Camilo, et. al. (1999), *op. cit.*, p. 132-133.

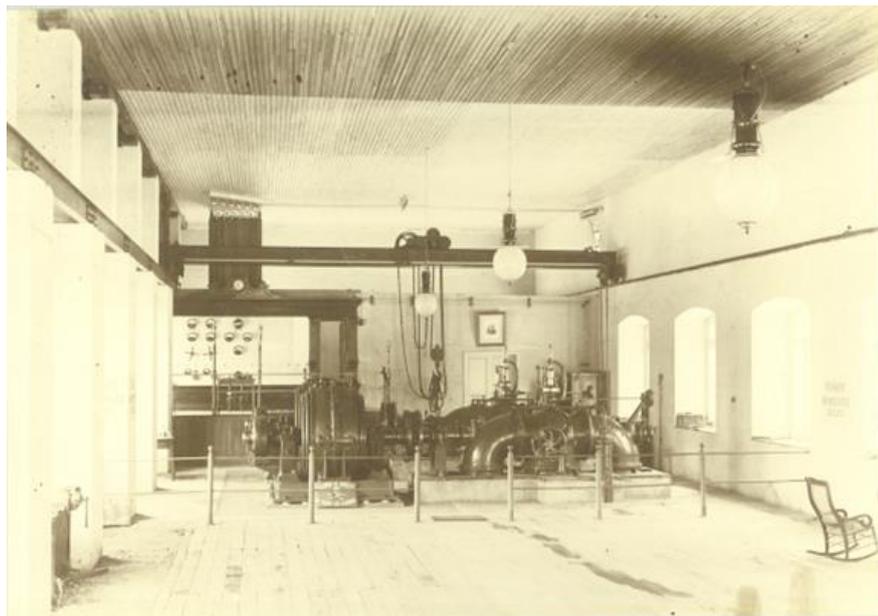


Fritz Rohr (1895-1900 ca.). Don Santiago y don José María Samper Brush supervisan los trabajos en la planta de El Charquito. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá. No. 57.

¿A qué se refiere Santiago Samper con “la verdadera luz” si no a las virtudes morales que han de caracterizar a un auténtico ciudadano-cristiano en tiempos de “tanta devoción y tan poca religión”? ¿Significa entonces que la otra luz, la luz mundana, la luz eléctrica, es *falsa*? De ninguna manera; significa, por un lado, que la luz eléctrica ostenta un valor tecnológico que en sí mismo trasciende su sentido literal (físico-óptico) en cuanto agente modernizador, y, por otro, que el *verdadero significado* de la luz, que es *espiritual*, debe concretarse, no tanto en la oferta de dispositivos ni en prolongaciones caritativas del servicio, como sí en *obras y acciones* específicas orientadas a demostrar la *eficacia* de la palabra predicada en nombre del mensaje cristiano. La transferencia recíproca entre luces mundanas y luces espirituales propuesta por Samper constata una vez más ese *pathos* filantrópico que lo caracterizó a lo largo de su vida como empresario, cualitativamente distinto del típico comerciante a quien le interesan exclusivamente los aspectos cuantitativos y materiales de su actividad económica. Resulta interesante observar la manera en que la formación de una mentalidad empresarial basada en los valores de la ética católica y el espíritu capitalista-liberal, diera como resultado aquella visión solidaria y altruista que en adelante marcaría el proceder de la Compañía⁴²⁵.

⁴²⁵ A este respecto, no puede pasarse por alto la valiosa obra del maestro Alberto Mayor Mora (qepd), *Ética, trabajo y productividad en Antioquia* (Tercer Mundo, 1984), en la que se investiga, entre otras cosas, el nacimiento de lo que

Fritz Rohr (1895-1900 ca.).
Sala de máquinas después
de su construcción.
Fotografía. Colección
Ernst Rothlisberger.
Archivo Histórico Central
Universidad Nacional de
Colombia - Archivo de
Bogotá. No. 32.



Cabe resaltar asimismo la genuina preocupación de los hermanos Samper por que la empresa mantuviese una postura *neutral* frente al conflicto, incluso si ello implicase colocar la administración de la empresa en manos del Gobierno durante el tiempo que considere preciso; así lo confirma una carta escrita por Santiago Samper en 1900, dirigida al Jefe Civil y Militar de Cundinamarca, cuando justifica la instalación del alumbrado en locales públicos como el hospital y la oficina de telégrafos, “con la advertencia, eso sí, de que no podremos prestar durante la guerra su servicio regular”:

Si el Gobierno Nacional creyera indispensable iluminar los cuarteles y locales como el de la Casa de la Moneda, por ejemplo, nosotros cumpliríamos mejor nuestros deberes para con la ciudad y para con los accionistas separándonos de la dirección de la empresa y confiándola a la probidad del Gobierno mismo. Para llegar a este apetecido resultado nos dirigiremos a los Señores Ministros a fin de que, si ello es

podría denominarse una *mentalidad económica empresarial moderna*, como base ética y social del empresariado antioqueño, no obstante atravesada por la característica *religiosidad* de la cultura antioqueña. Cabría plantear la hipótesis de la formación de un *capitalismo abigarrado*, compuesto por elementos ética y epistémicamente divergentes o incluso opuestos. Al mismo tiempo, sus textos sobre la figura del ingeniero civil y de minas antioqueño Alejandro López (entre ellos: *Técnica y utopía. Biografía intelectual y política de Alejandro López, 1876-1940*, 2001; *Alejandro López, padre de la Administración*, 1988), ofrece el retrato del individuo que trajo a Colombia las modernas teorías de la organización —primero de Taylor y luego de Fayol—. Valdría la pena preguntar si el pensamiento económico y administrativo de Alejandro López influyó de alguna manera, y hasta qué punto, sobre la visión empresarial de los Samper Brush en la organización de sus diversas compañías instaladas en la capital. Sobre la formación de la mentalidad económica empresarial moderna en Bogotá, véase: Valero Julio, Édgar (2020). *Empresarios, tecnología y gestión en tres fábricas bogotanas 1880-1920: un estudio de historia empresarial*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro Editorial, Facultad de Ciencias Humanas, 2020; allí se abordan los casos de las empresas *Bavaria* (cerveza), *Fenicia* (vidrio) y *Cháves y Equitativa* (chocolate).

posible, reciban de nuestras manos, sin que seamos compelidos por ningún género de violencia, todo lo que constituye nuestra instalación para que nos sea devuelto sin menoscabo cuando vuelva a imperar la paz y a eruirse el derecho en nuestra infortunada patria⁴²⁶.

Pero, en enero de 1906, la luz terrenal culminó para devenir eterna: así sería públicamente reconocida la labor realizada por Santiago Samper con ocasión de su fallecimiento. Dice el órgano informativo de la Sociedad Colombiana de Ingenieros:

Véase, pues —escribe el señor Enrique Morales—, que su espíritu era perfectamente armónico con su naturaleza física. Amó y propagó *la luz de la inteligencia*, trajo a su ciudad natal las descuidadas energías del salto bullicioso para convertirlas en luz que desterrara sombras de la noche⁴²⁷.

Así, las cualidades epistémicas y morales de don Santiago Samper, en representación de los hermanos Samper Brush y del espíritu de sus Compañías, quedan debidamente condensadas en estas poderosas metáforas de la luz, cuyo significado esta generación de empresarios dotó de contenido práctico, más allá de la simple retórica de las élites tradicionales.

La Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá durante el gobierno de Rafael Reyes

El maestro antioqueño Luis López de Mesa catalogó el suceso de la separación de Panamá como “el día más doloroso de la Patria”⁴²⁸. Efectivamente, el país había sufrido un golpe muy bajo, y la moral necesaria para consolidar la fundación de un Estado moderno se encontraba herida, mientras el presidente José Manuel Marroquín (1900-1904) permanecía tranquilamente en su hacienda *Yerbabuena*, manejando los asuntos nacionales como los de un “señorío precapitalista”⁴²⁹. Dado que “el campo era su atmósfera”, el presidente Marroquín no llegó a interesarse, ni en la *modernización* de la administración pública y estatal, ni mucho menos en “construir un Estado nacional *moderno* sobre las *ruinas* del Estado territorial anterior”⁴³⁰; aún hacía falta que se configurara una visión más compleja del mundo impulsada, entre otros factores, por la urbanización progresiva de la población. El índice de electrificación de las ciudades principales, directamente ligado a la dinámica de crecimiento demográfico, daba cuenta todavía de un país predominantemente rural, cuyas

⁴²⁶ Rodríguez, Juan Camilo et al. (1999), *op. cit.*, p. 130-131.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 152-153. *Cursivas mías*.

⁴²⁸ En: Mesa, Darío (1980). “La vida política después de Panamá”. *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980, p. 82-176, p. 83.

⁴²⁹ *Ibid.*, 88.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 93. *Cursivas mías*.

tendencias y costumbres —arraigadas en la *lengua* y el *territorio* como los dos elementos básicos de una incipiente identidad nacional⁴³¹— contenían hasta cierto punto el vigor de la empresa modernizadora que ante todo estaba exigiendo un cambio de mentalidad.

Al año siguiente de la pérdida de Panamá (1904), se liquida la *Samper Brush & Cía.* para conformar la *Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá* (CEEB), y en agosto de ese mismo año el general Rafael Reyes inicia su polémico y bien cuestionado mandato presidencial, con apoyo de liberales y conservadores que compartían la misma concepción del “problema de Colombia en los términos de la *Realpolitik*” a favor de intereses concretos⁴³². La personalidad política del General Reyes influyó significativamente en el proceso de industrialización del país, como ya lo veíamos a grandes rasgos en el apartado del capítulo anterior a propósito de la Exposición Nacional de 1910. Si bien es cierto que durante el “Quinquenio” (1904-1909) Reyes no logró apuntalar definitivamente el desarrollo industrial del país, es preciso reconocer que cimentó las bases ético-políticas y económicas para la



ulterior creación del Estado Nacional fundado en las directrices del capitalismo moderno, en virtud de las cuales surge ese tipo de racionalidad que ya preveíamos en las acciones de los hermanos Samper Brush, orientadas a establecer el negocio de la energía eléctrica, entre otros ámbitos comerciales⁴³³; lo cual le valió a Reyes el rechazo de los grupos tradicionales cuya “mentalidad regional” les impedía negociar sus privilegios frente a las “abstracciones de la razón” científica, técnica e instrumental. De esta manera, la *modernidad* se había convertido en un *valor político* esencial durante los primeros

años del siglo XX⁴³⁴.

Escudo de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá (1904 ca.). Pieza de metal y madera. Colección Museo de Bogotá. Elaboración propia, 2022.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 90.

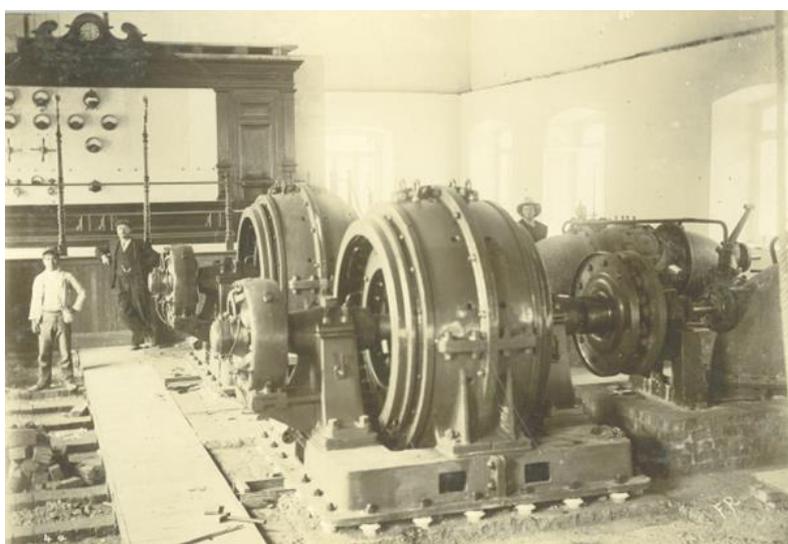
⁴³² *Ibid.*, p. 102.

⁴³³ “La razón, es decir, ante todo, la calculabilidad, va introduciéndose por los planos del aparato estatal rudimentario y fundamenta las empresas nuevas, igualmente endebles pero asidas ya a esa racionalidad que les asegura el predominio”. *Ibid.*, p. 100.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 98.

En lo concerniente a la CEEB, en 1905 se firmaría un contrato con el Gobierno nacional para el suministro de alumbrado en las calles de Bogotá, asumiendo el inminente riesgo de eventuales pérdidas económicas ante la mala fama de un Estado acostumbrado a no pagar sus deudas; hecho que confirma una vez más la sólida disposición de nuestros empresarios a fortalecer su negocio⁴³⁵. De este modo, hacia 1906 las relaciones entre la Compañía y el Gobierno Reyes permitieron que la ciudad disfrutara por fin de un servicio de alumbrado público, “cuando se colgaron lámparas en los postes a cuenta del Municipio” y se adelantaron “los trabajos de instalación para el alumbrado del Palacio Presidencial”⁴³⁶. Y en 1908, la Calle del Comercio sería la primera en ser iluminada con lámparas de tungsteno⁴³⁷, dotando a este importante corredor de aquella singular tonalidad amarilla que más tarde inspiraría a toda una generación de poetas radicados en la capital.

Pero las relaciones del Gobierno con la ciudadanía, incluyendo la CEEB, tampoco eran las mejores. Ciertamente autoritario, con ínfulas de dictador y “reciamente presidencial” —como diría el aclamado poeta Guillermo Valencia—, las pretensiones del General Reyes de permanecer en el poder durante diez años, es decir hasta 1914, fueron truncadas por los mismos sectores sociales que inicialmente lo habían apoyado, particularmente artesanos y estudiantes. A pesar de los esfuerzos por encaminar el país hacia los procesos industriales, y de promover una *educación moral y estética* acorde con dichas transformaciones, el deshonroso fantasma de Panamá no supo perdonarlo, y en marzo de 1909 se desataron fuertes disturbios con motivo de la firma del acuerdo Cortés-Root (por el cual Colombia reconoce la independencia del otrora Estado), entre cuyas “víctimas” se contaron, como ya era costumbre ante este tipo de sucesos, varias decenas de lámparas del alumbrado público⁴³⁸.



Fritz Rohr (1895-1900 ca.).
Montaje de alternadores en la
planta de El Charquito. Fotografía.
Colección Ernst Rothlisberger.
Archivo Histórico Central
Universidad Nacional de Colombia
- Archivo de Bogotá. No. 31.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁴³⁶ *Ibid.*, pp. 98-158.

⁴³⁷ Zambrano, F. & Vargas, J. (1988), *op. cit.*, p. 59.

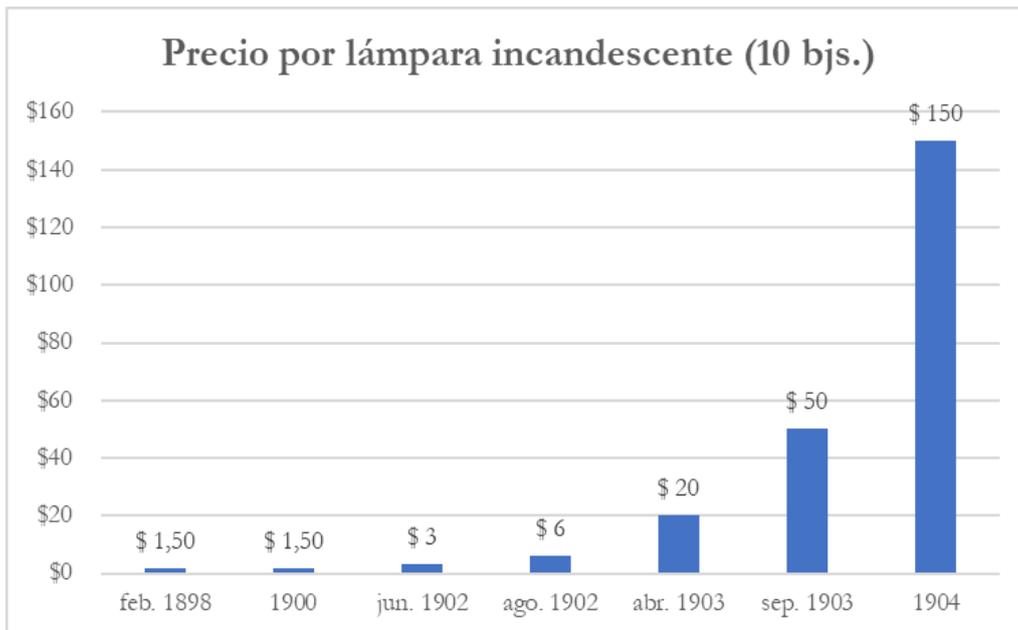
⁴³⁸ Rodríguez, Juan Camilo et al. (1999), *op. cit.*, p. 172.

En efecto, la administración Reyes —linde “entre la nueva y la vieja Colombia” según el maestro Darío Mesa— ya presentía que los cambios materiales impulsados por la creciente confianza de los capitales nacionales en la fundación de nuevas industrias, exigían a su vez un cambio en la moral y las costumbres de la naciente clase trabajadora; de modo que se hacía indispensable la creación de escuelas que inspirasen “a las generaciones nuevas el amor a la industria”, o al menos así lo argüía Rafael Uribe Uribe, digno representante de la vanguardia política colombiana y crítico de Reyes, quien luchó a lo largo de su vida para sentar las bases del Estado moderno liberal, y de quien los hermanos Samper Brush seguirían el ejemplo desde su rol como empresarios, cuando Uribe había declarado que para formar *buenos obreros* debía procurárseles “teatros a bajo precio, museos, bibliotecas, escuelas dominicales y nocturnas, gimnasios públicos, retretas de las bandas oficiales y, sobre todo, cafés baratos...”⁴³⁹.

La situación tampoco había sido absolutamente clara para la Compañía a lo largo del Quinquenio, dado que su crecimiento estuvo condicionado por una serie de factores de carácter principalmente técnico y económico. Considérense por lo pronto dos. El primero de ellos —y quizás el más determinante para la existencia misma de la Compañía en manos de los Samper Brush—, tiene que ver directamente con la cuestión de las tarifas del servicio, cuyo aumento se convirtió en un dolor de cabeza permanente tanto para los usuarios como para la Compañía, ya que no sólo quedó en evidencia la volatilidad de los precios mensuales por cada lámpara o bombilla, sino que ello dio lugar a manifestaciones de inconformidad a través de la opinión pública; la prensa bogotana aprovechó los distintos momentos de la coyuntura tarifaria para desacreditar el accionar de la CEEB, mientras todo parecía indicar que en el fondo se trataba de un conflicto de intereses políticos que los Samper Brush habrían de enfrentar hasta la fecha de su liquidación definitiva en 1927. Así ocurrió en relación con una nota publicada en 1903 en el diario *El Telegrama*, a propósito de las constantes y significativas alzas en las tarifas, que en cuestión de meses hicieron sospechar maliciosamente de la honestidad que desde siempre había caracterizado a la Compañía, con el argumento de que “engañaba al público” al ofrecer un servicio “técnicamente superior” a otros sistemas de alumbrado y supuestamente “más económico”⁴⁴⁰. Dicha problemática en torno a las tarifas, como veremos enseguida, marcó el origen de la discusión sobre la necesidad de hacerle competencia a la CEEB, que amenaza con monopolizar la sumamente rentable industria de la energía eléctrica. Pero, ¿a quién podría estar amenazando la CEEB si no a quienes, haciendo parte de los gobiernos municipal o nacional, no estaban recibiendo su tajada en un negocio controlado por un selecto grupo de empresarios de pensamiento liberal-progresista?

⁴³⁹ Mesa, Darío (1980), *op. cit.*, p. 114.

⁴⁴⁰ Rodríguez, Juan Camilo et. al (1999), *op. cit.*, p. 142.



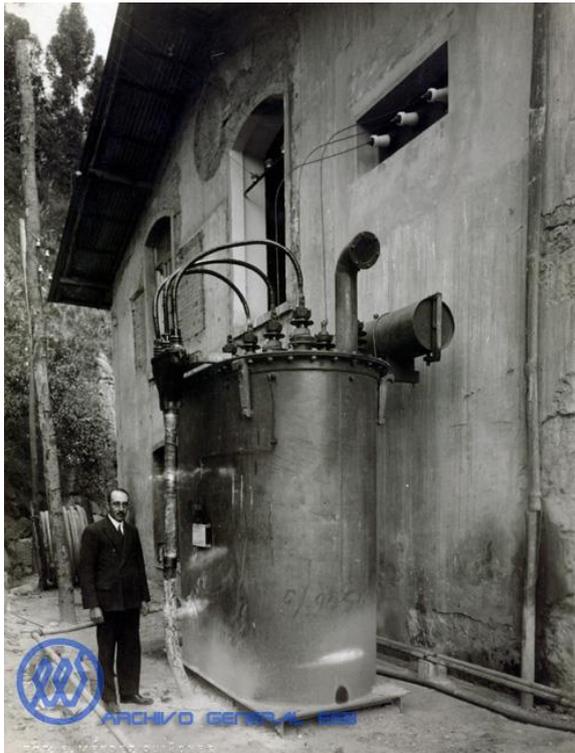
Comportamiento de las tarifas mensuales (en pesos papel moneda) por cada lámpara incandescente de 10 bujías, ofrecidas por la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá entre 1898 y 1904. Datos tomados de: Rodríguez, Juan Camilo et. al (1999, pp. 126-142). Elaboración propia.

El segundo factor, también vinculado con el asunto de las tarifas del servicio, consistió en la necesidad de expandir la capacidad de producción de energía por parte de la CEEB, dado que la planta de “El Charquito” ya se mostraba insuficiente para cubrir la demanda industrial, por lo que se proyectó rápidamente la construcción de una represa conocida como “El Alicachín”, ubicada a unos cuantos kilómetros de la primera, y cuyas obras serían dirigidas por José María Samper Brush, junto con el ingeniero Justino Monco. Los trabajos comenzaron en agosto de 1906, tan pronto como se firmó el contrato entre la Compañía y el Gobierno Distrital para el alumbrado de las calles, y en 1911 el mismo José María Samper comunicó a la Gerencia la culminación de los mismos⁴⁴¹; no obstante, se decidió no poner en funcionamiento la represa, sino mantenerla como reserva en los veranos⁴⁴². Todo este proceso implicó llevar a cabo múltiples diligencias relacionadas con las servidumbres de los terrenos y los recursos ocupados por la Compañía, en torno a los cuales se gestaron diversos conflictos con la comunidad del sitio, al tiempo que se lograron acuerdos con los propietarios de los predios en cuestión, como los pertenecientes a los señores Raymundo y Enrique Umaña en el caso de “El Charquito”⁴⁴³.

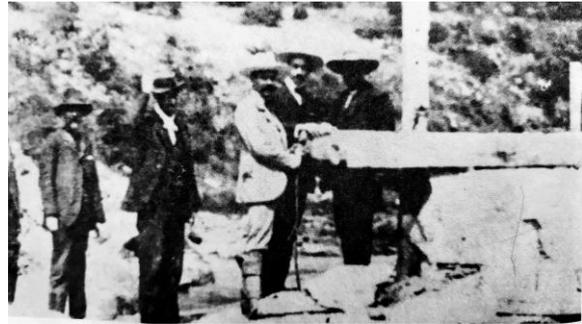
⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 157 y 184.

⁴⁴² Zambrano, F. & Vargas, J. (1988), *op. cit.*, p. 60. Basado en: *El Gráfico*, abril 22 de 1911.

⁴⁴³ Rodríguez, Juan Camilo et. al. (1999), *op. cit.*, p. 120.



Transformador de 500 Kw en la planta de generación de El Charquito (s.f.). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá.](#)



Don Santiago Samper inspecciona los trabajos en la planta El Charquito (s.f.). Tomado de: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985, p. 138).



Traslado de materiales para la planta de El Charquito (s.f.). Tomado de: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985, p. 139).

Sin embargo, el conflicto más relevante surgiría a partir del debilitamiento de las relaciones de los gobiernos local y nacional con la Sociedad Samper Brush, ya no sólo por la acumulación de las deudas históricas y la desidia frente a las legítimas reclamaciones de la empresa, sino justamente por el dominio casi exclusivo que se tenía sobre el uso y aprovechamiento de las aguas del río Bogotá, de cuyos rendimientos económicos no estaban disfrutando algunos miembros de la clase política (conservadora) interesados en el negocio, que, cuando menos, se esforzaban por dificultar el crecimiento de la Compañía. De modo que así fue como las limitaciones técnicas de las plantas y los equipos de “El Charquito” y “El Alicachín” fueron utilizadas como base para alimentar los rumores que, sumados a los correspondientes aumentos de tarifa como consecuencia de los procesos de expansión y el incremento de la demanda en otros barrios de la ciudad, planteaban con mayor frecuencia la conformación de una nueva empresa de energía eléctrica para la ciudad⁴⁴⁴. Pero antes de dilucidar este contraste de luces y sombras, demos un vistazo a las acciones sociales realizadas por los hermanos Samper Brush a lo largo de la década siguiente (1910-1920), al cabo de la cual aparecerá finalmente la mencionada competencia.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 204.

Espíritu patriótico, ética civil y empatía social

En el capítulo anterior, habíamos resaltado el papel que jugaron los hermanos Samper Brush en los festejos del Centenario de la Independencia, al contribuir generosamente con el alumbrado de algunos puntos y corredores estratégicos de la ciudad republicana, en particular el conjunto de la Exposición Nacional Agrícola e Industrial; y también destacamos la participación de los hijos de Miguel Samper en otros actos conmemorativos del 20 de julio, la cual resultó indispensable, tanto para el engalanamiento de la ciudad, como a la hora de fomentar la conservación definitiva del alumbrado, al menos en aquellos lugares donde había sido instalado para la ocasión⁴⁴⁵. En este sentido, los Samper Brush lograron posicionarse como



auténticos representantes de la “Generación del Centenario”, de quienes puede decirse, literalmente, que trajeron la *verdadera luz* a Bogotá, en lo que respecta a la transformación positiva de los estilos de vida, tanto a nivel estético y moral, como a través de los discursos oficiales y las prácticas cotidianas.

José “Pepe” Gómez (1912). *El cocuyo eléctrico*. Sansón Carrasco, mayo 26 de 1912. Xilografía, 14 x 12 cm. “desde el Charquito con un mechito enciendes tu farol, y sales con coléricos calambres, cortando alambres y echando pestes contra el mismo sol”. Publicado en: *Bogotá en Caricatura*. Bogotá: Banco de la República, 1987, p. 132. Fuente: [Biblioteca Virtual - Banco de la República](#) (Colombia).

Ahora debe mencionarse una serie de hechos que esclarece aún más el sentido de las acciones llevadas a cabo por la CEEB, con miras a la modernización de las relaciones sociales al interior de la empresa, acompañada de un especial interés por educar a los empleados y sus familias en los principios del *trabajo*, el *progreso* y el *ascenso social*. A pesar de las especulaciones que rondaban por los pasillos de la opinión pública en contra de la empresa, la generosidad de los Samper Brush para con la ciudad

⁴⁴⁵ “... el 17 de julio de 1911 se autorizaron los gastos para el alumbrado extraordinario que se quería hacer en parques y plazas para el 20 de julio, que correrían no por cuenta del Municipio, sino de la Compañía”; y en 1917 se aprobó dar una suma de “\$200 para la Junta de Festejos del 20 de julio destinados a que en “dicho día se suministren vestidos a los niños pobres de las escuelas públicas que hayan de concurrir a la procesión cívica que se proyecta, en vez de adornar un carro alegórico de la electricidad...” (ibid., pp. 192 y 252 respectivamente).

no tuvo tregua. Ya desde 1911 la imagen de la empresa se encontraba dividida entre aquellos usuarios morosos socialmente notables a quienes se les había suspendido el servicio, y aquellos —menos privilegiados— que lograron beneficiarse con la decisión de proporcionar el alumbrado a los barrios populares; sobre estos últimos, la Compañía se negaba a considerar que la población pobre fuese simple objeto de la caridad de los empresarios y, por el contrario, veía a sus miembros como *clientes potenciales* que debían ser valorados en cuanto tales: “si a la Compañía lo que le conviene por sobre todo es mantener la clientela de la clase pobre —se dijo en un informe del mes de marzo—, la medida de reducir precios y poner fusibles se impone”⁴⁴⁶.

Por otra parte, cabe mencionar el acuerdo firmado ese mismo año entre el Concejo Municipal y la CEEB, a propósito de varios aspectos contemplados en el contrato sobre alumbrado público. En el primero de ellos, se solicita al Tesoro del Municipio proceder a “pagar a la Compañía la suma que se le adeuda a ésta... desde el 24 de Diciembre de 1910, hasta el 31 de Mayo último”; segundo, se confirma el funcionamiento de las 800 lámparas existentes en la ciudad y se aprueban los ajustes pertinentes para su adecuada operación; tercero, se determina que “en cada uno de los postes de propiedad de la Compañía quedará instalada una lámpara, con excepción de aquellas que por razones técnicas no puedan apropiarse para este uso”; y, finalmente, se fija la *intensidad luminosa* de las lámparas en los principales sectores de la ciudad, de la siguiente manera:

Lugar	Intensidad luminosa por lámpara	Número de lámparas
Calle 12	50 bjs.	16
Calle 13 (entre la Plaza de Nariño y la Carrera 7)		12
Plaza de Nariño	75 bjs.	4
Avenida Colón (entre carreras 13 y 15)		4
Carrera 7 (entre calles 7 y 17)		25
Estación del Tranvía		3
Avenida Colón (entre carreras 13 y 18)	150 bjs.	2
Atrio de la Catedral		1
Avenida de la República (entre calles 17 y 25)		1
-	10 bjs.	Todas las demás
Total de bombillas especificadas		68

Distribución del alumbrado eléctrico de la ciudad según el Acuerdo No. 26 de 1911 del Concejo Municipal de Bogotá, en la que se relacionan el lugar, la intensidad luminosa y el número de lámparas. Datos tomados de: Rodríguez, Juan Camilo et. al. (1999, p. 189). Elaboración propia.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 186-187.

Nótese cómo el documento permite construir una imagen de la distribución geográfica del alumbrado público, y al mismo tiempo, de qué manera, al interior de dicha distribución, se establecen diferencias de intensidad luminosa de acuerdo con las necesidades prácticas y ornamentales de estos lugares, dada su importancia simbólica, urbanística y cultural; esto significa que “la disposición del alumbrado en las calles designadas por el acuerdo coincidió con zonas frecuentadas por el público bogotano en la época”⁴⁴⁷. De este modo se entiende que, después de la Plaza de Bolívar y el Capitolio Nacional, la Avenida Colón, la Plaza de Nariño y el pasaje de la Carrera Séptima (entre calles 7 y 25) figuraban entonces como los principales *focos de actividad* de la ciudad. Por lo demás, el presente acuerdo definió que el uso del filamento metálico dispuesto para las lámparas de hasta 25 bujías debía implementarse en sustitución del filamento de carbón utilizado por las lámparas de 10 bujías; mientras tanto, el horario del servicio quedó estipulado para funcionar todas las noches desde las 6:30 pm hasta las 5:30 am.

En junio de 1913, el diario *El Tiempo* destacó el “espíritu civilista y conciliador” de los hermanos Samper Brush y su interés patriótico de cara a la modernización del Ejército Nacional, impulsada por el presidente Carlos E. Restrepo (1910-1914), en el sentido de cambiar la figura del reclutamiento forzoso por el de servicio militar obligatorio; la nota, titulada “El hijo de Miguel Samper” (refiriéndose a Tomás), sostenía que “los empleados a quienes les toque en suerte prestar el servicio, conservarán el derecho a continuar en sus puestos, una vez cumplido éste, si durante su permanencia en las filas han observado buena conducta como soldados”; por su parte, la Compañía garantizó al cuerpo de trabajadores el “sueldo íntegro y todas las gratificaciones a que hubiere lugar como si estuvieran desempeñando sus funciones”⁴⁴⁸. Y es que a propósito de las gratificaciones otorgadas periódicamente por la Compañía a sus empleados más destacados, los Samper Brush extendieron su política social al incentivar la práctica del ahorro como una *virtud social*, tal como quedó plasmado en una carta de los gerentes Joaquín y Tomás Samper dirigida a los señores Secretario, Superintendente y Jefe de la planta:

... y aunque la Dirección no ignora que cada cual tiene que atender en primer término a las necesidades de la vida, considera su deber no pasar el hecho desapercibido y llamar la atención de quienes con ella [la Caja de Ahorros] colaboran en el servicio de la empresa a que ***el ahorrar es una virtud social***, quizá la más provechosa y de más vastos alcances para el individuo y para la colectividad. Quien no la ejercita nunca llegará a ser independiente; y si se busca el origen de las grandes fortunas se encontrará que ellas han empezado por pequeñas economías tenazmente acumuladas. Estas imponen, naturalmente, sacrificios y privaciones que representan energía de carácter para dominar el deseo, muy humano por cierto,

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 217-218.

de satisfacer necesidades aparentes; pero esos sacrificios y privaciones encuentran su recompensa en corto plazo y *forman al individuo en una escuela sana y apropiada para afrontar la lucha por la vida*⁴⁴⁹.

En efecto, la creación de la Caja de Ahorros de la CEEB en 1907 sirvió para forjar en los trabajadores la *cultura del ahorro*, teniendo en cuenta las malas prácticas que algunos de ellos tenían con respecto a la administración de los dineros recibidos a modo de gratificación, los cuales eran desviados, la mayoría de las veces, en el consumo de bebidas embriagantes, juegos y el hábito de trasnochar. Pero, lejos de limitarse a construir escuelas nocturnas, centros de atención médica y espacios de recreación, además de donar premios, vestidos y de ofrecer salarios provechosos, los Samper Brush se tomaron en serio la tarea de fomentar el **progreso intelectual, moral y físico** del conjunto de los empleados y sus familias, toda vez que no se subestimaban las posibilidades de *ascenso social*, con la intención de que un día abandonasen la condición de obreros para convertirse, ya no sólo en clientes potenciales, sino en eventuales *socios* de la Compañía, capaces de participar en “las decisiones de la empresa así como en sus resultados económicos”⁴⁵⁰. Estas intenciones por parte de nuestros empresarios influyeron significativamente en la fuerza centrípeta con que Bogotá atraía mano de obra en su mayoría proveniente de las regiones del país; a este respecto, el historiador argentino José Luis Romero sostenía lo siguiente:

Fue justamente la posibilidad y la esperanza del ascenso social lo que promovió la inmigración: del extranjero hacia los diversos países latinoamericanos, y dentro de ellos, de las regiones pobres hacia las ricas o de los campos hacia las ciudades. La intensa movilidad geográfica correspondía a las expectativas de movilidad social que crecían hasta un grado obsesivo⁴⁵¹.

En medio de estas circunstancias, los favores a la ciudad por parte de la CEEB seguían concretándose en obras de embellecimiento del espacio público, a través de las mejoras en el alumbrado eléctrico. El **sentido estético de la ciudad** había logrado constituirse en un aspecto prioritario para la *imagen de Bogotá*, incluso por encima de otros temas como la seguridad, que originalmente había sido la principal razón de ser del alumbrado bogotano. La injerencia de la CEEB en el ornato de la ciudad queda claramente demostrada con la fundación de la *Sociedad de Embellecimiento de Bogotá* en marzo de 1917, siendo don José María Samper Brush su primer presidente; las acciones en este sentido no tardaron, y la empresa llevó a cabo donaciones a la Junta de Embellecimiento para los festejos del 20 de julio, otorgando 8 carros eléctricos para el Tranvía; en octubre se propuso instalar 6 candelabros de 5 bombas y 500 bujías cada uno para iluminar la plazuela y el edificio de la Estación

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 219-220. Cursivas mías.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁵¹ Romero, José Luis (1976). *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999, p. 323. El autor nos indica que en este punto de la historia de las ciudades latinoamericanas se estaba gestando lo que se conoce en sociología urbana como la *gran ciudad*.

del Ferrocarril de la Sabana, “tan pronto termine el tráfico nocturno... dada la importancia del edificio”, solicitud que finalmente fue aprobada el 23 de dicho mes por el Gerente del Ferrocarril. En definitiva, la preocupación por modernizar la imagen de la ciudad daba cuenta a su vez de los cambios en la mentalidad de sus ciudadanos más distinguidos, que a pesar —o en virtud— de su posición social, optaron por extender las posibilidades del disfrute de una ciudad iluminada para el conjunto de la sociedad bogotana.



Paul Meyer A.G. (1910 ca.). Amperímetro. Fabricación industrial. Colección Museo de Bogotá. Elaboración propia, 2022.

Sin duda, el año de 1917 fue especial en lo que concierne al fomento de la *seguridad y bienestar social* para los empleados de la Compañía, a través de la promoción de seguros de vida para el personal externo. Además, se proyectó la ampliación de las instalaciones de la

Compañía en Bogotá para construir el Club o Casino de los empleados, a fin de proporcionarles “un lugar decente y confortable a donde se estimule su afición a la lectura, se les den conferencias y tengan un lugar de distracción donde reunirse frecuentemente para que se estreche entre ellos el espíritu de compañerismo provechoso para la Compañía”⁴⁵²; y se contempló la dotación de un cinematógrafo para la proyección de películas mudas a blanco y negro. En estos espacios de esparcimiento los Samper Brush veían una oportunidad para que sus empleados pasaran “ratos agradables sin salir de la Compañía”, de modo que aprendieran a utilizar el tiempo libre en actividades culturales.



⁴⁵² Actas de la Junta Directiva de la CEEB, 5 de julio de 1917. En: *Ibid.*, p. 251.

Tendido eléctrico y candelabros en la Calle 13, frente a la Estación de Ferrocarril de la Sabana (Bogotá). Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Archivo fotográfico Jorge Vicente Ortega Ricaurte. Tomo XIV, No. 1118b.

A este respecto, debe resaltarse el importante papel que desempeñaron los hermanos Samper en la *formación intelectual de la sociedad* bogotana, si bien desde una perspectiva de clase, con la construcción de una Sala de Conferencias ubicada en la calle 13 con carrera 5, donde —al decir de Germán Arciniegas— surgiría “ese grupo de escritores que orientó en una forma distinta el pensamiento colombiano”, a partir de una serie de conferencias que iniciarían en este año (1917) y se extenderían por la década de 1920⁴⁵³. Pues fue en la “Sala Samper” —como entonces se le empezó a llamar a este recinto— donde las grandes mentes de la Generación del Centenario se reunían para leer los textos que sus autores (todos hombres) habían publicado en la *Revista Cultura*, fundada en 1914 por el médico-psiquiatra y profesor Luis López de Mesa (1884-1967), cuyos ensayos filosóficos y sociológicos —entre ellos *Los problemas de la raza en Colombia* (1920); *La civilización contemporánea* (1926); *Introducción a la historia de la cultura en Colombia* (1930); *De cómo se ha formado la nación colombiana* (1934), entre otros— dieron cuenta de la “difícil secularización (o si se quiere laicización) de la cultura nacional, a pesar del “rudimentario cientificismo” que no obstante trataba “filosófica, no providencialmente, la historia de Colombia”⁴⁵⁴. Según el maestro Arciniegas, en esta misma Sala “nació la Asamblea de Estudiantes. Ahí pronunciaron sus primeros discursos... los muchachos de toda Colombia que habrían de producir lo que llamábamos entonces revoluciones, es decir, todo lo contrario de lo que habían sido las del siglo XIX”⁴⁵⁵.

Y es que entre los miembros del Círculo de *Cultura* se encontraba don Agustín Nieto Caballero, cuya amistad con los Samper Brush, en especial con don José María y don Tomás, llevó a que junto con la Sociedad de Embellecimiento realizaran diversas obras sociales, gracias a la destinación de parte de los recursos obtenidos con algunas conferencias, enmarcadas en lo que fueron las Cajas Escolares que don Agustín había creado recientemente para proveer vestido y alimentación a los niños y niñas más necesitados de la ciudad; aquél resaltó “la generosa iniciativa de personas patriotas” como don Tomás Samper Brush, en representación de la Compañía de hermanos, al haber obsequiado la energía eléctrica con ocasión de los festejos del 20 de julio de 1917⁴⁵⁶. Las cinco conferencias realizadas para dicho propósito fueron reproducidas luego en la revista *Cultura*, y sus autores: Antonio Gómez Restrepo, Antonio José Restrepo, Cornelio Hispano, Ángel M. Céspedes y Miguel

⁴⁵³ Arciniegas, Germán (1994). “La Sala Samper”. En: *El Tiempo* (29 de diciembre de 1994). Bogotá. Archivo web. Recuperado a partir de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-269770>.

⁴⁵⁴ Gutiérrez Girardot, Rafael (1980). “La literatura colombiana en el siglo XX”. *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980, pp. 477-479.

⁴⁵⁵ Arciniegas, Germán (1994), *op. cit.*, refiriéndose a Gabriel Turbay, José Camacho Carreño, Eliseo Arango, Guillermo Londoño Mejía, Hernando de la Calle y Nicolás Llinás.

⁴⁵⁶ Rodríguez, Juan Camilo et. al. (1999), *op. cit.*, p. 252.

Jiménez López, abordaron respectivamente los temas sobre literatura del siglo XIX, la niñez, Bolívar, el chiste y “la formación de la personalidad como base de nuestra educación”⁴⁵⁷.

De lo anterior se deduce que el espíritu de la Generación del Centenario, encarnado en el profundo *sentido de pertenencia* de quienes la conformaron desde las orillas liberales y progresistas, favoreció irrenunciablemente la modernización cultural de la sociedad bogotana, a través de una educación basada en los principios de la *civilidad* y la *urbanidad*. De hecho, esta fructífera amistad entre los Samper Brush y los Nieto Caballero cristalizaría finalmente en el proyecto educativo del Gimnasio Moderno de Bogotá, particularmente en el momento en que José María Samper resuelve donar los terrenos en los que se construiría la actual (2022) sede de la prestigiosa institución, fundada también en 1914.



Izquierda: “Primera estaca (1917). Don Tomás Samper Brush clava la primera estaca en los terrenos donados al Gimnasio por su hermano, don José María Samper Brush, para la construcción de los actuales edificios del plantel”.

Derecha: “Los planos (1918). El arquitecto Robert M. Farrington, don José María Samper y don Agustín [Nieto Caballero] estudian los planos de construcción sobre los nuevos terrenos”. Historia ilustrada del Gimnasio Moderno (1914-1923). Fuente: Galería fotográfica, Gimnasio Moderno ([página web](#)).

Con todo, se acercaba el fin de la Primera Guerra Mundial. El 7 de agosto de 1918 el conservador Marco Fidel Suárez —devoto caballero de la “Atenas Suramericana”— asumía la Presidencia de la República, y, como si fuera un hecho sintomático, el 7 de noviembre se informó sobre el peligro inminente de inundación de la planta ubicada en el edificio de la Compañía de la calle 13, debido al

⁴⁵⁷ Valdés, Santiago (2018). *El Círculo de Cultura y el proyecto de reforma nacional: una aproximación sociológica al desarrollo organizacional e ideológico de un grupo intelectual*. Monografía de grado para optar por el título de Sociólogo. Bogotá: Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, Programa de Sociología, 2018, pp. 104-105. Recuperado a partir de:

<https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/18697/El%20C%EDrculo%20de%20Cultura%20-%20Santiago%20Vald%E9s.pdf;jsessionid=DCE320F82CD24B721A601DB3813BBAD8?sequence=1>.

efecto colateral de las obras de canalización del río San Francisco entre las calles 11 y 12 por cuestiones climáticas. Desgraciadamente, el aviso no fue tenido en cuenta por la Administración Municipal y el 18 de noviembre sucedió lo que se temía: un *apagón* que duró alrededor de 12 horas (de 10:30 am a 10:30 pm), obligando a la Compañía a velar por sus intereses y dejar en claro las responsabilidades del Gobierno:

... esta Compañía se reserva el derecho de reclamar indemnización por los perjuicios ya ocasionados y por los que en lo sucesivo se ocasionen debidos a las causas que dejamos expuestas a quien sea responsable de ellas⁴⁵⁸.

Títulos como “Las Tinieblas. La responsabilidad de los señores Samper” (*Gaceta Republicana*); “Las inundaciones en la *Energía Eléctrica*. Sus causas, descuido de las autoridades, hay dos muertos” (*El Siglo*); y “La inundación de la planta eléctrica. La ciudad a oscuras”, pusieron en evidencia las tensiones entre Gobierno y Empresa; la desaprobación popular del Gobierno Suárez era evidente, entre otras razones, por el incremento del costo de vida en las ciudades, sumado a la crisis de salud pública a causa de la gripe española. La CEEB finalizaba la década del Centenario bajo la presión de la opinión pública y las alianzas políticas entre Municipio y Gobierno Nacional, que amenazaban con la autonomía administrativa y la estabilidad de la Empresa, bajo el supuesto, muy bien explotado por sus más incisivos críticos, de que el “odioso monopolio” de los Samper Brush solamente estaba interesado en acrecentar sus ganancias en detrimento del interés público en general y del derecho particular de sus clientes (entre ellos el mismo Gobierno). En este sentido, puede confirmarse la hipótesis planteada por Juan Camilo Rodríguez, según la cual

la empresa liberal de los Samper fue enfrentada por una serie de gobiernos conservadores, durante cerca de tres décadas de la llamada “hegemonía conservadora”, y que en un punto crucial de esa confrontación fue la creación de una empresa de competencia cuyo propietario era de origen conservador⁴⁵⁹.

Lo que, en últimas, significa que el verdadero origen de dicha competencia no fue realmente tanto la “intención de *servir a la ciudad* y particularmente a sus industriales”, sino “la esperanza de contrarrestar el ímpetu adquirido por la *Compañía de Energía* [durante] más de 20 años de servicio”⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ *El Diario Nacional*. Bogotá, miércoles 20 de noviembre de 1918. No. 957. En: Rodríguez, Juan Camilo et. al. (1999). *op. cit.*, p. 256.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 332.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 412.

Año	Número de bombillas	Tasa de crecimiento anual
1909	22.000	
1918	63.512	20.9
1920	70.000	5.1

Crecimiento anual del número de bombillas instaladas en Bogotá por la Compañía de Energía Eléctrica (1909-1920). Tomado de: Zambrano, F. & Vargas Lesmes, J. (1988), p. 60. Fuente: [Open Edition Books](#).

La CEEB frente a la Compañía Nacional de Electricidad y su fusión en las Empresas Unidas de Energía Eléctrica (1927)

A pesar de las advertencias que legítimamente había hecho la CEEB al Municipio en relación con el pago del servicio, so pena de interrumpirlo, la Alcaldía hizo gala una vez más de su mala actitud y falta de sentido de pertenencia, al insinuar que, pasara lo que pasara, los Samper Brush “aman a Bogotá y no harán nada que desdiga de su importancia”⁴⁶¹. El punto de quiebre de esta coyuntura se dio tras el anuncio, en abril de 1920, de una nueva alza en las tarifas del servicio de alumbrado por parte de la CEEB, teniendo en cuenta que los precios no variaban desde 1904 y que entonces cada bombilla de no más de 30 vatios pasaría a costar \$1.00 oro mensual; los costos de producción, operación y mantenimiento del servicio aumentaban a la vez que los usuarios domésticos se resistían a disminuir su consumo. La puja por la *municipalización* de la Empresa cobraba cada vez mayor fuerza en la opinión pública y las altas esferas de los gobiernos nacional y municipal, hasta el punto que la Compañía tuvo que reconsiderar su determinación. A partir de este momento, las condiciones *políticas* —ya que no técnicas ni económicas— estaban dadas para iniciar el proceso de conformación de la *Compañía Nacional de Electricidad* (CNE), cuyo principal accionista sería el Gobierno encabezado por el General Pedro Nel Ospina (1922-1926), antiguo socio y copropietario de la fallida *Bogotá Electric Light Co.* Se había generalizado un sentimiento de abuso y monopolio por parte de la CEEB que llevó a reproducir la “moda administrativa de la época”, según la cual las empresas de servicios públicos, dada su importancia para la ciudad, “no debían estar en manos privadas”⁴⁶².

⁴⁶¹ Dijo el Alcalde Diego de Castro en una nota de prensa. *Ibid.*, p. 262.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 308 y ss.



de 1890.

Gumersindo Cuéllar (1930 ca.). Residencia de José María Samper Brush, estilo colonial. Fotografía, 13 x 9 cm. Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, Banco de la República (Colombia), No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República - Biblioteca Virtual.

La personalidad política de un hombre como Pedro Nel Ospina fue desde luego un factor determinante tanto para dar un nuevo impulso a la industrialización del país, como a la hora de sobrellevar las tensiones entre la CEEB y el Gobierno, de cara a la expansión y mejoramiento de las redes del servicio de energía eléctrica. Además de su papel como empresario de la luz eléctrica, el General Ospina había sido cofundador y primer rector de la Escuela Nacional de Minas en Medellín (1887), y a comienzos del siglo XX fundó la primera empresa textil, que, “con 200 telares y más de 5.000 husos, repartió dividendos en 1907 y en 1910-11”⁴⁶⁴. Ya como Presidente de la República, se

⁴⁶³ Cámara de Comercio de Bogotá (1978). *Bogotá: estructura y principales servicios públicos*. Bogotá: Cámara de Comercio de Bogotá, 1978, p. 267. Los señores de la nueva Compañía eran: Casimiro y José Calvo, Gustavo y David Restrepo, Nicolás Liévano, Ricardo Holguín, Guillermo González Lince, Manuel Dávila Pumarejo, Carlos A. Dávila, Francisco J. Fernández, Ruperto Aya, Rafael Salazar, Manuel Umaña y Rafael Álvarez Salas.

⁴⁶⁴ Mesa, Darío (1980). “La vida política después de Panamá”, *op. cit.*, p. 95.

convertiría en el coreógrafo de la famosa “Danza de los Millones”, período que “marcó las pautas para el desarrollo del país a partir de un intenso programa de obras públicas”, facilitado por los 25 millones de dólares recibidos como indemnización por la inaudita intervención norteamericana que llevó a la separación de Panamá. Entre tales obras, destacan la ampliación de los ferrocarriles existentes y la construcción del Ferrocarril del Pacífico, entre otras vías de comunicación que a su vez favorecerían el auge de la economía cafetera; la construcción del Muelle de Buenaventura y el impulso a la aviación comercial con la constitución de la primera compañía de vuelos en América Latina (la colombo-alemana SCADTA, actual Avianca)⁴⁶⁵; además del fortalecimiento de los servicios públicos en las ciudades, incluida la energía eléctrica, que permitió que la Compañía Nacional de Electricidad adquiriera su primera planta en el Salto de Tequendama. No obstante, su legado más importante recayó sobre los deseos de modernización político-administrativa y financiera del Estado a través de la Ley del Banco de la República de 1922, por la cual se autorizaba la promoción y “fundación de un Banco de Emisión, giro, depósito y descuento”⁴⁶⁶. Así pues, el Gobierno Ospina precisó contratar un equipo de expertos liderados por el economista norteamericano Edwin W. Kemmerer, cuya Misión trabajó desde el 15 de marzo y el 15 de agosto de 1923, y sus recomendaciones pronto dejaron su carácter consultivo para convertirse luego en leyes estatales, como es el caso de la Ley 25 (julio 11), mediante la cual se crea el Banco de la República, que empezaría a funcionar en la sede del Banco López adquirida por el Gobierno.

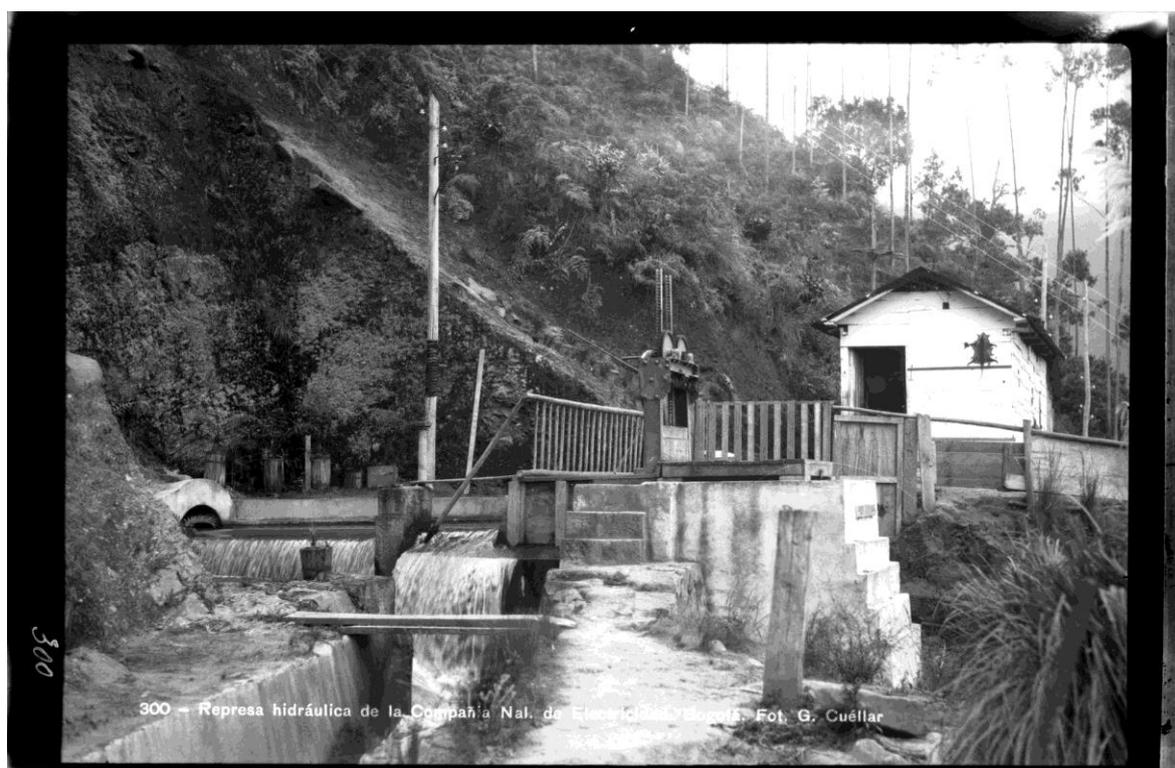
Paso clave en la consolidación de un Estado Nacional moderno, la creación de la banca central colombiana surgió como respuesta a la crisis económica, política y social que forzó la renuncia de Marco Fidel Suárez en 1921. En 1920, un representante de la firma *The J.G. White Engineering Corporation* dirigió una carta a Tomás Samper Brush, en la que compartía algunas impresiones de su visita, recordando a Colombia todavía como una Nueva Granada “donde todo está por hacer”, y brindando su punto de vista sobre la economía del país, que “no necesita tanto crédito financiero, como dirección inteligente en sus Empresas” para que sean capaces de suministrar “el elemento más valioso y digno que el mal gobierno les ha quitado, ¡la confianza!”⁴⁶⁷. De nada servía acrecentar el capital si no se modernizaban las prácticas y los métodos de la administración pública y privada. Y mientras que en 1921 la CEEB inauguraba el servicio de electricidad en Fontibón, Soacha, Funza, Mosquera, Madrid y Bosa, la nueva Compañía Nacional de Electricidad se veía en la penosa obligación de reconocer que “no había logrado reunir el capital suficiente para adelantar sus planes”, por lo que aún en 1922 no podía funcionar adecuadamente sin la ayuda incondicional de los Samper

⁴⁶⁵ Santos Molano, Enrique (2005). “La misión Kemmerer”. *Credencial Historia*. No. 184, abril de 2005. Recuperado a partir de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-184/la-mision-kemmerer>.

⁴⁶⁶ Diario Oficial. Año LVIII, No. 18347 y 18348, 22 de junio de 1922, p. 1. Recuperado a partir de: <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Leyes/1586192#:~:text=LEY%2030%20DE%201922&text=Decreta%3A,%2C%20giro%2C%20dep%C3%B3sito%20y%20descuento>.

⁴⁶⁷ Rodríguez, Juan Camilo et. al (1999), *op. cit.*, p. 305.

Brush. Desde entonces, se había sembrado la idea de una posible unión entre ambas empresas para monopolizar el mercado de la energía eléctrica y así evitar futuros conflictos.



Gumersindo Cuéllar (1930 ca.) Represa hisdráulica de la Compañía Nacional de Electricidad. Tequendama. Foto 2. Fotografía, 9 x 13 cm. Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, Banco de la República (Colombia). No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República - Biblioteca Virtual.

En 1924, los *Anales de Ingeniería* publicaron un “proyecto de legislación sobre utilización de la energía eléctrica y demás formas de energía”, que dejaba ver a todas luces las intenciones del Estado por hacerse con el monopolio sobre todas las fuentes de energía disponibles en el país, delegando en los particulares únicamente la administración de los negocios⁴⁶⁸. Frente a esta discusión, las advertencias contenidas en el informe citado por don Miguel Samper en *Retrospecto* cobraban cada vez más relevancia, no porque hubiesen sido debidamente atendidas, sino porque en efecto habían anunciado la profundización de la *cuestión social* en el ambiente laboral de las empresas de energía eléctrica; la competencia entre la CEEB y la CNE había llevado a la primera a abaratar los costos de producción y reducir sus ganancias, hasta el punto de preocupar los intereses de los empleados, mientras que la segunda gozaba de múltiples ventajas debido a su cercanía con el gobierno.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 369.



Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) (Ca. 1920).
Vatímetro empleado por la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá. Fabricación industrial. Grupo de Energía de Bogotá. Colección Museo de Bogotá.

En ese contexto se advirtió la posibilidad de una huelga, dirigida por el *Sindicato Obrero Santiago Samper*, cuya fundación en 1921 había marcado un hito en la discusión sobre la seguridad social y el derecho laboral de los empleados. Huelga que se decretó luego de que las directivas de la Compañía rechazaran un pliego de peticiones, en el que se tocaban asuntos relacionados con la uniformización del personal y el sistema de alimentación; la higienización y ampliación de los dormitorios del Charquito; el derecho y puntualidad en los descansos anuales; ajustes salariales por concepto de horas extra; reconocimiento de horarios nocturnos y aumentos salariales en general⁴⁶⁹. El cese de actividades inició el 6 de noviembre de 1924, y afectó especialmente a la Compañía de Cementos Samper, el Tranvía Municipal de Bogotá (en cabeza de don Nemesio Camacho), la Cervecería Bavaria y la Fábrica de vidrios Fenicia⁴⁷⁰.

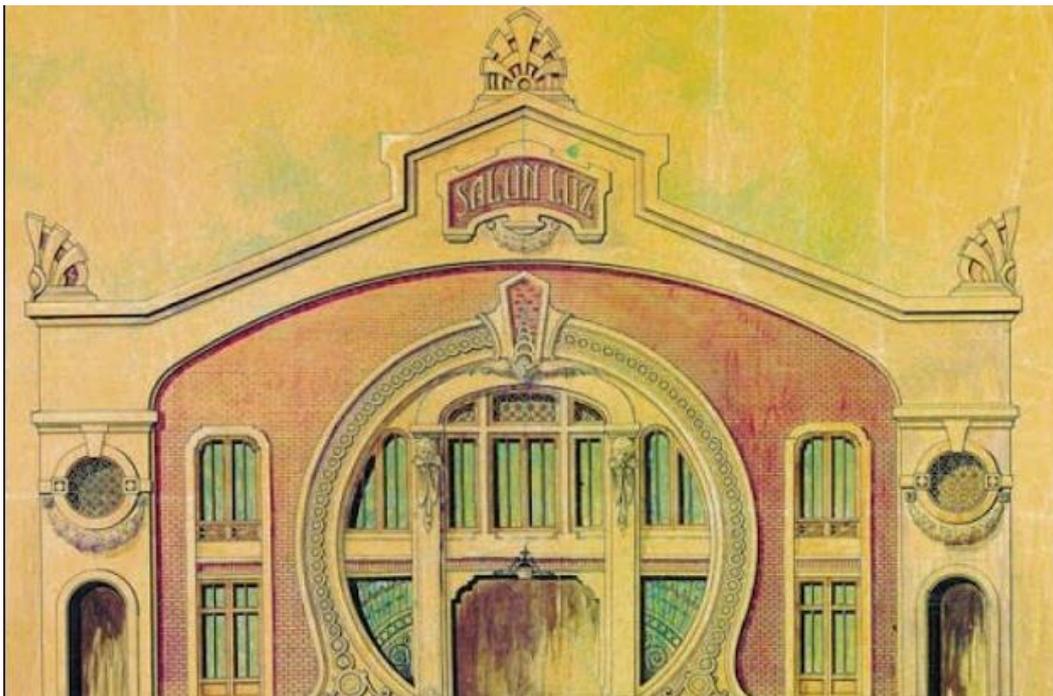
Frente a esta coyuntura, los hermanos Samper no ignoraban que el desmejoramiento de las condiciones de vida de los empleados podría conducir fácilmente a nuevas alteraciones del orden público; sabían muy bien, por ejemplo, que la *inversión en vivienda* contribuiría a mantener bajo control las relaciones sociales al interior de la Compañía, pues era “una decisión que resultaba política y laboralmente estratégica con miras a evitar futuras confrontaciones”⁴⁷¹. Pero, sobre todo, eran conscientes de la emergencia del *movimiento obrero* como resultado de una lenta, aunque decidida organización de trabajadores industriales (especialmente del sector petrolero) y clases populares, sobre cuyas espaldas descansaba el peso de la carestía e —irónicamente— de la escasez, a causa de los

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 382-385.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 386.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 377.

intensos desplazamientos del campo a la ciudad, que hicieron que Bogotá pasara de 143.994 habitantes en 1918 a 285.421 habitantes en 1928⁴⁷². Asimismo, la capital colombiana contuvo a su manera la mayor presión demográfica del país; la fuerza de trabajo abandonó los campos y las parcelas, y resolvió urbanizarse muchas veces sin prever que la inserción en un medio ajeno le haría sentir la presión cultural de tener que *urbanizar su estilo de vida* a partir de eventuales cambios en las costumbres, las maneras y las etiquetas. La fuerza centrípeta que ejercía Bogotá tuvo como consecuencia el enfrentamiento de las expectativas de la mano de obra campesina con los intereses de la mano de obra local, aumentando de este modo la temperatura de la cuestión social. Aun con todo, las aspiraciones de los nuevos pobladores de la ciudad estaban “a la orden de las obras públicas, la industria, los ferrocarriles y la burocracia que ofrecían una alternativa de vida, si no mejor, por lo menos algo más holgada y menos sacrificada”. La huelga terminó el 28 de noviembre de 1924.



J. Ernesto González Concha (1922). Proyecto para un salón inicialmente denominado “Salón Luz”. Recuperado de: [ArchDaily](#). El Salón Luz, hoy Teatro Faenza, debe su nombre a que en el predio donde fue construido se ubicaba antes la fábrica de loza homónima, propiedad de don José María Saíz, quien aceptó la idea de construir un escenario exclusivo para proyecciones cinematográficas. Las obras iniciaron en 1922 y estuvieron a cargo de la Compañía de Cementos Samper, y fueron dirigidas por el ingeniero Jorge Arturo Muñoz y el arquitecto Arturo Tapia. **El Teatro Faenza, inaugurado el 3 de abril de 1924 representa en su conjunto —tanto la fachada como el interior— el más destacado ejemplo de apropiación de la estética *Art Nouveau* en Bogotá.**

⁴⁷² *Ibid.*, p. 387.

Anónimo (s.f.). Interior del Teatro Faenza.
Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá,
Archivo fotográfico Jorge Vicente Ortega
Ricaurte. Tomo II, No. 86a.



Al año siguiente, en 1925, la CEEB se preparaba para hacer un relevo generacional en su Junta Directiva que sería decisivo, pues los señores Wenceslao Paredes y Luis Samper Sordo (hijo de Antonio Samper Brush), asumieron como gerentes de la Compañía tras conocerse la separación transitoria de Joaquín y Tomás Samper Brush. Por su parte, la CNE había anunciado públicamente la inauguración de la estación transformadora principal para el 6 de agosto de 1925, con lo que pronto comenzaría a “quitar clientes a la *Compañía de Energía* que no tuvo otra alternativa que bajar de nuevo los precios de sus servicios”. La carrera por contratar con el Municipio y hacerse con el mayor número de suscriptores marcó las relaciones entre ambas compañías, que entre otros aspectos, comenzaron a hacer uso de estrategias publicitarias cada vez más sofisticadas, allende los habituales anuncios de prensa; así, para poner un caso, la CEEB no sólo ofrecía sus servicios en revistas de variedades como *Cromos*, *El Gráfico*, *El Diario Nacional*, *El Nuevo Tiempo*, *Mundo al Día*, *El Espectador* y *El Tiempo*, sino que ya en 1926 había recibido una propuesta de la austríaca *Imperial Film Gesellschaft-Viena* para hacer una película como medio publicitario:

El gobierno pagará la impresión de películas que muestren al país y la industria pagará las películas que muestren las empresas industriales, y cada empresa recibirá una copia de la parte que le corresponde para que haga su propaganda en el país, mientras que otra copia se incorporará en la gran película nacional que se dará al gobierno para su exhibición en todo el país, que es el fin primordial (...).

(...) El programa especial para la empresa de ustedes es como sigue: antes que todo las instalaciones públicas en Bogotá, luego la planta del Charquito, las maquinarias, los distintos edificios, las caídas de agua, etc., etc., las instalaciones industriales que ha hecho la empresa y la oficina y edificio de Bogotá (...)⁴⁷³.

Era el año de 1926 y la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá tenía sus días contados como empresa privada. Tanto la municipalización de la Compañía como la fusión con su competencia eran un hecho. Sin embargo, la culminación de esta etapa en la historia del sector eléctrico no

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 406.

significaría el ocaso de aquel espíritu social de empresa que, al fin al cabo, logró poner en marcha los motores, las turbinas y los dinamos, no sólo para llevar luz a los hogares y espacios públicos, sino para cultivar el germen de la “verdadera luz” que habría de regir la mentalidad moderna y burguesa de la gran ciudad colombiana. Así pues, los representantes de ambas Compañías, José Domingo Dávila por la CNE y Luis Samper Sordo por la CEEB, acordaron unánimemente un convenio de consolidación para formar una sola Empresa de Energía Eléctrica, cuyo capital social sería de \$3.750.000 “dividido en 750.000 acciones de valor inicial de \$5.00 cada una, de las cuales 270.000 corresponden a los accionistas de la CNE y 480.000 a los socios de la CEEB⁴⁷⁴. No obstante, luego de varias negociaciones, el Concejo de Bogotá expidió finalmente el Acuerdo No. 14 del 26 de abril de 1927, “por el cual se aprueba un contrato (con la Compañía Nacional de Electricidad)”, y en el que se autoriza la adquisición de la CNE por parte del Municipio “para fundirla con la Compañía Eléctrica de Bogotá”:

Quinto. - Con todos los haberes de la sociedad anónima denominada Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá, que incluirán todas sus concesiones, permisos, contratos, valores activos y pasivos y bienes muebles e inmuebles, y los mismos haberes de LA NACIONAL que EL MUNICIPIO compra por medio de este contrato, se verificará la fusión de las dos empresas, LA NACIONAL y la Compañía de Energía Eléctrica, reformando los estatutos de la última en la forma que fuere necesario para realizar la total incorporación en una sola empresa cuyo nombre será “EMPRESAS UNIDAS DE ENERGÍA ELÉCTRICA S.A.” con un capital de cuatro millones setecientos mil pesos (\$4'713.000) dividido en novecientos cuarenta y dos mil seiscientas acciones (942.600) de valor nominal de cinco pesos (\$5) cada una, totalmente pagadas⁴⁷⁵.

Así acaba un importante capítulo en la historia de la Compañía Samper Brush; con ello también se retiran parte de las luces del conocimiento, el espíritu cívico de empresa y las virtudes morales que merecieron la admiración y el respeto de la Generación del Centenario. En el contexto de la hegemonía conservadora, donde si bien lograron sentarse las bases mínimas para la industrialización del país, pronto se evidenciaron las limitaciones ideológicas y estéticas de dicho proyecto político, en el sentido de su esfuerzo por evitar el libre desarrollo de las fuerzas productivas de la sociedad, vistas no sólo desde la perspectiva económica y material de la forma urbana (modernización), sino también desde los ámbitos epistémico-intelectual, estético y moral de la cultura bogotana (modernidad).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 412.

⁴⁷⁵ Concejo de Bogotá (1927). Acuerdo No. 14 (26 de abril) de 1927. 6 folios (71-76). Concejo de Bogotá, Archivo de Bogotá, Secretaría General. Cabe resaltar el aporte que esta investigación hace a la *Historia de la Empresa de Energía de Bogotá*, en el sentido de haber recuperado la versión completa y original del citado Acuerdo, dado que el documento trabajado por el profesor Juan Camilo Rodríguez sólo abarca hasta el punto “Octavo”. **Ver Anexo 3.**



Edificio Samper Brush, ubicado en el costado norte de Calle 13 (Av. Jiménez) con Carrera 10. El edificio de seis pisos cuenta con un primer nivel dedicado a la actividad comercial; fachada principal enchapada en piedra bogotana y antepechos ornamentados con motivos vegetales únicamente en el segundo nivel; ventanería metálica importada de Estados Unidos (Revista AXXIS, 2019). En 1950, el edificio fue vendido por los Samper Brush a la Federación Nacional de Cafeteros.



Calle Real (ca. 1895-1900). Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá.

iii) Formación de auras: nostalgia y rechazo a la modernidad en el mito cultural de la “Atenas Suramericana”

Un año entero conviví con las encantadoras gentes de la Atenas Sudamericana, título que muchos colombianos siguen dando a la ciudad del Águila Negra, íntimamente persuadidos de que es en Bogotá donde las preocupaciones intelectuales, el amor a la belleza y el deseo de alcanzar un sano equilibrio de fuerza física y de vigor mental, tienden a prolongar la tradición del pueblo de la estatuaria limpia, del razonamiento claro y de la perfecta euritmia...

— Alcides Arguedas. *La Danza de las Sombras*, 1934.

En Madrid de España, una ciudad remota de veranos ardientes y vientos helados, sin mar ni río, y cuyos aborígenes de tierra firme nunca fueron maestros en la ciencia de navegar en la luz.

— Gabriel García Márquez. “La luz es como el agua”. *Doce cuentos peregrinos*, 1978.

En el plano material, como hemos visto, la intermitencia del servicio de alumbrado público en Bogotá ha sido una constante a lo largo del período aquí estudiado, debido principalmente a factores de índole técnica, socioeconómica y legal, que condicionaron su paulatina regularización y expansión a medida que la presión demográfica y el crecimiento espontáneo de la ciudad aumentaban. Ahora, en este apartado, buscamos identificar las intermitencias en el plano de las *representaciones* con las que un sector de la élite bogotana expresó su visión particular de la modernidad cultural, en términos de *rechazo* frente a los procesos de transformación social acaecidos en el marco de la hegemonía conservadora. En este sentido, buscamos responder la siguiente cuestión: ¿Cómo se valuaba el ambiente cultural bogotano *a la luz* del aspecto de sus calles, de sus gentes y, en especial, de su alumbrado, por parte de viajeros y diplomáticos extranjeros, así como por sus propios habitantes?

Así pues, con el ánimo de ubicar el sentido de las *metáforas de la luz* en una serie de representaciones filosóficas, poéticas y literarias de la modernidad bogotana, debemos situar el análisis al interior de una crítica a la *ontología cultural* propugnada por aquel mito con el cual se pretendieron asimilar,

paradójicamente, las virtudes espirituales de la Bogotá conservadora con los rasgos culturales del antiguo pueblo griego, a saber: el mito cultural de la *Atenas Suramericana*. ¿Qué características de la identidad bogotana impulsaba este mito, y cómo podría precisarse la relación de sus más destacados representantes con los incipientes, pero inevitables procesos de modernización cultural y material de la ciudad? En este sentido, nos concentraremos por tanto en develar aquellos factores y circunstancias que impidieron, contuvieron o dificultaron el surgimiento de un pensamiento y una sensibilidad modernas propiamente dichas, como soporte ético, estético e intelectual de una auténtica experiencia de la modernidad allende su sentido meramente material.

En el liminar de su libro *De la barbarie a la imaginación* (1976), Rafael Humberto Moreno-Durán resalta la importancia de las metáforas como imágenes que “nos revela[n] la verdad y la mentira de cada una de las fases de nuestra cultura”, siendo las metáforas de “civilización” o “barbarie”, “regionalismo” o “cosmopolitismo”, aquellas que conforman el objeto de la “*genealogía* de dos grandes ideas, la vivisección de dos tipos de novela y la meditación sobre las dos variantes de una ideología sospechosa”. Para nuestro propósito, es indispensable descubrir qué hay de verdad y qué de mentira en el título de la “Atenas Suramericana”, teniendo en cuenta tanto el conjunto de las tensiones socioculturales e ideológicas implicadas en el mito, como el modo en que la luz eléctrica, en cuanto objeto técnico, aparece reiteradamente como *metáfora poética* que afirma o rehúsa determinadas actitudes, valores y cosmovisiones ligadas al advenimiento de la modernidad cultural en Bogotá. Nos parece pertinente, en consecuencia, iniciar este ejercicio trayendo a cuento las palabras que el autor dedica a propósito de la formulación de una *ontología cultural* para el caso general de nuestro continente:

América Latina accedió a una forma particular de cultura —híbrida, mestiza o falazmente “*bárbara*”, según se piense—, a partir de otra que, a su vez, estaba henchida de valores completamente originales y propios. La singularidad del caso radica en que, a través del proceso de configuración de nuestra actual identidad cultural, superamos aquellas etapas que nos permitieron conquistar espacios más homogéneos y sugestivos ya no en el plano de la realidad sino en el de la imagen, pues la cultura, una vez despojada de su sentido antropológico, deviene metáfora⁴⁷⁶.

Sobre la base de este planteamiento, creemos, por tanto, que el mito de la “Atenas Suramericana” constituye una metáfora de la identidad cultural bogotana, que, bajo ciertos mecanismos de *dominación simbólica*⁴⁷⁷, conquistó su hegemonía en el plano de la imagen o de la *ficción* —como

⁴⁷⁶ Moreno-Durán, R.H. (1976). *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1988, p. 15-16.

⁴⁷⁷ Bourdieu, Pierre (1999). “Sobre el poder simbólico”. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 2000, pp. 65-73, p. 70: “Los “sistemas simbólicos” se distinguen, fundamentalmente, según sean

diría el filósofo Rafael Gutiérrez Girardot—, para encubrir la “discrepancia entre la realidad histórica y la sociedad colombiana del régimen señorial”⁴⁷⁸. Se trata de indagar qué postura mantuvo el espíritu de la “Atenas Suramericana” con respecto a los procesos de modernidad y modernización en la ciudad, en un momento en que la nostalgia por la *religión católica* y la *lengua castellana* reinaban como pilares del proyecto político y cultural de la Regeneración conservadora. Diversos autores han reconocido el impacto que tuvo el mito de la “Atenas Suramericana” en el proceso de apropiación de las prácticas, las narrativas y los discursos de la modernidad, estableciendo un enérgico debate en torno a los conflictos estéticos y sociales más influyentes en la conformación de la “ciudad moderna”, a saber: las tensiones entre la mentalidad señorial de la sociedad tradicional y la mentalidad protoburguesa de la sociedad de masas; entre una ética religiosa y un *ethos* secular; entre una “estética de la dominación”⁴⁷⁹ y una “estética de la anomia”⁴⁸⁰; entre un proyecto de Unidad Nacional anacrónico y un proyecto de “invención de la Nación” consciente de su propia asincronicidad; entre **una razón poética arcádica y una razón poética urbana**.

Esta discrepancia es un hecho fundamental que se constata tanto en la historia de la literatura y el pensamiento colombianos, como en la historia económica del país. El historiador y economista Álvaro Tirado Mejía observa que la institución colonial de la *encomienda* posibilitó el surgimiento de “una clase ociosa de terratenientes que parasitan gracias al trabajo y a los impuestos de los encomendados”; clase cuyas gentes no tuvieron nunca “un contacto directo con la tierra a través del trabajo”, ni tampoco una “vinculación cultural con ella”. De modo que —señala Andrés Holguín— la tendencia al “aislacionismo” y el “subjetivismo” de los escritores colombianos derivó, desde la segunda mitad del siglo XIX, en una suerte de *incomunicación* entre la realidad histórica del país y la lírica de aquellos años, por la cual “sus poetas no [dieron] testimonio alguno de su tierra y de su historia”, al tiempo que “la poesía misma [cobraba] un vuelo excepcional... en los versos de algunos vates sorprendentes”; de ahí que la Tierra y la Historia constituyan las “grandes ausencias” en las letras nacionales del momento⁴⁸¹. La *María* (1867) de Jorge Isaacs —sostiene Tirado Mejía— representa un claro ejemplo de dicha incomunicación:

producidos y al mismo tiempo apropiados por el conjunto de un grupo o, al contrario, sean producidos por un cuerpo de *especialistas* y, más precisamente, por un campo de producción y de circulación relativamente autónomo: la historia de la transformación del mito en religión (ideología) no es separable de la historia de la constitución de un cuerpo de productores especializados en discurso y en ritos religiosos, es decir, del progreso de la *división del trabajo religioso* —siendo él mismo una dimensión del progreso de la división del trabajo social, por tanto, de la división en clases— que conduce, entre otras consecuencias, a *desposeer* a los laicos de los instrumentos de producción simbólica”.

⁴⁷⁸ Gutiérrez Girardot, Rafael (1980). “La literatura colombiana en el siglo XX”. *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978-1980, p. 450.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 451-452.

⁴⁸⁰ Neira Palacio, Edison (2004). *La gran ciudad latinoamericana: Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*. Medellín: Universidad EAFIT, 2004, p. 34 y ss.

⁴⁸¹ Holguín, Andrés (1989). “Literatura y pensamiento. 1886-1930”. *Nueva Historia de Colombia*. Tomo IV. Bogotá: Editorial Planeta, 1989, pp. 11-13.

[S]u trama, aunque geográficamente puede enmarcarse dentro del Valle del Cauca, no tiene una ligazón con esa sociedad. Es una obra del romanticismo europeo, en la que el paisaje se ve externamente. Para el autor exponente de la clase terrateniente del lugar el paisaje no es más que un motivo, algo externo⁴⁸².

Por el contrario —aclara—, en una región como Antioquia, donde la encomienda no prosperó tanto como la labor del *colono*, la literatura sí podía mostrar el vínculo con la tierra y el trabajo:

La clase ociosa no proliferó en esta región y la literatura, lógicamente, fue influida por esta circunstancia. Gregorio Gutiérrez González canta al maíz, base de la alimentación del pueblo antioqueño; Epifanio Mejía a las hojas de la selva. Tomás Carrasquilla describe el mundo campesino real y cuando se trata del paisaje se refiere a él no como una cosa externa sino como algo que está involucrado en la práctica concreta del hombre trabajador. Efe Gómez describe las experiencias de las minas, etc.⁴⁸³

Así pues, se comprende la actitud que importantes empresarios liberales y hombres de negocios tuvieron frente al *parasitismo* económico, el *monopolio* improductivo y la *ociosidad* de las élites tradicionales aferradas al pasado colonial. Lo veíamos en el caso de don Miguel Samper y sus hijos; incluso José María Samper había advertido en su *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas* (1861), “el peso de la tradición y la cultura colonial españolas en el estancamiento, en la no dirección de un cuerpo civil (...) en las trabas al comercio, en el aislamiento, en el monopolio económico, en el comercio exterior y en la industria (...)”⁴⁸⁴. El conflicto de valores entre ambos tipos de sociedad podría resumirse entonces a partir de la tensión sociológica entre el ocio de unos y el *nego-ocio* de otros. Este ocio era un ocio de tipo *agrario* (radicalmente distinto del ocio urbano-moderno-europeo⁴⁸⁵), que incluso permeó el estilo de vida de las nuevas generaciones, cuando estas preferían “huir de la ciudad mercantilizada y burguesa, llena de exigencias y de advenedizos dispuestos a satisfacerlas, para buscar una tregua en la hacienda lejana”⁴⁸⁶. Precisamente, José Luis Romero explicó el surgimiento de un nuevo grupo social conformado por “figuras de otra

⁴⁸² Tirado Mejía, Álvaro (1971). *Introducción a la historia económica de Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores, 2001, p. 29-30.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ Citado en: Jaramillo, Rubén (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos, 1998, p. 31-32.

⁴⁸⁵ Cf. Benjamin, Walter (1982). *Libro de los Pasajes*. [m] Ociosidad. Madrid: Akal, 2005, p. 801-802: “En la sociedad feudal el ocio —estar liberado del trabajo— constituía un privilegio reconocido. En la sociedad burguesa ya no es así. Lo que caracteriza al ocio, tal como lo conoce el feudalismo, es su relación con dos importantes modos de comportamiento social. La contemplación religiosa y la vida de la corte representan, por decirlo así, los moldes en los que verter el ocio del gran señor, del prelado y del guerrero. Estas actitudes —la piadosa tanto como la cortesana— fueron de provecho para el poeta (...) En la sociedad feudal, el ocio del poeta es un privilegio reconocido. Es en la sociedad burguesa cuando el poeta se convierte en un ocioso” [m 2 a, 5]. “La ociosidad intenta evitar cualquier contacto con el trabajo del ocioso, y en general con cualquier proceso de trabajo. Eso es lo que la diferencia del ocio [m 3, 1]”.

⁴⁸⁶ Romero, José Luis (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Siglo Veintiuno Editores, 1999, p. 313.

mentalidad y temperamento”, que habrían de tomar las riendas del poder político a medida que el nuevo sistema económico desplazaba las oligarquías “mal llamadas ‘feudales’”⁴⁸⁷; Gutiérrez Girardot, por su parte, insistió en el tránsito de la forma *hacienda* a la forma *empresa* como uno de los temas y problemas centrales de la historia social de la literatura hispanoamericana⁴⁸⁸; y Moreno-Durán habló de la *Arcadia*, para referirse al “desaliñado espíritu conservador, monolítico y exclusivista que la retardataria oligarquía latinoamericana ha hecho subsistir”, imponiéndose como memoria “sobre los centros urbanos en los que se atrincheró”. Y remata: “la Arcadia cobra sentido con su visión hacia el pasado y con su profunda convicción feudal”⁴⁸⁹. Tal cual era el espíritu de la “Atenas Suramericana” que Moreno-Durán ironizó en su novela *Los felinos del canciller* (1987), cuando el protagonista Félix Barahona evoca su historia familiar —que rápidamente deviene historia de la ciudad—:

... él se dedicaba a sus asuntos sin prestarle demasiada atención a esa colección de daguerrotipos ambulantes que constituían su familia. Una familia, por otra parte, en constante decadencia o, como dicen los entendidos en especulaciones bursátiles, en un goteo incesante a la baja. Y al igual que su familia, toda la ciudad, pues lo triste es que de encarnar antaño los valores que la convirtieron en la Atenas sudamericana, **había degenerado en apenas sudamericana**⁴⁹⁰.

Este sentimiento de nostalgia no era solamente el correlato estético de una estructura socioeconómica agonizante, sino más bien el *pathos* que recorre por completo las entrañas de la poética que acabó dignificando el mote de “Atenas Suramericana”. Para Moreno-Durán, fue por un peculiar *megalopolitismo* que las arcadias latinoamericanas consagraron “una aureola a la memoria de su origen”, mientras Gutiérrez Girardot diría que, por una *arrogante miopía*, la oligarquía colombiana, concentrada en la capital, “ignoraba la existencia del resto de la República”⁴⁹¹. Justamente, aquello que el filósofo definió como *cultura de viñeta* no era otra cosa que la “trivialización” de la cultura misma, en aras de una poética cuya creación se creía “superior a su modelo”, haciendo de la mediocridad grandeza, así como de la superficialidad y subalternidad de sus miembros “un *signo* de aristocracia y superioridad social”. Por lo tanto, la *estética de la dominación* sería, a su vez, el mecanismo a través del cual la clase señorial buscó legitimar culturalmente sus privilegios, aun cuando “la simple marcha de la historia” anunciara su inevitable declive⁴⁹². Dice Gutiérrez Girardot:

La literatura colombiana del siglo XX se inicia bajo la sombra de Guillermo Valencia. La paradójica figura del maestro de Popayán encarnaba los *ideales humanísticos* del reducido estrato gobernante

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 314-315.

⁴⁸⁸ Véase: Gutiérrez Girardot, Rafael (1989). *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Ediciones Cave Canem, 1989.

⁴⁸⁹ Moreno-Durán, R.H. (1976), *op. cit.*, p. 97.

⁴⁹⁰ Moreno-Durán, R.H. (1989). *Los felinos del canciller*. Bogotá: Planeta, 1987, p. 264. Cursiva mía.

⁴⁹¹ Moreno-Durán, R.H. *Ibid.*, p. 87; Gutiérrez Girardot, R. (1980), *op. cit.*, p. 467.

⁴⁹² Gutiérrez Girardot, R. (1980), *op. cit.*, p. 451.

del país, que aunque había sido culpable de la guerra más destructora de fines del siglo pasado... consideraba legítimo el nombre que había dado a su ciudad capital el polígrafo español Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros: Atenas Suramericana⁴⁹³.

¿Cuáles eran esos *ideales humanísticos* que la obra del maestro Valencia ensalzaba en nombre de la clase social a la que pertenecía? Pero antes, ¿cuál fue el origen del dichoso rótulo por el que se reconocieron las sublimes virtudes literarias de la Bogotá señorial?

Existe un consenso generalizado a la hora de mencionar al erudito español Marcelino Menéndez y Pelayo como el principal divulgador de la famosa denominación: “Atenas de la América del Sur”, ciudad —según él— poseedora de una cultura literaria “tan antigua como la conquista misma”⁴⁹⁴. Divulgador, mas no autor de la etiqueta original, atribuida al geógrafo y anarquista francés Eliseo Reclus, quien en 1864 escribiría una nota para la *Revista de dos Mundos*, en la que llama “Atenas Neogranadina” a la capital colombiana, si bien tres años antes había publicado las memorias de su *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta* (1861), donde no hubo ninguna mención a la ciudad bajo dicho calificativo, al tiempo que, en sus *Reminiscencias*, Cordovez Moure indicaba que ese mismo año un viajero español había justificado la pertinencia del título por las *deficiencias* del alumbrado, allí donde “sólo encienden 7 faroles públicos en memoria y reverencia de los 7 sabios de Grecia”⁴⁹⁵.

De acuerdo con el historiador Augusto Montenegro, “el título fue siempre ocurrencia de extranjeros, no de bogotanos”, aunque —ya lo decía Gutiérrez Girardot— la clase dominante lo consideraba legítimo⁴⁹⁶. Lo cierto es que, ante la mirada extranjera, tanto europea como latinoamericana, Santa Fe de Bogotá parecía más bien una *caricatura* de la verdadera Atenas, cuando menos una modesta ciudad española. Por ejemplo, la diplomacia británica observaba con humor e ironía la pobreza de las élites bogotanas debido a su aislamiento y tradicionalismo, además de la inadecuada administración de la justicia y las finanzas públicas, y su desencuentro con el entorno social. Según el estereotipo creado por diversos funcionarios, Bogotá no poseía una auténtica élite social (burguesa), sino más bien política (no aristocrática), cuyos miembros no regresaban “a emplear sus

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 447. Cursivas mías.

⁴⁹⁴ Montenegro G., Augusto (2003). “La “Atenas suramericana”. Búsqueda de los orígenes de la denominación dada a Bogotá”. *Memoria y Sociedad*, Vo. 7, No. 14, 2003, pp. 133-143. Recuperado a partir de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/issue/view/582>. La obra de Menéndez Pelayo, Marcelino (1893) es: *Antología de poetas hispanoamericanos*. Tomo III. VIII. Colombia. Madrid: Real Academia Española, 1893, p. I. Recuperado a partir de: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019122_C/1080019124_T3/1080019124_02.pdf. Para una ampliación de las etapas del mito cultural de la “Atenas Suramericana”, ver: Rincón, Carlos (2014). “Las etapas del mito cultural entre la invención de *l’Athènes néo-granadine* por Élisée Reclus y la Atenas de la América del Sur de Rafael María Carrasquilla”. *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014, pp. 241-280.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 139.

luzes en bien del país” tras haberse formado en ambientes extranjeros⁴⁹⁷. Precisamente bajo estas circunstancias se creyó identificar el origen del mayor flagelo de la vida política nacional: *la corrupción*, que, por lo demás, tenía su sede administrativa en Bogotá.

Por otra parte, el diplomático argentino Miguel Cané, a quien común pero erróneamente se le atribuye la formulación del sobrenombre, describía la manera en que los faroles de “*luz mortecina*”, sujetos por una cuerda de lado a lado en las esquinas de la ciudad, evocan la *imagen* de “la España del siglo XVIII”. Asimismo, celebra las ventajas de la *escasa iluminación* de la ciudad, al contrastar la atmósfera santafereña —cálida, íntima y familiar— con el ruido y el exhibicionismo de la muchedumbre bonaerense bajo la luz eléctrica:

“¿No es la España del pasado, lo repito? ¡Id a dar una serenata en Buenos Aires, bajo la luz eléctrica, en medio de un millar de paseantes y en combinación con las cornetas de los tramways!”⁴⁹⁸.

¿Podría decirse entonces que el *contraste* entre el misterioso brillo de la “Atenas Suramericana” y la dorada opacidad de su vida social, constituye la manifestación estética de aquella *discrepancia* cultural entre la mentalidad estacionaria de la clase señorial y la realidad histórica y social del país? ¿Era el aspecto de sus calles, de sus gentes y de su atmósfera un reflejo del *carácter* de la sociedad bogotana y, más aún, de aquellos “ideales humanísticos” que se preciaba cultivar?

El humanismo antimoderno de una Atenas Suramericana encandilada

Los ideales humanísticos de la “Atenas Suramericana” hunden sus raíces en la encomienda de los siglos XVI y XVII, como esa “estructura de asociación” que definió “los mecanismos de movilidad social y de la consiguiente estratificación” de la sociedad colombiana⁴⁹⁹. Las élites criollas, aunque políticamente independientes de la Corona, conservaron los privilegios heredados de esta antigua institución colonial y consolidaron su riqueza a partir de la renta de la tierra (no del trabajo), asegurando el poder político mediante el dominio de las relaciones sociales del modelo hacendatario. La encomienda hizo parte de una serie de medidas protectoras estratégicamente implementadas por el gobierno español, con la cual buscaba preservar las organizaciones indígenas para someterlas al

⁴⁹⁷ Palacios, Marco (1990). “La élite política colombiana enjuiciada por diplomáticos. Glosas británicas desde Atenas (Suramérica)”. *Credencial Historia*. No. 1, Bogotá: enero de 1990. Recuperado a partir de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-1/la-elite-politica-colombiana-enjuiciada-por-diplomaticos>.

⁴⁹⁸ Cané, Miguel (1884). *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia*. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1907, p. 142. Recuperado a partir de: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3874/>.

⁴⁹⁹ Guillén Martínez, Fernando (1979), *El poder político en Colombia*, p. 13.

trabajo y la tributación, en lugar de *exterminarlas*⁵⁰⁰. Una medida “disfrazada —dice Tirado Mejía— con ropaje religioso y humanista”, porque en el fondo sólo imperaba la necesidad de mantener con vida la fuerza de trabajo indígena para la consecución de los intereses, siquiera de la Corona, sino de la personalidad del encomendero, que en últimas deseaba la apropiación de la tierra⁵⁰¹. Esto fue así, dada la “tendencia feudalizante” de España por la que no se recurrió “al régimen de salarios o a cualquier otra forma *capitalista* de explotación de los indígenas”. Por lo tanto, no exterminar, sino someter, someter tanto el cuerpo como el alma de los naturales por medio del trabajo forzoso y la evangelización, es lo que podría identificarse como el principio estructural del *humanismo colonialista* que se encuentra a la base del mito cultural en cuestión.

Empero, la clase terrateniente, nieta de estas circunstancias, no contenta con poseer las estructuras de producción, inventó la manera de refrendar culturalmente su posición en el plano de los *signos*. Si bien es cierto que de las profundidades del humanismo colonialista emergen, digamos, las “luces mortecinas” del humanismo conservador que caracteriza la “Atenas Suramericana”, sólo es a partir de la consolidación de la *ciudad letrada* que la estética de la dominación puede desplegar su eficacia simbólica y política en nombre de toda la Nación. La instrumentalización de la cultura como signo de distinción social confiere a la denominación un talante evidentemente *semiocrático*; las buenas maneras, la cultura material y el buen vestir se convirtieron en factores de prestigio entre la clase alta bogotana. Pero, sobre todo, fue el uso adecuado del idioma —como el hablar y el escribir bien— la más elevada muestra de superioridad cultural, gracias a la cual un reducido número de individuos pertenecientes a la clase señorial pudo brillar en el panteón de la “Atenas Neogranadina”. Al respecto, sostiene el profesor Fabio Zambrano:

En el fondo se trataba de una respuesta de la ciudad letrada al efecto subversivo que se estaba produciendo en la lengua por la incipiente democratización que se iniciaba como resultado de una mayor integración de la ciudad al mercado mundial, gracias a las exportaciones de café y a la aparición de nuevos migrantes que llegaban de la provincia a Bogotá, muchos de ellos con recursos económicos significativos, pero que la alta sociedad bogotana sólo los veía como provincianos, sinónimo de incultos⁵⁰².

A su vez, la escritora bogotana Helena Araújo señalaba que un marcado centralismo, clericalismo y elitismo constituían las bases culturales de la Atenas Suramericana, “con sus estadistas poetas, presidentes plumíferos y literatos tribunos, apoyados en la vocación filológica de tantos legistas listos

⁵⁰⁰ Tirado Mejía, Álvaro (1979), *op. cit.*, p. 25.

⁵⁰¹ “La encomienda no daba ningún derecho sobre la tierra, pero en la práctica el encomendero muchas veces se apoderó de ella y aun hubo ocasiones en las que se alegó con éxito para obtenerla, pero repito, su sentido era otro; el de la prestación de servicios en un comienzo y de tributos después” (Tirado Mejía, 1979, p. 24)

⁵⁰² Zambrano Pantoja, Fabio (2002). “De la Atenas Suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá”. *Revista de Estudios Sociales*. No. 11, 2002, pp. 9-16, p. 10. <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/epdf/10.7440/res11.2002.01>.

a defender con rigor inquisitorial la *pureza de la lengua*⁵⁰³. No en vano, Miguel Cané se había referido a la capital como una “República de catedráticos”, y, posteriormente, el dominicano Henríquez Ureña hablaría de una “República de *professeurs*”⁵⁰⁴, teniendo en cuenta que la imagen erudita de la ciudad surgió con la creación de la primera *Academia de la Lengua* en América (1871), donde Rufino José Cuervo, junto con Miguel Antonio Caro, desempeñaron un papel significativo de cara a la definición de un *humanismo hispanista*. De cualquier modo —sostiene Araújo— la institución de la *gramática* y la *retórica clásica* sirvió claramente a los intereses de aquella clase dominante que ejercía el poder a través de las letras, al tiempo que su jurisdicción, la de los bienes simbólicos (Bourdieu), estaba celosamente reservada por y para la clase política hegemónica. De ahí que la *nostalgia* por la lengua castellana (y la religión católica, como veremos) impregna en su totalidad la estética de la dominación presente en la poética de la sociedad señorial.

¿Cómo iba a brillar la “Atenas Suramericana” en medio de la pacatería de su élite política, de una sociedad mayoritariamente *pobre y analfabeta*, y de una ciudad opaca, melancólica e insalubre, sin este dispositivo de dominación simbólica que le permitía *ocultar* semejantes condiciones de vida ante la comunidad extranjera? Este fastuoso título era en realidad como la punta del iceberg de un complejo sistema de dominación cultural, política e ideológica, por parte de una minoría incrustada en el poder; el aspecto más visible (o legible) de la subsistencia de una mentalidad retardataria, ensimismada e ingenuamente autosuficiente; apenas un punto luminoso dentro de una gigantesca cámara oscura; un pequeño faro en medio de nubes y tormentas... Entonces, “para negar esa fea realidad fue preciso separar radicalmente la cultura culta de la educación popular”⁵⁰⁵: esta era otra forma de plantear aquella tensión fundamental entre “civilización” y “barbarie”, cuyo correlato geográfico ratifica a la ciudad como centro de civilización, en oposición a la provincia como núcleo de la ignorancia.

En su libro *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia* (2014), el filósofo y crítico Carlos Rincón dedica un importante espacio para desmontar la narrativa de la “Atenas Suramericana”, a la que define como “una coraza contra aquello que los sectores dominantes

⁵⁰³ Araújo, Helena (1990). “De 1900 a hoy en Colombia: sitio a la “Atenas Suramericana”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogotá: Banco de la República de Colombia. Vol. 27, No. 24/25, 1990, p. 167. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2483/2557. Cursivas más.

⁵⁰⁴ Henríquez Ureña, Pedro (1945). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947. Citado en: Montenegro, Augusto (2003), *op. cit.*, p. 140.

⁵⁰⁵ Palacios, Marco (2022). *La clase más ruidosa y otros ensayos sobre política e historia*. Bogotá: Editorial Norma, 2002, p. 15-16: “Empero, la Atenas Suramericana (que sacó tantos aplausos hipócritas al *adulón* argentino Miguel Cané y lúcidas observaciones al *diplomático* chileno José Antonio Soffía) era una urbe sucia y modestísima, enclavada en la fértil sabana y en los nudos montañosos andinos. Sus mayorías mestizas vivían descalzas, en miseria económica y cultural y en el analfabetismo. Por miseria cultural entiéndase desarraigo y anomia en una ciudad ferozmente desigual e insolidaria que, al crecer caóticamente en el siglo XX, no puede ofrecer un paradigma de civilización a sus semejantes de Lima, Quito, Caracas o Guadalajara. Y la capital compendia “lo mejor” del país”.

definitivamente desde 1885-1886 vivieron como amenazas de la modernidad”⁵⁰⁶. Allí, el autor descubre que las circunstancias que dieron origen a este mito cultural se encuentran íntimamente ligadas a la *imposibilidad* de establecer un Estado-Nación-moderno, debido a factores tales como “la radical *asincronía cultural* con la modernidad y el hispanocentrismo, desde las perspectivas de una historia global”⁵⁰⁷, así como al carácter reactivo frente a las transformaciones de índole cultural, técnica, epistemológica y política, vistas por la élite conservadora como elementos desestabilizadores de su institucionalidad.

De allí ese mito como sobrecodificación identitaria legitimadora que debía suplantar una inexistente comunidad simbólica nacional, a partir de la *negación en la realidad* tangible y experiencial de una aldea premoderna, grande, excluyente y segregadora, caracterizada por la proliferación extensiva de ribetes y márgenes de miseria y dividida en dos territorialidades desde sus comienzos, con un sector sur de indios sometidos, mucho más poblado, y uno norte, minoritario, andaluz-hispano⁵⁰⁸.

Con la “Atenas Suramericana”, Bogotá buscaba afanosamente llenar su propio vacío, saltar por encima de su propia sombra. A partir de la pregunta por el conjunto de *series* y *repeticiones* que influyeron en la conformación de “narrativas políticas y culturales de orden mítico”, Rincón llama la atención sobre la insistencia con que diferentes ciudades del mundo, en distintos contextos históricos, han reclamado para sí el sobrenombre de “Atenas”, en tanto que la civilización occidental ha hecho de la *polis* griega un *objeto de imitación* por las virtudes ciudadanas que representa, además de su espíritu democrático y ejemplaridad estética. “Cada país pretende tener su Atenas” —decía Eliseo Reclus en la citada nota de la *Revue des deux mondes*—, en la medida en que las sociedades, en determinado momento de su historia, creen “experimentar su propio presente como realización de un sentido de lo humano y de las divinidades, que se habría dado ejemplarmente en Atenas”⁵⁰⁹. Efectivamente, Bogotá nunca tuvo la exclusividad del sobrenombre, pues, en dicha nota el propio Reclus situaba a la capital al lado de Boston y Buenos Aires como las “Atenas” del continente americano. De otra parte, la ciudad italiana de Florencia fue considerada por las corrientes historicistas del siglo XIX como la cuna del “Renacimiento de la Antigüedad” clásica; París ostentó el título de *Nouvelle Athènes* a raíz de la Revolución Francesa (1789), por la que República y Democracia se hicieron términos intercambiables; y la Berlín prusiana fue apodada en el siglo XIX como la *Spree-Athen*⁵¹⁰.

⁵⁰⁶ Rincón, Carlos (2014). *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014, p. 13.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, cursivas más.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 108. Cursiva mía.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

Sin embargo, el uso reiterado del apodo hace que su significado cultural originario se agote en el anacronismo que condiciona su aparición en otros escenarios y circunstancias históricas. Quiere decir que de la *asincronía cultural* que define la relación de la sociedad bogotana con la modernidad histórica, se desprende el *anacronismo ideológico* que entraña el sobrenombre de “Atenas Suramericana” cuando este se aplica a la capital. Gracias a un ejercicio genealógico, el profesor Rincón da cuenta de lo paradójico que resulta el hecho de que “en la “Atenas Suramericana” “no existieran estudios de cultura griega, ni artes como la escultura y la arquitectura, ni la forma democrática de lo político”, ni muestras —vale agregar— de una ética cívica propiamente dicha. En la “Atenas Suramericana” los rasgos esencialmente atenienses brillaban por su ausencia, empezando por la falta de capacidad de sus representantes para “tomar distancia frente a las propias costumbres y la forma de pensar”⁵¹¹.

En 1885, la “Atenas Suramericana” tuvo su primer contacto con un mundo en plena *revolución cultural*, cuando los hermanos Cuervo (Ángel y Rufino José) y el joven poeta de 20 años José Asunción Silva coincidieran en la capital de la *modernité*. La experiencia de estos notables de la intelectualidad bogotana estuvo ciertamente cargada de aspectos extraños para la cultura *antimoderna* de la que los tres eran portadores; la institución académica, la concepción del trabajo científico, el mundo de las artes plásticas, la poesía y los modos de vida de la “Ciudad Luz” fueron algunos de tales aspectos que debieron llamarles la atención, aunque no en el sentido de cuestionar su visión santafereña del “mundo”⁵¹².

Al indagar por las “condiciones prerreflexivas de las formas culturales de la Atenas suramericana” — es decir, las tendencias, inclinaciones, creencias y sentimientos que llevaron a que un sector de la sociedad bogotana impusiera sus “pretendidas normas y valores”—, Rincón califica como *incapacidad de ver* la manera en que Ángel Cuervo relata su experiencia personal del arte moderno, donde la *pintura impresionista* y la *fotografía urbana* irrumpen no sólo como modos de representación del mundo vivido, basados en innovaciones técnicas, sino como “formas de expresión” del nuevo estilo de vida urbana⁵¹³. Ejemplo de dicha “ceguera” es que Ángel Cuervo hubiese comprendido el término “impresiones” para referirse a textos y no a imágenes, evidenciando su desconexión con los intereses de ese momento en la ciudad. Su sensibilidad no alcanzaba para interpretar adecuadamente la serie de transformaciones estéticas, derivadas de los descubrimientos técnicos en relación con las formas de representación de la realidad, como tampoco los cambios producidos a raíz de la conquista de las finanzas y el mercado inmobiliario en la configuración del espacio urbano (la “destrucción creativa” de Haussmann). También destaca el “malentendido” de la interpretación que hiciera Cuervo sobre la obra de Jean-Francois Millet, cuyo “sentimentalismo” lo

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 108-110.

⁵¹² *Ibid.*, p. 199-200.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 214.

llevó a asimilar la vida de los campesinos franceses con “el mundo santafereño de los cuadros de costumbres”; asimismo el “repudio” a la Torre Eiffel (todavía en construcción), que Cuervo valoraba como “insensata” y de “mal gusto”, sin saber que sus características constructivas respondían perfectamente a la nueva estética arquitectónica, basada en el uso de materiales derivados de la nueva tecnología (particularmente el hierro), en la monumentalidad de las dimensiones y los efectos visuales dinámicos⁵¹⁴.

Con esto, el profesor Rincón parece invertir la imagen doméstica de la “Atenas Suramericana” como un punto luminoso extraviado al interior de la cámara oscura bogotana, al revelar que el contenido político-cultural del sobrenombre se presenta más bien como una *sombra* inmaculada en medio del caleidoscópico mundo moderno en constante transformación.

El humanismo católico de la Atenas Suramericana, o la cuestión de una luz por secularizar

No nos olvidemos del maestro Guillermo Valencia. ¿Cómo pudo un distinguido miembro de la Arcadia payanesa figurar en la cúspide de la “Atenas Suramericana” junto con Miguel Antonio Caro, Rufino José Cuervo, Rafael Pombo y José Asunción Silva, todos ellos bogotanos ‘de pura cepa’? Para ello, era preciso que el “Demóstenes de la Nueva Granada”⁵¹⁵ compartiera un elemento común lo suficientemente poderoso, que justificara su presencia política y cultural en la élite bogotana del momento. Este elemento era la *Lux Mundi* por antonomasia: “JESUCRISTO”, el Verbo hecho carne, el Evangelio del Amor... la religión católica.

Con esta invocación el maestro Valencia culmina su poema *Anarkos* —estrenado en 1897 en el Teatro Colón—, gracias al cual alcanzó reconocimiento en las letras nacionales, y que Gutiérrez Girardot definiera como un “resumen versificado” de las ideas sociales promulgadas por el Papa León XIII en su encíclica *Rerum Novarum*, que aborda la situación de la clase obrera en general⁵¹⁶.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 218-219.

⁵¹⁵ Así apodaba la diplomacia británica al maestro Guillermo Valencia, caracterizándolo como “poeta distinguido y orador del tipo colombiano más florido (...) caballero y aristócrata. Hombre de gustos refinados y vida bohemia; se dice que es adicto a la morfina. Extremadamente patriota y escrupulosamente honesto. De seguro no es pro-norteamericano. Habla francés y un poco de inglés” En: Palacios, Marco (1990), *op. cit.*

⁵¹⁶ En 1887, el Estado colombiano y la Iglesia Católica en cabeza del Papa León XIII, firmaron un Concordato que, entre otras cuestiones, restituía la potestad de la Iglesia para educar y conducir las almas colombianas según los principios del Evangelio. El Concordato es fruto de la Constitución de 1886. Posteriormente, en 1891, León XIII declaraba firmemente en su encíclica, que si había que curar a la sociedad humana de la codicia de los unos y la envidia de los otros, sólo podía curarla “el *retorno* a la vida y a las costumbres cristianas, ya que, cuando se trata de restaurar las sociedades decadentes, hay que hacerlas volver a sus principios. Porque la perfección de toda sociedad está en buscar y conseguir aquello para que fue instituida, de modo que sea causa de los movimientos y actos sociales la misma causa que originó la sociedad. Por lo cual, *apartarse de lo estatuido es corrupción, tornar a ello es curación* (...)”. León XIII (5 de mayo de 1891),

Preguntamos entonces: ¿Hasta qué punto el ambiente cultural bogotano durante la hegemonía conservadora propició la *secularización* de aquellos valores, de aquellas “luces” que debían configurar no sólo la imagen, sino una experiencia propiamente dicha de la modernidad? ¿En qué medida la llamada “Atenas Suramericana” contribuyó al surgimiento de esa *conciencia histórica* que permite reconocer la diferencia fundamental entre las exigencias del presente y las herencias del pasado; a la formación de una *ética civil* que orientase la acción de los sujetos sin apelar a una instancia metafísica o religiosa; en últimas, al surgimiento de una *racionalidad científica y filosófica autónoma*, capaz de emancipar las fuerzas sociales y productivas de la Nación del yugo de la Colonia? O puesto en otros términos: ¿Por qué la llegada de una tecnología moderna como la iluminación eléctrica no trajo consigo un cambio en la mentalidad de los bogotanos, en el sentido de *desencantar* la visión santafereña del mundo? ¿Por qué la sociedad bogotana seguía viendo con ojos temerosos la incorporación de este revolucionario elemento, como si se tratara de un inusitado misterio religioso, cuando menos una manifestación diabólica (la noche del 7 de diciembre de 1889)? ¿Por qué —a diferencia de lo ocurrido en el caso de las vidrieras medievales, donde el proceso estético-técnico de *secularización de la luz* reflejaba el proceso más general de la *secularización cultural* europea— Bogotá experimentó primero los síntomas de la modernización económica, técnica y material sin una representación-apropiación secular de tales procesos, en el plano cultural de las ideas y el pensamiento?

La influencia de Marcelino Menéndez Pelayo en la invención de una ontología cultural hispanoamericana, y en particular de la de Bogotá como capital suramericana, resulta decisiva para comprender los motivos, o más precisamente, las “condiciones prerreflexivas” (los *pathos*) que dificultaron la activación y expansión de las *luces* de la modernidad filosófica en el panorama cultural colombiano, hegemónico y conservador.

¿No resulta extraño constatar que una ciudad a la que el filólogo español bautizara en su momento la Atenas Suramericana no hubiese aportado mayor cosa al surgimiento de la filosofía moderna en Colombia, mientras gentes nacidas en lugares bien apartados de la capital, y de sus posibilidades culturales, hubiesen llegado a ser, por la época a que hemos hecho alusión [1930’s-1940’s], los pioneros de esta actividad sin la cual ninguna cultura, ninguna nación, ningún pueblo acceden a su mayoría de edad, a la conciencia universal del género y por lo tanto del carácter universal de su destino?⁵¹⁷

A pesar de nunca haber tocado suelo bogotano, el erudito español mantuvo una amistosa correspondencia con el poeta, humanista y presidente conservador Miguel Antonio Caro, con quien compartió su desprecio hacia las bases filosóficas del proyecto liberal-ilustrado del Estado-Nación

Rerum Novarum. No. 21. Recuperada a partir de: https://www.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html. Cursivas mías.

⁵¹⁷ Jaramillo Vélez, Rubén (1994). *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Argumentos, 1998, p. 96.

moderno, cuyas principales corrientes habían sido el krausismo⁵¹⁸ (en el ámbito español) y el utilitarismo benthamista (en el caso neogranadino). En una carta de 1882, Caro escribe sus impresiones sobre la célebre obra de su colega *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), que aborda los orígenes espirituales de la “antinación” literaria responsable de la llamada “decadencia” del “genio” español⁵¹⁹:

Esta obra es una demostración de que las malas ideas que tanto nos han corrompido, no nos vinieron directamente de Francia, sino ya nacionalizadas en España, y que la historia de nuestras ideas filosóficas y de nuestras opiniones religiosas ha sido hasta muy avanzado el siglo, continuación del movimiento intelectual de la Península⁵²⁰.

Ciertamente, en esta obra Menéndez Pelayo ubica el surgimiento de tendencias antiespañolas a partir de la penetración de las ideas revolucionarias francesas y el liberalismo progresista en su país. No obstante, más allá del episodio biográfico que sembraría un desdén personal hacia el krausismo, su verdadero rechazo de esta filosofía se debe al carácter eminentemente hispanista, católico y tradicionalista de su programa intelectual, por el cual se convertiría en una de las principales fuentes de inspiración del “filósofo” de la hegemonía conservadora y decano de la “Atenas Suramericana”: Monseñor Rafael María Carrasquilla, quien fuera Ministro de Instrucción Pública del gobierno Caro (1896-1897) y rector del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (1891-1930), donde destacaría como defensor acérrimo de la filosofía neoescolástica hasta el año de su muerte en 1930. Así, por ejemplo, en el proemio a las *Lecciones de metafísica y ética*, el Doctor en Sagrada Teología afirmaba en 1914 lo siguiente:

(...) Cada nación tiene unos problemas filosóficos que interesan particularmente a sus sabios, en cada región pululan de preferencia ciertos errores. Menéndez y Pelayo señala, en *La ciencia española*, entre los ortodoxos de su tierra la tendencia panteísta; en los británicos domina la experimental; la subjetiva en los franceses; la panteísta trascendental en los alemanes. En Colombia, por más que seamos nietos de españoles, el panteísmo no ha echado raíces y la inclinación ha sido crudamente sensualista. Destutt de Tracy y Jeremías Bentham fueron los maestros de nuestra

⁵¹⁸ Corriente filosófica idealista llamada así en honor del filósofo postkantiano alemán Karl Krause (1781-1832), cuya influencia en España alcanzó su mayor desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX.

⁵¹⁹ Sánchez Cuervo, Antolín (2012). “La correspondencia entre Miguel A. Caro y Marcelino Menéndez Pelayo. En torno a la invención conservadora de una nación literaria”. *Estudios de literatura colombiana*. No. 29, pp. 81-98, p. 89. Recuperado a partir de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/12912>.

⁵²⁰ Caro, Miguel A. (30 de diciembre de 1882). En: “Epistolario de Miguel Antonio Caro. Cuatro cartas a Marcelino Menéndez Pelayo”. *Thesaurus*. Tomo VII, No. 1, 2 y 3, 1951, p. 342-348, p. 345. Recuperado a partir de: https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/07/TH_07_123_354_0.pdf.

juventud, de 1825 a 1886, y si hoy sus obras casi no se leen, su doctrina vive en la parte de la juventud que se ha alejado de la enseñanza católica (...) ⁵²¹.

La afinidad ideológica entre Monseñor Carrasquilla y Miguel A. Caro queda claramente expuesta en la concepción meramente instrumental que ambos tienen sobre el trabajo y el saber científicos basados en métodos y epistemologías modernas. Según el profesor Jaime Jaramillo Uribe, para Caro, quien entre otras labores ocupó el cargo de profesor de filosofía en el Seminario de Bogotá,

ni el progreso industrial, ni las ciencias, ni el liberalismo económico, ni el método de las ciencias naturales en el campo de las ciencias del espíritu, fueron considerados [por él] como valores absolutos y máximos, y menos aún, como llegaron a considerarlos la mayor parte de sus contemporáneos de Colombia y de América, como objetos de veneración y culto ⁵²².

Frente a este conflicto axiológico-cultural, las *metáforas del claroscuro* acuden a nuestro favor con miras a entender por qué se habla, con razón, de un “ambiente *opaco* y conventual” para referirse a la mediocridad, la pobreza y el terco aislamiento del mundo moderno por parte de la cultura señorial colombiana, que tanto Gutiérrez Girardot como Rincón identifican con la mentalidad de la “Atenas Suramericana” ⁵²³. La primera de estas metáforas aparece en las *Lecciones de filosofía según el espíritu del angélico doctor Santo Tomás de Aquino* (1866), escritas por P. Vallet —quien a los ojos de Monseñor Carrasquilla tuvo el mérito de “haber iniciado en el tomismo a una generación entera de eclesiásticos y laicos”—, donde se observa que la juventud colombiana se encuentra cada vez más atraída por las filosofías modernas:

Nuestra juventud, *ansiosa de luz*, creyó hallarla en el materialismo, pero no encontró allí más que *tinieblas y ruina*, y fue tal la tiranía con que aquel sistema se enseñoreó de su espíritu, que no dió acogida a otras doctrinas, falsas ciertamente, pero menos innobles, que en Europa cuentan con libros, cátedras y periódicos. Ni

⁵²¹ Citado en: Jaramillo Vélez, Rubén (1994), *op. cit.*, p. 115.

⁵²² Jaramillo Uribe, Jaime (1964). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, (Jaramillo Uribe, 2017), p. 146-147. Citado también en: Jaramillo Vélez, Rubén (1994), *op. cit.*, p. 46.

⁵²³ La expresión proviene de Alfonso López Michelsen, a propósito de la “literatura regional” del escritor santafereño Tomás Rueda Vargas: “... con su centralismo de ancestro español y encomendero, la clase señorial sabanera había arrastrado a todo el país en su pacata mentalidad colonial y, como ocurrió en España, lo encerró en su “ambiente opaco y conventual”, imponiéndole no mesura, tacto y discreción, sino mediocridad, pobreza y terco aislamiento del mundo moderno. En más de medio siglo de vida independiente, la clase señorial logró sofocar los impulsos de modernización social y política que surgieron de las sociedades democráticas y a los que quiso dar cauce José Hilario López con un programa de gobierno menos radical y consecuente que el de su modelo, la Revolución Francesa de 1848, el cual, pese a las violentas reacciones de los agonizantes restos feudales de la sociedad europea, había abierto el camino hacia la modernidad. Colombia siguió el camino inverso”. (Gutiérrez Girardot, R. (1980), *op. cit.*, p. 464-465. Citado también en: Jaramillo Vélez, R. (1994), *op. cit.*, p. 114).

Krause ni Hegel, el más grande de los sofistas modernos, tienen discípulos en Colombia⁵²⁴.

De otra parte, a propósito de “La influencia alemana en el surgimiento y desarrollo de la filosofía moderna en Colombia”, el maestro Rubén Jaramillo destaca la postura de un joven Ortega y Gasset con respecto a las afirmaciones que el propio Menéndez Pelayo había dirigido a propósito de las supuestas “nieblas” de la filosofía alemana, en tanto que para el fundador de la *Revista de Occidente* (1923) —primer vehículo trasatlántico de la modernidad filosófica a nuestro ambiente intelectual— “no [hubo] tales ‘nieblas germánicas’, ni mucho menos la ‘claridad latina’” que el polígrafo español se empeñaba devotamente lustrar:

Hay sólo dos palabras que, si significan algo concreto, significan un interesado error. Existe, efectivamente, una diferencia esencial entre la cultura germánica y la latina; aquella es la *cultura de las realidades profundas*, y esta la *cultura de las superficies*. En rigor, pues, dos dimensiones distintas de la cultura europea integral⁵²⁵.

En estos dos comentarios se hace patente el conflicto irresoluble entre los valores culturales de la sociedad tradicional y la superación filosófica de los mismos en las sociedades modernas. La visión del mundo de una representa el negativo axiológico de las otras, y viceversa; allí donde la “Atenas Suramericana” ve la luz de la verdad revelada, la juventud rebelde sólo halla oscura superficialidad; y mientras la élite conservadora condena las tinieblas del pensamiento moderno, las nuevas generaciones encuentran, dichosos, una atractiva profundidad. ¿Acaso la “cultura de viñeta” de la clase señorial no corresponde a una cultura de superficies, ficciones y apariencias? ¿No había que cavar una suerte de túnel en el inexplorado terreno de las ideas modernas para descubrir a su término la esquiua luz de la razón?

Tal como Julio Flórez logró inmortalizar poéticamente esta simple verdad de que *todo nos llega tarde*, asimismo —tarde— aterrizó la filosofía moderna en suelo bogotano (y colombiano). “La filosofía es una planta exótica para Colombia y para los países hispanoamericanos”⁵²⁶; en su lugar, la forma literaria del *ensayo* abrió lugar para la formación de un espíritu crítico y de una cultura intelectual abierta a las nuevas corrientes del pensamiento filosófico, sirviéndose de aquellos temas y personajes literarios que le permitieran dirigir su incisiva crítica, tanto a la precariedad material de la ciudad —incluidas las características del alumbrado público—, como a la deficiente construcción de una

⁵²⁴ Citado en: Jaramillo Vélez, Rubén (1994), *op. cit.*, p. 49. Cursivas y resaltado míos.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 119. Citado por Cayetano Betancur (pionero de la filosofía en Colombia) en: “El mundo alemán a través de la *Revista de Occidente*”. *Eco*. Tomo III, 1961. Cursivas y resaltados míos.

⁵²⁶ Holguín, Andrés (1989), *op. cit.*, p. 22.

identidad nacional, acorde con las demandas históricas del presente en los órdenes político, económico, social e intelectual.

Los rayos luminosos de la modernidad intelectual venida de Europa tardaron en incorporarse al ambiente cultural bogotano de la “Atenas Suramericana” y la “República conservadora”; porque debían atravesar, de nuevo, ese grueso prisma antimoderno que acabó refractando la apropiación de dichos rayos, de tal manera que no sólo *postergó* la experiencia de la modernidad en nuestro medio, sino que le otorgó un matiz propio, como reflejo de ese sincretismo colombiano tan característico que el maestro Jaramillo define como una *modernización en contra de la modernidad*:

... esta modernización en contra de la modernidad, que permitiría en los primeros decenios del siglo avanzar en el terreno infraestructural —de la industrialización, de las vías de comunicación y también, relativamente, de la educación pública (en la medida en que ello era imprescindible para adecuar a las mayorías a los procesos de cambio que se estaban viviendo; a la urbanización y el desarrollo económico, aunque en menor grado en otros países del subcontinente más estrechamente vinculados ya por entonces al mercado mundial— sin variar substancialmente la concepción tradicionalista o la “visión de mundo” y la ideología, que desde la firma el Concordato de 1887 estuvo sometida al control, por el de la educación pública, de la iglesia romana⁵²⁷.

Así las cosas, el proceso de “racionalización” o “desencantamiento” del mundo santafereño se desarrolló de manera incompleta e intermitente, allí donde se concentraba la mayoría de la fuerza intelectual y literaria del país. La “larga y paciente labor pedagógica llevada a cabo en Colombia, en buena medida, por el catolicismo, [introdujo] una ciencia *impuesta por revelación*, en la cual las cosas se aprenden *por autoridad*”⁵²⁸. El resultado ético-práctico de este proceso fue el de una “secularización a medias”, que no logró redundar en la formación de un *ethos* secular, de una ética ciudadana sin la cual no resultaba —ni aún resulta— posible el establecimiento de una identidad nacional propiamente moderna.

Dejemos, por tanto, que las grandes generaciones de poetas y literatos que convivieron a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, hasta el final de la hegemonía conservadora, nos aclararen los aspectos de su relación vital con los procesos de la modernidad urbana en Bogotá, tomando como objeto de la experiencia el impacto que tuvo la luz eléctrica sobre su percepción de un mundo en constante cambio.

⁵²⁷ Jaramillo Vélez, Rubén (1994), *op. cit.*, p. 52.

⁵²⁸ Villaveces, José Luis. *Modernidad y ciencia en Colombia*. Informe para el seminario sobre “Cultura, modernización y modernidad” de la Misión de ciencia y tecnología (s.f.). Citado en: Jaramillo Vélez, Rubén (1994), *op. cit.*, p. 53.



La Plaza de Bolívar iluminada con cientos de bombillas, con ocasión del Primer Congreso Mariano y la coronación de la Virgen de Chiquinquirá como Reina de Colombia (1919). Actividades del Colegio Salesiano de León XIII. Fotografía. Colección Sociedad Salesiana, Folio 8 recto (10 fotografías), Foto No. 105. Archivo de Bogotá. Fuente: El Cofre - Archivo de Bogotá.

iv) La luz eléctrica como imagen poética de la modernidad

*Ya no alumbran las calles los faroles,
ni la cruzan hidalgos españoles,
y sin embargo revivir se ve,
En las casas de enormes aposentos
y en las viejas iglesias y conventos
el alma de la antigua Santa Fe.*

— Isabel Lleras Restrepo de Ospina. *Bogotá*, 1936.

A falta de fotografía nocturna —que por razones técnicas y económicas sólo llegaría a visibilizarse en la ciudad a partir de la segunda mitad de la década de 1920, gracias a la paulatina profesionalización de la *reportería gráfica*⁵²⁹—, la expresión poética ostenta la ventaja de ofrecer mayores detalles de la experiencia, especialmente en relación con los aspectos visuales de la atmósfera y los matices cromáticos de las luces que hacen visible la escena. Retomemos el poema insignia del maestro Guillermo Valencia y veamos cómo, en el retrato de las condiciones que debían soportar los obreros de las minas, destaca un tipo particular de luz que irrumpe en la oscuridad del cuadro

*(...) Los mudos socavones de las minas
se tragan en falanges los obreros
que, suspendidos sobre abismo loco,
semejan golondrinas
posadas en fantásticos aleros.
**Con luz fosforescente de cocuyos,
trémula y amarilla,
perfora oscuridad su lamparilla;
sobre vertiginosos voladeros
acometen olímpicos trabajos,
y en tintas de carbón ennegrecidos,***

⁵²⁹ Ver: González Toledo, Felipe (1950). “25 años enfocando los acontecimientos”. *El Espectador*, 19 de febrero de 1950. Recuperado en: *Crónicas bogotanas* (Maryluz Vallejo ed.). Bogotá: Editorial Planeta, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008, pp. 148-153: “El fognazo del terrón de magnesio quemado por el *Loco* Escobar, el improvisado reportero gráfico, causa del sobresalto de los generales, es el mismo que hoy *bajo la forma moderna de la bombilla*, se multiplica en mil relámpagos, durante los actos públicos de diversa índole, para que la cámara fotográfica pueda captar y difundir en la prensa los instantes de valor noticiosos, que en muchas ocasiones alcanza una importancia histórica (...) Efectivamente, aun contando con el magnesio, en la rudimentaria forma del terrón que ardía y producía la iluminación intensa, acompañada de humo y desagradable olor, *no siempre era posible impresionar placas con aspectos nocturnos...*” (pp. 148-149; cursivas mías).

*se clavan en los finos agujeros,
como un pueblo infeliz de escarabajos
a taladrar los árboles podridos (...)*⁵³⁰.

Parece como si una luz de características similares hubiera cautivado profundamente la sensibilidad del maestro Valencia, toda vez que en su *Croquis* — arriba citado— describe el trágico final de un poeta-mendigo que se encuentra “al pie de [una] torcida / y angosta callejuela” de la ciudad:

*(...) Al rayar de un crepúsculo, el mendigo
que era un loco tal vez, quizá un poeta,
bajo el candil de amarillenta lumbre
que iluminaba su guarida escueta,
lloró mucho...*

*Con honda pesadumbre
corrió al abismo, se lanzó del puente;
cruzó como un relámpago la altura,
y entre las piedras de la sima oscura
se rompió con estrépito la frente (...)*⁵³¹.

Esta lumbre *trémula* y *amarillenta* acompaña las escenas cotidianas de las minas en los campos y de los “suburbios” de la ciudad; allí donde una atmósfera sombría y pesada deja entrever no sólo la pobre iluminación de ambos escenarios, sino que además logra dar cuenta de la disposición afectiva de sus protagonistas, marcada por una profunda resignación, sometimiento y melancolía, que al mismo tiempo se respira en las descripciones que viajeros y diplomáticos extranjeros hicieran del aspecto de las calles bogotanas a finales del siglo XIX y principios del XX. No obstante, estas imágenes poéticas sugieren que no se trata de una luz eléctrica la que clarifica ambos escenarios, sino de un tipo de luz anterior, menos potente, casi obsoleta. ¿No es este tenue brillo dorado el mismo que debió observar Miguel Cané en las calles santafereñas, suscitándole la imagen de “la España del pasado”? Asimismo, ¿no podrían interpretarse las “luces mortecinas” de la ciudad colonial como metáfora del humanismo católico que inspira la poética de la “Atenas Suramericana”?

Por su parte, José Asunción Silva (1865-1896), el más grande de nuestros poetas modernistas, decidió poner fin a su vida el mismo año en que nació la Compañía de Energía Eléctrica de los hermanos Samper Brush. Silva debió apreciar los encantos de la iluminación eléctrica primero en París antes

⁵³⁰ Valencia, Guillermo (1898). “Anarkos”. En *Ritos*. Bogotá: Carvajal, 1979. Edición facsimilar del original impreso en Inglaterra en 1914. Colección Libros Valiosos, Biblioteca José Félix Patiño, Universidad Nacional de Colombia.

⁵³¹ Valencia, Guillermo (s.f.). “Croquis”. *Sus mejores poemas*. Madrid: Editorial América, 1926, pp. 131-133. Selección de Martín Roldán Camacho. Citado en: Neira Fernández, Carmen (2004). *Rostros y voces de Bogotá. Bogotá en la lente de los poetas: poesía siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 39-41.

que en Bogotá, dando testimonio de ello en algunas escenas de su diario-novela *De sobremesa* (1887-1896, publicada póstumamente en 1925):

Muebles y objetos de arte, caballos y coches, todo el fastuoso tren que fue como la decoración en que moví en estos años de vida en el viejo continente me esperan ya en el vapor que al romper el día comenzará a cruzar las olas verdosas del enorme Atlántico para ir a fondear en la rada donde se alza, con el eléctrico fanal en la mano, la Estatua de la Libertad, modelada por Bartholdi⁵³².

No obstante, la luz de sus *Nocturnos* es, a su vez, la luz azulada de la luna, a veces brillante, a veces opaca, que penetra suavemente en las habitaciones y recintos de estilo señorial:

Nocturno II

*¡Ah, de las noches dulces me acuerdo todavía!
En señorial alcoba, do la tapicería
amortiguaba el ruido con sus hilos espesos
desnuda tú en mis brazos fueron míos tus besos;
tu cuerpo de veinte años entre la roja seda,
tus cabellos dorados y tu melancolía
tus frescuras de virgen y tu olor de reseda...
Apenas alumbraba la lámpara sombría
los desteñidos hilos de la tapicería.*

Crepúsculo

*Junto a la cuna aún no está encendida
La **lámpara tibia**, que alegre y reposa,
Y se filtra opaca, por entre cortinas
De la tarde triste la luz azulosa.*

En otros momentos, se insinúa también la luz combustible y amarillenta de las lámparas de gas, queroseno o petróleo:

Una mano de hombre se avanzó sobre el terciopelo de la carpeta, frotó una cerilla y encendió las seis bujías puestas en pesado candelabro de bronce cercano a la lámpara⁵³³.

Salvo estas cuantas referencias (cuyo número y contexto de aparición en la obra del poeta valdría la pena profundizar y verificar en otro momento), la presencia de la luz eléctrica en los versos y narrativas de José Asunción Silva es más bien poca.

Ahora bien, bajo la luz eléctrica no sólo cambia el aspecto visual de las cosas exteriores, sino también la sensibilidad de los sujetos que habitan un medio social común. Bajo la luz eléctrica comenzaron a escribirse otras letras, caminar otros pasos, ejecutar otras pinceladas; ver y sentir de otra manera el mundo en constante transformación. *Bajo la luz eléctrica* (Andrés de Santamaría, 1916) varias

⁵³² Silva, José Asunción (1887-1896). "De sobremesa". En: Círculo de Lectores (1984), *op. cit.*, p. 349.

⁵³³ *Ibid.*, p. 162.

generaciones de poetas y escritores expresaron su propia visión de los procesos de transformación urbana, en los que la introducción del alumbrado eléctrico en las calles, plazas, parques, tiendas y cafés de la ciudad, permitió activar nuevos espacios de sociabilidad, ocio y generación de opinión pública.

La notable *Generación del Centenario* fue la encargada de traer y difundir las primeras luces físicas e intelectuales de la modernidad urbana en suelo bogotano. Además de la épica labor realizada por los hermanos Samper Brush en el establecimiento del servicio de energía eléctrica para Bogotá, el círculo intelectual de *Cultura*, que contaría con su propia sala de conferencias debidamente alumbrada, abriría el camino de la secularización del pensamiento y de las ideas colombianas, emanadas desde la capital, no obstante con la participación de grandes cerebros venidos de las provincias.

La *Gruta Simbólica* optó por refugiarse en la casa de don Rafael Espinosa Guzmán (copropietario de la *Bogotá Electric Light Co*), donde bebían, tertuliaban y declamaban finas ocurrencias hasta el amanecer, mientras regía el toque de queda debido a los enfrentamientos por la Guerra de los Mil Días. Lo hacían en una Bogotá carente de teatros y diversiones nocturnas cultas; precaria, gris y aburrida. A diferencia de la bohemia europea, que expresaba su rechazo a la burguesía y señalaba la condición marginal del artista en la sociedad del cambio, la “bohemia de cachacos” celebró su estilo de vida dentro de las normas sociales dominantes, pues todos sus miembros pertenecían a la misma clase social, limitándose a “ser una velada literaria en donde los hijos de la alta clase media bogotana daban testimonio de su cultura e ingenio”⁵³⁴. Pero Julio Flórez (1867-1923), ejemplo de un “poeta que deseaba y esperaba la sociedad colombiana alfabeta”, fue, más que consciente, *sensible* a la asincronía de la identidad cultural y de clase con respecto a las circunstancias históricas del momento, por lo que resolvió “abandonar la situación “semimarginal” de bohemio cachaco”⁵³⁵.

Aunque la Generación del Centenario luego diera a conocer importantes figuras en el mundo de las artes, la política y la cultura nacionales, su interés nunca fue romper totalmente con la tradición, sino comprender las transformaciones sociales a partir de la defensa de un orden basado en principios tradicionales⁵³⁶; valores que a su vez serían el blanco predilecto de una nueva generación de jóvenes rebeldes, deseosos de originalidad, novedad compositiva y espíritu literario de vanguardia, si bien no bajo la influencia directa de las vanguardias europeas, sino mediante un conocimiento *fragmentario* y *posterior* de dichas corrientes⁵³⁷. Autores como León de Greiff, Luis Tejada, Luis Vidales y Jorge Zalamea conformaron el grupo de *Los Nuevos*, que, a pesar de no haber demolido los valores morales,

⁵³⁴ Gutiérrez Girardot, Rafael (1980), *op. cit.*, p. 455.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 458.

⁵³⁶ Robledo, Juan Felipe (2017). “Álvaro Mutis, poeta insular: su poesía en la tradición colombiana”. *Cuadernos de Literatura*. 24.41, pp. 288-301, p. 294. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.ampi>.

⁵³⁷ Gutiérrez Girardot, Rafael (1980), *op. cit.*, *ibid.* y ss.

estéticos e intelectuales de las viejas generaciones, incluida la del Centenario, desafiaron, desde la “atmósfera irrespirable” de los cafés bogotanos, tanto las normas literarias dominantes como la propia estética del estilo de vida burgués. Su poética lograría esbozar apenas el conjunto de la visión modernista de los procesos de modernización, urbanización acelerada y tensiones políticas en conflicto.

*Todas las tardes, todas, lo veo en la penumbra
del Café, consumiendo el brebaje aromático,
mientras fuma sus pipas. —Abstraído y apático
nada de lo que pasa le interesa—...⁵³⁸*

En efecto, los cafés literarios se convirtieron rápidamente en el símbolo de la vanguardia cultural bogotana entre las décadas de 1920 y 1930. Antes, el famoso café Windsor, propiedad de los hermanos Nieto Caballero, había sido el punto de encuentro preferido por intelectuales *Centenaristas*, a los que también se sumaban “ganaderos, hacendados y algunos sobrevivientes de la *Gruta Simbólica*”⁵³⁹. Asimismo *Los Nuevos*, que luego se harían con el café *El Automático* hacia la década de los 40. En todo caso, el ambiente intelectual de los cafés literarios se encontraba lejos de brindar una experiencia diáfana y resplandeciente, incluso higiénica, aun cuando estos establecimientos contaran debidamente con iluminación eléctrica, inevitablemente opacada por el humo de pipas y cigarrillos. Fue a la luz de esta atmósfera lúgubre que se asomaba el espíritu moderno y vanguardista de la intelectualidad bogotana, y no en un ambiente limpio y despejado como habitualmente se esperaba.

Cabe resaltar el hecho de que al menos tres generaciones de poetas convivieran en un mismo período entre 1910 y 1940 aproximadamente, pues a *Nuevos* y *Centenaristas* se agregaba la visión ultraconservadora de *Los Leopardos* (1930’s) y posteriormente la “revolución en la tradición” de los *Piedracielistas* (1940’s). Lo que confirma una especie de “movimiento pendular” de la poesía colombiana del siglo XIX entre el deseo de ruptura e innovación, y el sentimiento de nostalgia por la pérdida del pasado hispánico, tal como puede observarse en la vida sociocultural y política del país con el vaivén entre elementos progresistas y actitudes restauradoras que tanta sangre le ha costado a la sociedad civil. Según el poeta antioqueño Juan Felipe Robledo, dicho movimiento pendular se desarrolla de la siguiente manera:

“De la generación del Centenario —cerca al poder político de la Regeneración, muchos de cuyos representantes cultivaron una poesía cansina y repetitiva— a Los Nuevos —una generación deseosa

⁵³⁸ De Greiff, León (1975). “Tipos”. *Obras completas*. 2 tomos. Bogotá: Tercer mundo, 1975, p. 93. Citado en: Neira Fernández, Carmen (2004). *Rostrros y voces de Bogotá. Bogotá en la lente de los poetas: poesía siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004, p. 60.

⁵³⁹ Barón, Alfredo (2014). *Hojas de Café N° 7*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2014, p. 2.

de un encuentro con la modernidad y creadora de un lenguaje más dúctil y complejo, que huye del adoctrinamiento expresivo— y de vuelta a una visión de la creación poética más tradicional, con una vocación panhispanica férrea y afín a un orden político y social preterido, encarnada en la obra de los autores de Piedra y Cielo ⁵⁴⁰.

De este modo, con el fin de dilucidar aquello que en este capítulo he venido planteando como sentimientos de deseo y rechazo a la modernidad, desde la perspectiva de una *poética de la luz eléctrica* en Bogotá, me permito concluir con una breve comparación entre las visiones de dos “poetas insulares”, cuya originalidad de su obra impide encasillarlos en un grupo o corriente determinada. Se trata de Rafael Maya (1897-1980) y Aurelio Arturo (1906-1974), a quienes, paradójicamente, se intenta inscribir en las generaciones de *Los Nuevos* y de *Piedra y Cielo* respectivamente; y digo paradójico, porque mientras el payanés Maya representa una actitud de “fidelidad al mundo señorial” antimoderno, Arturo, proveniente de La Unión (Nariño), no escatima en expresar su simpatía por las transformaciones que percibe en la capital, en contraste con la apacible vida rural. Aurelio Arturo *amó la noche*, pero:

*No la noche que arrullan las ramas
Y balsámica con olor de manzanas,
Con el efluvio
De la flor del naranjo;
Oh, no la noche campesina
De piel húmeda y tibia sana
(...)*

***Yo amo la noche que se embelesa
En su danza de luces mágicas,
Y no se acuerda de los silencios
Vegetales que roen los insectos;
Yo amo la noche de los cristales
En la que apenas se oye si agita
El corazón sus alas azules

Y no es la noche sin cantares
La que amo yo, la noche tácita***

*Que habla en los bosques en voz baja,
O entra a las aldeas y mata.
**Yo amo la noche sin estrellas
Altas; la noche en que la brumosa
Ciudad cruzada por cordajes,
Me es una grande, dócil guitarra.
(...)***

***Yo amo la noche en el cansancio
Del bullicio, de las voces, de los chirridos,
En pausa de remotas tempestades, en la dicha
Asordinada, a la luz de las lámparas
Que son como gavillas húmedas
De estrellas o cálidos recuerdos,
Cuando todo el sol de los campos
Vibra su luz en las palabras
Y la vida vacila temblorosa y ávida
Y desgarrar su rosa de llamas y lágrimas⁵⁴¹.***

Aurelio Arturo nos presenta una imagen poética de la luz —esta sí— eléctrica, cuyas conexiones eléctricas, que poco a poco invadieron el aire bogotano, aparecen aquí como las cuerdas de una

⁵⁴⁰ Robledo, Juan Felipe (2017), *op. cit.*, p. 296.

⁵⁴¹ Arturo, Aurelio (1946). “Amo la noche”. *Morada al sur*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1962, pp. 57-59. Citado en: Neira Fernández, Carmen (2002), *op. cit.*, pp. 73-74.

guitarra que cruzan la “brumosa ciudad”, gracias a las cuales las estrellas de la noche descienden para convertirse en bombillas. El agitado ambiente de la ciudad contrasta con la atmósfera natural del paisaje bucólico. Noche de luces mágicas, lámparas cálidas y cristales azulados, la experiencia de nuestro poeta observa con fascinación la renovación fisonómica protagonizada, entre otros elementos, por la electrificación del alumbrado bogotano.

Caso diametralmente opuesto al sentimiento de *pérdida* expresado por Rafael Maya en su *Elegía de las lámparas*, donde lamenta su suplantación por la nueva tecnología y los “negros inventos”:

*Súbito temblaron
un día los techos
bajo luminosa
tempestad de hierros.
Golpeando, rudos,
las vigas de cedro,
pendían, de cuerdas,
tiznados obreros.
Era la casona
como barco viejo
que se pone a flote
para nuevos riesgos.
La luz no sería,
como en otros tiempos,
hija de la industria
fácil de los dedos.
**Ahora llegaba
por altos aceros,
ángel invisible
del cosmos eterno,**
y en la tierra oscura
y en el cielo inmenso
**prendía millones
de soles inéditos.**
Ruedas la engendraban
y torrentes ciegos
que, entrando al ruidoso
mecánico infierno,
**con fuerzas robadas
a espacios desiertos,
formaban la aurora
de los tiempos nuevos.***

(...)
*... se abrieron, de pronto,
cien ojos eléctricos.
No era la luz vieja
con su parpadeo
de corola acuática,
sino un firme y seco
fulgor de diamante
en garras de acero.
**Con él ya no había
sala de misterios,
ni patio con voces,
ni zaguanes tétricos,
ni grillo nocturno,
ni raudo murciélago.
Comenzó, de entonces,
a rezarse menos.**
Volaron al campo
los ángeles crespos.
La luna fue una
doncella de pueblo
perdida en alegre
calle de letreros.
¡Todo lo cambiaron
los negros inventos!
**Pero en ciertas noches
esa luz de hielo
se va... Reaparecen
entonces el miedo
y las sombras todas
del antiguo tiempo.***

*Vuelven las pantallas,
con su cerco trémulo,
a infundir cariño
de días risueños.
El grillo retorna
buscando su bucco.
Se advierte una pura
fragancia de cerros.
Sobre los tejados,
cual faros enbiestos,*

*pasan esa noche
los astros completos.
Y adentro, en las salas,
los nobles abuelos,
que de oro y plumas
ilustran los lienzos,
renuevan su risa
de geranio seco,
frente a una vaga
soledad de espejos⁵⁴².*

En efecto, la Bogotá de Maya no es la del bullicio, las voces y los chirridos de la Bogotá de Arturo. Su sensibilidad estética hablaba por él respecto de “su distancia de una modernidad y un progreso que definitivamente no le interesaban”⁵⁴³. No obstante, del desinterés al rechazo de la modernidad hay una distancia que la llegada de la luz eléctrica a la ciudad pueden resolver, suscitando un sentimiento de nostalgia profundo ante la paulatina desaparición de aquellas lámparas que alumbraban las sobras del tiempo pasado. En su poema oímos el suspiro de una pérdida y la exclamación del “shock” producido por la intensidad, blancura y frialdad de las bombillas eléctricas, cuyo brillo depende del aprovechamiento de fuentes de energía naturales que el poeta describe como “espacios desiertos”. La luz que molesta la visión de Maya tiene además como soporte las nuevas materialidades de la modernidad: el hierro y el acero, gracias a los cuales el “ángel invisible del cosmos eterno” enciende los “soles inéditos” que penden de cuerdas en las que Arturo veía, por su parte, la imagen de una dócil guitarra.

Ese hiriente brillo de la electricidad distrae la actitud de recogimiento que precisa la oración fervorosa y sincera. La luz eléctrica le resulta excesivamente poderosa, hasta el punto de disipar todo misterio que silenciosamente habita la oscuridad o, a lo sumo, la penumbra luminosa de las lámparas y los faroles; podría parecerle pornográfica, en la medida en que deja todo a la vista, sin derecho a la reserva y a la intimidad. Empero, para su suerte, el alumbrado eléctrico no está exento de fallas técnicas, y entonces es el momento en que en ciertas noches reaparecen los miedos y los fantasmas del pasado que el poeta amante de la tradición tanto extraña.

⁵⁴² Maya, Rafael (1979). “Elegía de las lámparas”. *Poesía*. Bogotá: Banco de la República, 1979, pp. 227-233.

⁵⁴³ Cobo Borda, Juan Gustavo (1989). “Literatura colombiana 1930-1946”. *Nueva Historia de Colombia*, op. cit., p. 52.

5. CONCLUSIONES: HACIA UNA POÉTICA DE LA LUZ ELÉCTRICA EN BOGOTÁ

La oscuridad para él no es simplemente una ausencia de luz —en ese caso no podríamos percibirla—, sino que es una forma de contra-luz positiva.

—Walter Benjamin. *Goethe*, 1924-25.

A lo largo de este trabajo se ha querido desmontar la idea de que Bogotá fue en algún momento de su historia una “Ciudad de la Luz”, como si, a imagen y semejanza de la “capital de la modernidad”, nuestra “Atenas Suramericana” hubiese sido mundialmente reconocida como tal desde el siglo XVIII —el “Siglo de las Luces”— hasta nuestros días. Con ello no se ha pretendido contraponer, en cambio, una imagen sencillamente sombría, melancólica y rezagada de Bogotá, sino evaluar los alcances y las limitaciones, los aciertos y las inconsistencias de esta denominación a la hora de referirse al conjunto de cambios y transformaciones que marcaron el ingreso de la ciudad a una nueva etapa de desarrollo tecnológico y cultural conocida como *modernidad*. Justamente, el objetivo general de la investigación fue poner a prueba el rendimiento de la metáfora de la luz como *imagen* de la modernidad urbana occidental, mediante un análisis genealógico que diera cuenta de los vínculos originarios entre las cualidades físico-ópticas del fenómeno y sus connotaciones simbólicas, a partir de las cuales acabaría configurándose un imaginario colectivo de la *ciudad moderna* como una *ciudad de la luz*.

Las metáforas de la luz han servido históricamente para representar ciertas características de lo ente, que en este caso hemos circunscrito estratégicamente a los ámbitos del conocimiento y la técnica (epistemología), las sensibilidades y las atmósferas (estética), y los modos empáticos del proceder en sociedad (ética), de donde se desprende aquel imaginario que termina estableciendo la asociación de lo claro con lo verdadero, lo bello y lo bueno, y lo oscuro con lo falso, lo feo y lo malo. Empero, no abordamos la cuestión simbólica de la luz *in abstracto*, es decir, sin ninguna otra determinación “más acá” de su elaboración filosófica. Hablamos concretamente de una luz cuya singularidad tecnológica —la luz *eléctrica*— no sólo representa un nivel avanzado en el desarrollo de las fuerzas productivas del modelo capitalista industrial urbano, sino que además valida su correlación simbólica con el proceso de *secularización* de la cultura e *ilustración* de las sociedades modernas.

Vemos entonces que la capacidad expresiva de las metáforas de la luz depende directamente del soporte físico o material que estructura la relación vital de los seres humanos en sociedad con el

mundo exterior. Así, por ejemplo, la luz natural del sol y de las estrellas es cualitativamente distinta de las luces artificiales creadas por el ingenio humano, y, en consecuencias, tanto sus propiedades como su comportamiento servirán en distinta medida para *imaginar* determinados acontecimientos, experiencias y atributos que comportan un significado profundo, trascendente, para los miembros de una comunidad. Por tanto, el sentido y las connotaciones de las metáforas de la luz se distinguen en cada caso a raíz de la singularidad onto-tecnológica que las define; no es el mismo Dios aquel que se manifiesta a través de truenos y fulgores que el que se hace visible por medio los preciosos vitrales medievales, como tampoco se trata de la misma Razón aquella se representa mediante la claridad del día, que la que lo hace a través de una linterna, una bombilla o cualquier otro artefacto luminoso.

Dada la ambivalencia constitutiva que recubre la noción de la “luz” como onda y partícula, pero también como objeto y metáfora, hemos descubierto la doble significación del fenómeno como *signo* de modernización y progreso material, y a la vez como *símbolo* de una nueva instancia del pensamiento y la cultura, en relación con los estilos de vida y las formas de habitar de las sociedades tradicionales fundadas en una cosmovisión metafísica y religiosa del mundo. El proceso de *secularización de la luz* —que se gesta en el ámbito de la fabricación de las vidrieras góticas de la Alta Edad Media, y se desarrolla progresivamente en el arte renacentista— corresponde en el plano estético-técnico con el proceso general de secularización de los valores culturales de Occidente. Gracias a la prevalencia del trabajo humano sobre el contenido metafísico de la obra, se puso de presente la diferencia cualitativa fundamental entre una experiencia sagrada y una experiencia profana de la luz, entre una iluminación místico-religiosa y una iluminación artificial... entre una luz divina (*lux*) y una luz terrena (*lumen*).

La importancia de dicho proceso para el propósito de la investigación estribó precisamente en el hecho de que las fuerzas productivas de la sociedad moderna alcanzaron un grado de despliegue tal que provocó un salto cualitativo importante en la estructura axiológica sobre la cual edificaba su propia cosmovisión. En nuestro caso particular, hemos visto que la aparición de la luz eléctrica no sólo anunció el principio de una fase avanzada en la historia de los sistemas de iluminación artificiales, sino que además representa la forma más secularizada de la luz, por cuanto en ella se prescinde del elemento primitivo y ritual del fuego presente en las tecnologías anteriores. No obstante, si los tiempos modernos se caracterizan por agenciar la profanación de lo sagrado a través de la institucionalización de la razón, la ciencia, la técnica y la mercancía como valores supremos, muy pronto se activa la inclinación de los discursos y las prácticas urbanas modernas a sacralizar lo profano, lo cual redundará en una *significación reencantada* de la luz eléctrica en cuanto dispositivo tecnológico, que la convierte en símbolo indiscutible del valor de cambio, el capital económico, el modo de producción industrial, la urbanización de la vida y, en últimas, del progreso material sobre el que las naciones desarrolladas justifican su poder político y cultural.

La introducción de la luz eléctrica en la vida y el espacio social de las ciudades modernas hizo posible el “reencantamiento” del mundo desde el punto de vista de la experiencia urbana; las ciudades se transformaron en grandes *teatros* del progreso gracias a los efectos visuales que proporciona el espectáculo del alumbrado eléctrico, al tiempo que la naciente industria del ocio y el entretenimiento depende de la dinamización de la vida nocturna junto con sus respectivos espacios de sociabilidad. En este sentido, sobre la base de la crítica benjaminiana a la cultura urbana moderna situada en el París decimonónico, destacamos las metáforas del *aura* y la *fantasmagoría* con el ánimo de caracterizar la experiencia occidental de la modernidad en términos de *pérdida* y de *promesa*: pérdida o debilitamiento de la unicidad, lejanía e irrepetibilidad de lo sagrado, al tiempo que promesa de un “mundo feliz”, libre de tensiones y conflictos en virtud de los avances de la técnica y la expansión del mercado en todos los ámbitos de la vida cotidiana.

En consecuencia, fue necesario poner en perspectiva la doble cara de la experiencia recogida en ambas metáforas para ubicarlas y asimismo replantearlas en el contexto de una *modernización sin modernidad*, tal como sucedió en el caso de la ciudad de Bogotá durante la hegemonía conservadora (1886-1930), que en contraste con los acontecimientos vividos en las principales capitales del mundo desarrollado, donde el espectáculo de luces inicial pasó a incorporarse con relativa rapidez en la cotidianidad de la vida urbana, la experiencia de la modernidad en nuestro medio no fue cristalina, ni mucho menos constante ni uniforme, en la medida en que el *deseo* por imitar los estilos de vida de las urbes europeas y norteamericanas llevó a que se adoptaran súbita e improvisadamente los productos ya terminados de la modernización tecnológica e industrial, sin haber pasado por cada una de las etapas del proceso de transformación política, espiritual y cultural que lógicamente hubieran desembocado en una apropiación consistente y genuina de nuestra propia modernidad.

¿Acaso no llamaba la atención el hecho de que el imaginario de la modernidad, al igual que la ideología del progreso nacional, se hubieran gestado desde el proyecto político-cultural de la Regeneración conservadora? Y entonces: ¿cómo se lograron abigarrar los valores de la tradición hispanista (católica, elitista y señorial) con los valores de la sociedad emergente (racional, pragmática y capitalista)? ¿Qué tipo de metáforas lumínicas permiten representar adecuadamente la experiencia de una *modernidad conservadora*?

El presente estudio fue concebido a la manera de una breve colección de *miradas* en torno a la significación científico-técnica, económica y estético-moral de la luz eléctrica que, en el marco de una serie de eventos realizados tanto en el extranjero como en la capital colombiana, darían cuenta de eso que aquí he propuesto llamar una *poética de la luz eléctrica* en la ciudad; esto es, la *crítica* de aquellos sentimientos, percepciones, actitudes y expectativas suscitadas con ocasión del impacto de esta nueva tecnología en la vida social de la ciudad, así como en la configuración del imaginario de su

modernidad, las cuales aparecen recogidas en un conjunto de representaciones (comentarios, impresiones, testimonios, valoraciones, críticas y composiciones) acerca de los rasgos esenciales de la experiencia bogotana del cambio agenciado por este dispositivo. Entiéndase dispositivo, pues, no sólo en el sentido tecnológico y material del objeto de iluminación, sino particularmente como un campo de fuerzas socioculturales en constante transformación, que inaugura o reproduce tanto los regímenes de enunciación como los regímenes de visibilidad al interior de los cuales emergen diversas subjetividades en relación con la constitución de la “ciudad moderna”. La luz eléctrica como dispositivo encuentra su verdadera razón de ser en su exteriorización como *experiencia* de la modernidad urbana. La poética de este dispositivo fija su atención, por lo tanto, en la caracterización de la experiencia “postergada” de la modernidad bogotana a partir de los sentimientos de deseo y rechazo ante el conjunto de transformaciones liderados por dicha innovación.

Así las cosas, buscamos plantear dos metáforas que resumieran el carácter de una modernización sin modernidad desde el punto de vista de la singularidad espacio-temporal de dicha experiencia. La primera de ellas son los *faros o refracciones* (capítulo 3). Los faros representan aquellos objetos arquitectónicos considerados íconos y modelos de la modernidad urbana, que lograron *espacializar* la experiencia occidental del progreso material a partir de una *hybris* lumínica y que posteriormente tuvieron eco en la ciudad de Bogotá con algunas construcciones tales como el Quiosco de la Luz y las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar. No obstante, la significación de estos objetos como metáforas arquitectónicas de la modernidad bogotana se *refractó* debido a las condiciones históricas y materiales que determinaron su aparición y recepción en nuestro medio. Según las leyes de la física óptica, las características del medio de transmisión de la luz inciden en la velocidad con que los rayos luminosos lograr penetrarlo hasta llegar a su destino final. Se sabe que el medio sociocultural bogotano dominado por la hegemonía conservadora constituyó una barrera sumamente resistente a los procesos del cambio en la ciudad; el ambiente tradicionalista y antimoderno de la capital le confirió ese *matiz opaco y amarillento* a los procesos de modernización cultural, fuertemente atravesados por el prisma de la colonialidad del poder sobre el cual se quiso construir una identidad nacional basada en el respeto por la herencia hispánica, la sociedad señorial, la lengua castellana y la religión católica, todas ellas revestidas de un discurso profundamente nacionalista. La imagen de una *modernidad refractada* sugiere que las resonancias de los hitos arquitectónicos occidentales sobre el espacio urbano de Bogotá se encuentran atravesadas por las relaciones de poder de una sociedad que todavía no estaba preparada para consolidar íntegramente la experiencia de la modernidad.

Y es que esta modernidad refractada se relaciona directamente con la asincronía cultural que la sociedad bogotana mantuvo con respecto a los procesos espirituales de Occidente, tanto en el plano material como en el plano de las ideas. No bastó entonces con el desfase cronológico entre el proceso civilizatorio de Occidente y los procesos de modernización de las capitales hispanoamericanas para que la experiencia de la modernidad se postergara en nuestro medio. El mito cultural de la “Atenas

Suramericana” funcionó, en efecto, como un dispositivo de legitimación de la cultura señorial, con el cual sus representantes pretendieron aclarar el dominio de su clase, confiriéndole un aspecto pretendidamente lúcido y transparente a su propio anacronismo, y provocando un atraso mayor con respecto a las nuevas corrientes del pensamiento, la producción artística y literaria, y los modernos estilos de vida urbana. De ahí que nuestra segunda metáfora sea la de la *intermitencia*. Pues la experiencia de la modernidad en Bogotá no pasó de ser una simple *impresión* que se producía artificialmente a través de breves chispazos de modernización, los cuales, si bien encandilaron momentáneamente la mirada atónita de los bogotanos, no alcanzó para que éstos se acostumbraran a ella por el simple hecho de su aparición intermitente. Intermitencia, no sólo del servicio de alumbrado público de la ciudad, sino también la de la apropiación de los diferentes aspectos de la revolución cultural de la modernidad urbana (prácticas sociales y artísticas, vida nocturna, modos de representación y expresión de la realidad). La metáfora de la intermitencia expresa con elocuencia el vaivén entre el deseo y el rechazo a los procesos del cambio que, de acuerdo con el maestro Rubén Jaramillo, derivaron en la postergación de la experiencia de la modernidad en el país.

De todo lo anterior se concluye que las metáforas lumínicas —de la luz y el claroscuro— alcanzan su estatus como *figuras universales del pensamiento*, que se adaptan a las necesidades y expectativas espirituales y materiales de cada época y de cada sociedad, con el propósito de perseguir un único y mismo fin, que es la búsqueda de una *ontología cultural propia*. De ahí que el significado de cada metáfora mantenga su singularidad semántica con respecto a las demás metáforas surgidas en contextos y condiciones distintas, en la medida en que cada cultura forja su propia visión del mundo sobre la base de un universo axiológico sustentado, a su vez, en la experiencia fáctica y vital de grupos e individuos determinados.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bogotá

- Alcaldía Mayor de Bogotá, & Instituto Distrital de Cultura y Turismo. (2005). *La ciudad de la luz. Bogotá y la Exposición Agrícola e Industrial de 1910*.
- Bermúdez, J. R., & Escovar, A. (2007). Bogotá o la ciudad de la luz en tiempos del Centenario. *Apuntes*, 19(2), 184–199.
- Cámara de Comercio de Bogotá. (1978). *Bogotá: estructura y principales servicios públicos*. Cámara de Comercio de Bogotá.
- Castro-Gómez, S. (2009). *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Comisión Nacional del Centenario. (1911). *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*. Escuela Tipográfica Salesiana.
- Jaramillo, A. (2003). *Bogotá imaginada. Narraciones urbanas, cultura y política*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo y Observatorio de Cultura Urbana.
- Junta de Comercio de Bogotá. (1867). *Organización de la Junta de Comercio, del cuerpo de serenos del alumbrado de Bogotá*. Foción Mantilla.
- Mejía Pavony, G. (2000). *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá 1820-1910* (2a ed.). CEJA.
- Mejía Pavony, G. (2011). En busca de la intimidad (Bogotá, 1880-1910). En J. Borja Gómez & P. Rodríguez Jiménez (Eds.), *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX* (pp. 19–45). Taurus.
- Montenegro G., A. (2003). La “Atenas suramericana”. Búsqueda de los orígenes de la denominación dada a Bogotá. *Memoria y Sociedad*, 7(14), 133–143.
- Rey H., P. A. (2010). Bogotá 1890-1910: población y transformaciones urbanas. *Territorios*, 23, 13–32.
<https://revistas.urosario.edu.co/index.php/territorios/article/download/1400/1276/5198>
- Rodríguez Gómez, J. Camilo., Empresa de Energía de Bogotá., & Universidad Externado de Colombia. (1999). *Historia de la Empresa de Energía de Bogotá. Tomo I*. Empresa de Energía de Bogotá.
- Santos Molano, E., Gutiérrez Cely, Eugenio., & Empresa de Energía de Bogotá. (1985). *Crónica de la luz: Bogotá, 1800-1900*. Empresa de Energía Eléctrica de Bogotá.
- Zambrano Pantoja, F. (2002). De la Atenas Suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, 11, 9–16.
- Zambrano Pantoja, F. R., & Castelblanco Castro, C. (2002). *El Kiosko de la Luz y el discurso de la modernidad*. Horizontes.

Zambrano Pantoja, F., & Vargas Lesmes, J. (1988). Santa Fe y Bogotá: Evolución histórica y servicios públicos (1600-1957). En *Bogotá 450 años. Retos y realidades* (2015a ed., pp. 11–92). Institut Français d'Études Andines.

Crónica

Cané, M. (1907). *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia*. Imprenta de la Luz.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3874/>

D'Espagnat, P. (1942). *Recuerdos de la Nueva Granada*. Ministerio de Cultura Nacional.

González Toledo, F. (2008). *Crónicas bogotanas* (M. Vallejo Mejía, Ed.). Alcaldía Mayor, Planeta.

Hincapie, L. (2008). Soledad Acosta de Samper en el Cuarto Centenario de América. En *Anécdotas en la historia de Colombia* (pp. 62–66). Revista Credencial Historia.
<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/soledad-acosta-de-samper-en-el-cuarto-centenario-de-america>

Holton, I. F. (1981). *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*. Ediciones del Banco de la República.

Ibáñez, P. M. (1923). *Crónicas de Bogotá: Vol. XXXII* (2a ed.). Imprenta Nacional.
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/197950/0

Santos Molano, E. (2005). La misión Kemmerer. *Credencial Historia*, 184.
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-184/la-mision-kemmerer>

Estética, Arte y Arquitectura

Arango, S. (1988). *Arquitectura latinoamericana a vuelta del siglo*. Banco de la República, Universidad Nacional de Colombia.

Arango, S. (1993). *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.

Arnheim, R. (1954). *Arte y percepción visual* (2006a ed.). Alianza.

Calvillo Cortés, A. B. (2010). Luz y Emociones: estudio sobre la influencia de la iluminación urbana en las emociones; tomando como base el Diseño Emocional. En *Departamento de Construcciones Arquitectónicas I*. Universitat Politècnica de Catalunya.

Caralt, D. (2016). Caracterización de la noche metropolitana El espectáculo de la luz eléctrica a finales del siglo xix. *Bitácora Arquitectura*, 28, 32–43.
<https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.28.56112>

Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1994a ed.). Paidós.

- Deleuze, G. (2008). *Pintura. El concepto de diagrama*. Editorial Cactus. https://monoskop.org/images/4/4f/Deleuze_Gilles_Pintura_el_concepto_de_diagrama.pdf
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza* (2010a ed.). Debolsillo.
- Gage, J. (1993). *Color y Cultura* (1995a ed.). Siruela.
- García Moreno, B. (2002). La ciudad de los deseos. En *Expresión y vida: prácticas en la diferencia*. (pp. 104–164). Escuela Superior de Administración Pública.
- Graciani, A., Padilla, C., & Rivadeneira, R. (2014). *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Fundación Proyecto Bachué.
- Horta Mesa, Aurelio. (2019). Razón poética. *Textos 27. Documentos de Historia y Teoría*, 9–21.
- Mier Hughes, E. E. (2013). *Iluminación Escénica: del Barroco a McCandless* [Universidad Veracruzana]. <http://www.uv.mx/mae/files/2012/10/tesissinmarcas.pdf>
- Niño Murcia, C. (2019). *Arquitectura y Estado* (3a ed.). Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría de Investigación, Facultad de Artes. http://artes.bogota.unal.edu.co/assets/cdm/docs/publicaciones/full/arquitectura_estado.pdf
- Panofsky, E. (1987). El Abad Suger de Saint-Denis. En *El significado de las artes visuales* (pp. 131–170). Alianza Editorial. [http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/artes_creacion-texto-y-contestetica-hist-arte_ricardosuarezI/Significado_artes_visuales_Erw\[1\].pdf](http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/artes_creacion-texto-y-contestetica-hist-arte_ricardosuarezI/Significado_artes_visuales_Erw[1].pdf)
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Revenga Domínguez, P. (s/f). Artificio, elocuencia expresiva y percepción visual: el protagonismo de la luz en la pintura barroca. *Palas y Las Musas. Diálogos Entre La Ciencia y El Arte*, 2(Barroco).
- Rodríguez Lorite, M. A. (2016). *Guía de iluminación eficiente de monumentos*. Dirección General de Industria, Energía y Minas.
- Saldarriaga, A. (1999). Arquitectura colombiana en el siglo XX: edificaciones en busca de ciudad. *Credencial Historia*, 114, 8–10.
- Sánchez Vásquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. Siglo XXI Editores.
- Scheerbart, P. (1998). *La arquitectura de cristal* (1998a ed.). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Schivelbusch, W. (1995). Disenchanted Night. The industrialization of light in the nineteenth century. En *Development* (Vol. 134, Issue 4). University of California Press.
- Tatarkiewicz, W. (1962). *Historia de la Estética I. La estética antigua* (1991a ed.). Akal.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

Filosofía y Sociología

- Adrián, D., & Castellanos, H. (2014). La ciudad de Las fantasmagorías. La modernidad urbana vista a través de sus sueños.
- Aristóteles. (s/f). *Metafísica* (1994a ed.). Gredos.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Benjamin, W. (1971). Tesis sobre la filosofía de la historia. En *Angelus Novus* (pp. 77–89). Edhasa.
<https://adultosmayores.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/11/Benjamin-Walter-Tesis-de-Filosofia-de-la-Historia.pdf>
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2019). Experiencia y pobreza. En *Iluminaciones* (pp. 95–100). Taurus.
- Berman, M. (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (15a ed.). Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico. En *Intelectuales, política y poder* (pp. 65–73). Editorial Universitaria.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona.
- Darnton, R. (2011). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Fondo de Cultura Económica.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer, I.: Vol. I*. Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (2006). *Conversaciones*. Pre-textos.
- Deleuze, G. (2007). ¿Qué es un dispositivo? En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (pp. 305–315). Pre-textos.
- Delgado Rojo, J. L. (2017). La verdad de las cosas pasadas. Notas sobre la noción de fantasmagoría. *Enrahonar*, 58, 101–110.
- Diderot, D., & D'Alembert, J. le R. (1751). *Enciclopedia, o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios para una sociedad de personas de letras: Vol. I*. André Le Breton.
<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/section/S01-c2a3176578de/?p=v1-p17&>
- Durkheim, E. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Akal.
- Elias, N. (2015). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Ficino, M. (1494). *De Sole [Tratado sobre el Sol]*. Libro Sobre El Sol y El Lumen.
<https://sites.google.com/site/humanismoyrenacimiento/de-sole-et-lumine>

- Ficino, M. (2013). *Filosofía 4. El libro sobre la Luz de Marsilio Ficino*. De Lumine [Tratado Sobre La Luz]. <https://descargacultura.unam.mx/filosofia-4-el-libro-sobre-la-luz-de-marsilio-ficino-54478>
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber* (2002a ed.). Siglo XXI Editores.
- Fricker, M. (2017). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Herder.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad de la transparencia* (2013a ed.). Herder.
- Harvey, D. (2006). *París, capital de la modernidad*. Akal. <https://www.facebook.com/culturaylibros>
- Heidegger, M. (1936). El origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque*. Alianza. <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/163022101-heidegger-martin-caminos-de-bosque.pdf>
- Heidegger, M. (1938). La época de la imagen del mundo. En *Caminos de bosque* (2010a ed., pp. 63–90). Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (1954). La pregunta por la técnica. En F. Soler & J. Acevedo (Eds.), *Filosofía, ciencia y meditación* (pp. 117–154).
- Heidegger, M. (1977). *Holzwege*. Vittorio Klostermann. <https://heidegger.ru/wp-content/uploads/2019/11/5-Holzwege.pdf>
- Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Trotta.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Kant, I., & Vélez, R. J. (1994). Respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración? *Revista Colombiana de Psicología*, 0(3), 7–10. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/15803>
- Kuhn, T. (1962). *La estructura de las revoluciones científicas* (2004a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- Marx, K. (2014). *El Capital. Crítica de la economía política*. Fondo de Cultura Económica.
- Montealegre, J. F. (2018). *Theatrum urbe, o la dimensión poética del habitar. Interpretaciones iconológicas a partir de las transformaciones culturales de Bogotá a través de la fotografía callejera (1930-1970)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Nietzsche, F. (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos. <https://adultosmayores.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2020/09/Nietzsche-Sobre-verdad-y-mentira.pdf>
- Platón. (370 B.C.E.). *La República* (1988a ed.). Gredos. https://www.academia.edu/36378131/platon_republica_gredos_pdf
- Salazar, O. I. (2021). *Andar por la ciudad. Movilidades cotidianas y espacio urbano en Bogotá y Barranquilla*. Universidad Nacional de Colombia.
- Samuel, R. (2008). *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea* (Vol. 1). Universitat de Valencia.

- Sennett, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Anagrama.
- Sennett, R. (1997). *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial. <http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Sennett-Richard-Carne-Y-Piedra.pdf>
- Sloterdijk, P. (2010). El palacio de cristal. En *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización* (pp. 203–211). Siruela.
- Valero Julio, É. (2020). *Empresarios, tecnología y gestión en tres fábricas bogotanas 1880-1920: un estudio de historia empresarial*. Universidad Nacional de Colombia.
- Vega Cantor, R. (s/f). *El motín artesanal de enero de 1893*. Recuperado el 3 de agosto de 2022, a partir de https://rebellion.org/wp-content/uploads/2020/10/colombia_renan_policia.pdf
- Weber, M. (1979). La ciencia como vocación. En *El político y el científico*. Alianza Editorial.
- Wetz, F. J. (1993). *Hans Blumenberg: La modernidad y sus metáforas*. Edicions Alfons el Magnànim.

Pensamiento colombiano y latinoamericano

- Acosta de Samper, S. (2004). *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana.
- Alzate Cadavid, C. (2008). Soledad Acosta de Samper. En G. Hoyos, C. Millán de Benavides, & S. Castro-Gómez (Eds.), *Pensamiento colombiano del siglo XX: Vol. II* (pp. 439–460). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Alzate Cadavid, C., & Corpas de Posada, I. (2016). *Voces diversas: nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper*. Instituto Caro y Cuervo.
- Araújo, H. (1990). Vista de 1900 a hoy en Colombia : sitio a la “Atenas suramericana”. *VARIA. Boletín Cultural y Bibliográfico*, 27(24/25), 167–182. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2483/2557
- Caro, M. A. (1951). Epistolario de Miguel Antonio Caro. Cuatro cartas a Marcelino Menéndez Pelayo. *Theasurus*, VII(1, 2 y 3), 342–348. https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/07/TH_07_123_354_0.pdf
- Corredor, C. (1992). *Los límites de la modernización*. Cinep - Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Colombia.
- Cruz Kronfly, F. (2007). *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura* (2018a ed.). Editorial Universidad del Valle.
- Dussel, E. (1993). *Las metáforas teológicas de Marx*. Editorial Verbo Divino.
- Escobar, T. (2005). Auras turbias. En *Situaciones artísticas latinoamericanas* (pp. 11–20). Teor/ética.
- Guillén Martínez, F. (1979). *El poder político en Colombia*. Planeta.

- Gutiérrez Girardot, R. (1980). La literatura colombiana en el siglo XX. En *Manual de Historia de Colombia: Vol. III*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Gutiérrez Girardot, R. (1989). *Temas y problemas de una historia social de la literatura hispanoamericana*. Ediciones Cave.
- Jaramillo Uribe, J. (2017). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Ministerio de Cultura, Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo Vélez, R. (1994). *Colombia: la modernidad postergada* (2a ed.). Argumentos.
- Mayor Mora, A. (1984). *Ética, trabajo y productividad en Antioquia*. Tercer Mundo Editores.
- Mejía Pavony, G. (2008). Miguel Samper Agudelo (1825-1899). En *Pensamiento colombiano del siglo XX* (Vol. 2). Pontificia Universidad Javeriana.
- Melo, J. O. (1990). Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano. *Análisis Político*, 10, 23–36.
- Mesa, D. (1980). La vida política después de Panamá. En *Manual de Historia de Colombia: Vol. III* (pp. 82–176). Instituto Colombiano de Cultura.
- Moreno-Durán, R. H. (1988). *De la barbarie a la imaginación*. Tercer Mundo Editores.
- Palacios, M. (1990). La élite política colombiana enjuiciada por diplomáticos. Glosas británicas desde Atenas (Suramérica). *Credencial Historia*, 1. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-1/la-elite-politica-colombiana-enjuiciada-por-diplomaticos>
- Palacios, M. (2022). *La clase más ruidosa y otros ensayos sobre política e historia*. Editorial Norma.
- Rincón, C. (2014). *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Romero, J. L. (1984). *Latinoamérica: la ciudad y las ideas*. Siglo Veintiuno.
- Romero, J. L. (1987). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza Editorial.
- Samper Agudelo, J. M. (2006). *Viajes de un colombiano en Europa* (Universidad Nacional de Colombia, Ed.). The Echo Library. https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2289/Viaje_de_un_colombiano_a_Europa.html?sequence=1&isAllowed=y
- Samper, M. (1977). *Escritos político-económicos: Vol. I* (J. M. Samper Brush & L. Samper Sordo, Eds.; Conmemorativa). Banco de la República.
- Samper, M. (1998). *La miseria en Bogotá* (Banco de la República, Ed.). Colseguros.
- Sánchez Cuervo, A. (2012). La correspondencia entre Miguel A. Caro y Marcelino Menéndez Pelayo. En torno a la invención conservadora de una nación literaria. *Estudios de Literatura Colombiana*, 23, 81–98. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/12912>
- Schuster, S. (2020). Los viajes del Tesoro Quimbaya. *Credencial Historia*. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/los-viajes-del-tesoro-quimbaya>
- Schuster, S., citar, C., Laura Alejandra Buenaventura Gómez, S., & Alejandra Buenaventura Gómez, L. (2020). Envisioning “america’s third civilization”: Colombia at the international exhibitions

- of madrid and chicago (1892-1893). *Historia Critica*, 2020(75), 25–47.
<https://doi.org/10.7440/HISTCRIT75.2020.02>
- Sierra Mejía, R. (ed.). (2008). *La crisis colombiana. Reflexiones filosóficas*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- Tirado Mejía, Á. (2001). *Introducción a la historia económica de Colombia*. El Áncora Editores.
- Tirado Mejía, Á., Holguín Holguín, A., Cabo Borda, J. G., Restrepo Arango, L. A., Santos Calderón, E., Serrano Rueda, E., Saldarriaga Roa, A., & Fonseca, L. (1989). *Nueva Historia de Colombia. VI. Literatura y Pensamiento, Artes, Recreación*.

Poesía y literatura

- Aurelio Arturo. (2004). Sol. En *Morada al sur*. Universidad Externado de Colombia.
- Baudelaire, C. (1995). *El Spleen de París [Pequeños poemas en prosa]*. Coyoacán.
- Caro, M. A. (1964). A la estatua del libertador: En la plaza mayor de Bogotá. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 7(4), 619–622.
- Círculo de Lectores. (1984). *Joyas de la literatura colombiana. José Asunción Silva*. Círculo de Lectores.
- Campoamor, R. de. (2000). Las dos linternas. En *Poesías escogidas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-escogidas--2/html/ff0e95ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html#I_116_
- Dostoievski, F. (2006). *Memorias del subsuelo*. Cátedra.
- Maya, Rafael (1979). “Elegía de las lámparas”. *Poesía*. Bogotá: Banco de la República, 1979, pp. 227-233.
- Moreno-Durán, R. H. (1989). *Los felinos del canciller*. Planeta.
- Neira, J. I. (1867). *El sereno de Bogotá*. Imprenta de la Nación.
<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2677>
- Neira Palacio, E. (2004). *La gran ciudad latinoamericana: Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*. Universidad EAFIT.
- Robledo, J. F. (2017). Alvaro Mutis, poeta insular: su poesía en la tradición colombiana. *Cuadernos de Literatura*, 21(41), 288–301. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.ampi>
- Valencia, G. (1914). Anarkos. En *Ritos*. Carvajal.

Prensa

- Arciniegas, G. (1994, diciembre 29). La Sala Samper. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-269770>

- Jiménez, J. J. (1942, junio 4). La Calle del Pecado Mortal. *El Tiempo*, 3.
<https://news.google.com/newspapers?id=7H0bAAAAIIBAJ&sjid=PvgEAAAAIIBAJ&pg=7044%2C5383564>
- Sanín Cano, B. (1935, abril 27). Un rayo de luz en la penumbra. *El Tiempo*.
<https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19350427&printsec=frontpage&hl=es>

Publicaciones periódicas

- Colombia Ilustrada*, Año 1, No. 23. Bogotá, 24 de octubre de 1891.
- Cromos*, Vol. XXVIII, No. 670. Bogotá, julio 27 de 1929.
- El Tiempo* (Archivo digital Google).
- El Gráfico*. No. 892, Bogotá, agosto 18 de 1928.
- Papel Periódico Ilustrado*, No. 56, Año III, 1 de enero de 1884.

Varios

- Bravo, L. (1890). *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*. Paul Dupont.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098276&page=97>
- Congreso Internacional de Americanistas. (1881). *Lista de los objetos que comprende la Exposición Americanista*. Imprenta de M. Romero, Ventura Rodríguez.
<https://www.medellinhistoria.com/data/sections/28/docs/1400408182.pdf>
- Cruz Roja Colombiana. (2015). *100 años de historias*. Cruz Roja Colombiana.
<https://www.cruzrojacolombiana.org/wp-content/uploads/2019/11/Libro-100-a%C3%B1os-Cruz-Roja-Colombiana.pdf>
- Hospitalier, É. (1900). *L'électricité à l'exposition de 1900: Vol. I*. Vve Ch. Dunod.
- León XIII. (1891). *Rerum Novarum (encíclica sobre la situación de los obreros)*.
https://www.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html
- Royal Commission. (1851). *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. Spicer Brothers, Wholesale Stationers; W. Clowes & Sons.
<https://books.google.es/books?id=OfMHAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

7. LISTA DE IMÁGENES

1. Cartel conmemorativo del Primer Centenario de la Independencia de Colombia: 1810-1910. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911.
2. Carátula del álbum (LP) de la agrupación de rock británico Pink Floyd, “The Dark Side of the Moon”, 1973. The Gramophone Company, Limited. Vinilo, impresión en papel y cartulina. The Strong National Museum of Play. Rochester (EE.UU.). No. 101.565. Fuente: [Google Arts&Culture](#).
3. Maurice Dessertenne. “Eclairage”. Serie de ilustraciones para el Diccionario *Nouveau Larousse Illustré*. Tome 4. “E-G”, ca. 1900.
4. Gerrit Dou (1650’s). *L’Astronome à la chandelle* (detalle). Óleo sobre tabla, 32 × 21.2 cm. J. Paul Getty Museum, 1986. Fuente: [J. Paul Getty Museum](#).
5. Joseph Mallord William Turner. *Light and Colour (Goethe’s Theory) - the Morning after the Deluge - Moses Writing the Book of Genesis* (1843). Óleo sobre lienzo. Soporte: 787 × 787 mm marco: 1036 × 1036 × 115 mm
6. Johannes Itten (1920). “Círculo cromático en doce zonas” (*Farbenkugel*). En: *Kunst der Farbe studienausgabe [Tratado sobre el arte del color]*. Otto Maier Verlag. Ravensburg.
7. Superposición de ambas imágenes. Elaboración propia.
8. Crofutt, G. A. (ca. 1873). *American Progress*, ca. 1873. [Fotografía]. Recuperada de la Librería del Congreso de Estados Unidos (*Library of Congress*). <https://www.loc.gov/item/97507547/>.
9. Gustave Doré (1866). *The Creation of Light*. Grabado. En: *The Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré*. London: Cassel, Petter, and Galpin, 1866. Fuente: [The Victorian Web](#).
10. Gustave Doré (1866). *The Formation of Eve*. Grabado. En: *The Holy Bible with Illustrations by Gustave Doré*. London: Cassel, Petter, and Galpin, 1866. Fuente: [The Internet Archive](#).
11. *The Good Fairy Electra*. Ilustración publicada en la revista británica *Punch* (1930). “La Dama de la Luz descendió de las alturas y se dirigió a Norwich”. Fuente: Musée Electropolis, Mulhouse (Francia) - [Google Arts & Culture](#).
12. *L’Électricité (la grande Esclave)*. Representación no convencional del “Hada de la Electricidad”, publicada en el libro *Le vingtième siècle: la vie électrique*, de A. Robida (1893). Fuente: [Internet Archive](#) - Musée Electropolis, Mulhouse (Francia) - [Google Arts & Culture](#).
13. *Antrum Platonicum* (1604). Impresión de J. Saenredam, publicada por Hendrik Hondius I. Grabado sobre papel. 3.30 x 4.60 cm. Fuente: [The Trustees of the British Museum](#).
14. Antoine Caron (ca. 1571). *Dioniso el Areopagita convirtiendo a los filósofos paganos* (durante el eclipse solar de 1571). Óleo sobre tabla. 92,7 × 72,1 cm. Getty Center, Museum North Pavilion, Gallery N101, No. 85.PB.117. Fuente: [Getty Museum, Los Ángeles \(EE.UU.\)](#).

15. [*Ventana Anagógica*](#) (1140-44). Vitral. Iglesia de la abadía de Saint-Denis (Francia). Fuente: Web Gallery of Art - all-art.org
16. Representación del Abad Suger en la *Ventana de José* (detalle). Basílica de St. Denis. Fuente: Web Gallery of Art - all-art.org
17. [*Árbol de José*](#) (1170s). Vitral. Iglesia de la abadía de Saint-Denis. Fuente: Web Gallery of Art - all-art.org
18. Baño de luz al interior de la Iglesia de San Agustín, Bogotá (s.f.). Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, Archivo Jorge Vicente Ortega Ricaurte, Tomo IX, No. 702b.
19. Vitrales de la Capilla de los Santos Apóstoles, Gimnasio Moderno de Bogotá (1954-1956). Construidos en Francia por Jean Barillet, representan escenas religiosas como la “Anunciación”, el “Nacimiento de Jesús”, el “Bautismo” y la “Última Cena”. Tomado de: IDPC (2012) *Arquitectura Sublime. El patrimonio religioso de Bogotá*. Bogotá: IDPC, Alcaldía Mayor, Fundación Amigos de Bogotá, 2017, p. 148-149. Fuente: [ISSUU](#).
20. Philips Galle (1572). *Marsilius Ficinus Florentinus. Retratos de eruditos famosos* (título de la serie). Grabado en papel (impresión). 1,53 x 1,22 cm. Rijksmuseum, No. RP-P-1909-4452. Fuente: Rijksmuseum.
21. Giovanni Paolo Panini (ca. 1734). *Interior del Panteón de Roma*. Óleo sobre lienzo. 128 x 99 cm. Samuel H. Kress Collection, No. 1939.1.24. National Gallery of Art, Washington D.C. (EE.UU). Fuente: [NGA](#).
22. Interior de la cúpula de la Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano, Roma (Italia), construida entre 1506-1626. En la construcción de la cúpula participaron Bramante, Rafael Sanzio, Sangallo, Miguel Ángel, Maderno y Bernini. Fuente: Touring Club Italiano - Google [Arts&Culture](#).
23. Frontispicio del libro de Kircher, Athanasius (1646), *Ars Magna Lucis et Umbrae*. Amstelodami: Apud Joannem Janssonium à Waesberge, & Haerdes Elizaiei Weyerstraet. Smithsonian Libraries, 1671. Fuente: [Internet Archive](#).
24. Edward Francis Burney (1782). Vista del *Eudophusikon* de Philip James de Louthembourg. Dibujo en tinta lavable gris y acuarela. 2,12 cm x 2,92 cm. The British Museum, Londres (Reino Unido), No. 1963,0716.1. Fuente: [The British Museum](#).
25. Explicación del frontispicio de la Enciclopedia de Diderot y D’Alembert (1751). Fuente: [ENCCRE](#) – Academia de Ciencias (Francia).
26. William Balfour-Ker (1906 ca.). *From the Depths*. Publicado en *The Silent War*, de John Ames Mitchell. New York: Life Publishing Company, 1906. Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, No. [2004666561](#). Fuente: Library of Congress.
27. Frederic Edwin Church, *Aurora Borealis*, 1865, oil on canvas, Smithsonian American Art Museum, Gift of Eleanor Blodgett, 1911.4.1. Fuente: [Smithsonian American Art Museum](#).
28. [Producción de una ilusión fantasmagórica a través de una linterna mágica]. Grabado. Ilustración publicada en: EG Robertson (1931-33), *Mémoires: récréatifs, scientifiques et*

- anecdotes*, frontispicio (Colección Houdini). Library of Congress (EE.UU), No. 2004667643. Fuente: [LOC](#).
29. Charles Marville (1864). *Arts et Métiers (Ancien Modèle)* [Artes y Oficios (Antiguo Modelo)]. Fotografía, impresión de plata albúmina a partir de negativo de vidrio, 36.6 x 24.1 cm. Alfred Stieglitz Society Gifts, 2007. No. [2007.167](#). Fuente: The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Estados Unidos).
 30. Inauguración del Pasaje Hernández, ubicado en la Calle 12 con Carrera 8 (Calle del Florián). 19 de marzo de 1918. Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, Archivo Jorge Vicente Ortega Ricaurte. Fuente: [El Tiempo](#).
 31. Joseph Nash (1851). *The Great Exhibition: The Transept*. Lápiz, acuarela y bodycolor, 39.6 x 52.7 cm. Londres: Royal Collection Trust. [RCIN 917819](#).
 32. Joseph Nash (1852). *The Great Exhibition: The Stained Glass Gallery*. Lápiz, acuarela y bodycolor, 33.0 x 48.3 cm. Londres: Royal Collection Trust. [RCIN 919941](#).
 33. Max Berthelin (1854). *Palais de l'Industrie, coupe transversale*. Pluma, tinta, acuarela, 31.1 x 67.3 cm. Museo d'Orsay. [RS 37305](#).
 34. Anónimo (ca. 1865). *Palais de l'Industrie*. Impresión sobre papel a la albúmina, montado sobre cartón, 9.1 x 15.3 cm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Alexis Brandt. [PHO 1997 5 19](#).
 35. Henri Lemoine (1899). *Demolición del Palacio de la Industria y construcción del Grand y el Petit Palais*. Aristotipo (prueba de citrato). 7.7 x 11.0 cm. Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Alexis Brandt. [PHO 1987 20 24](#).
 36. E. Ciceri - P. Benoist (ca. 1905). *Vista oficial a vuelo de pájaro de la Exposición Universal de 1867*. Litografía coloreada a mano, 68 x 98.5 cm. Berlin: verlag von Goupil & Co.; Paris: publié par Goupil et Cie; New York: published by M. Knoedler, 1867. Library of Congress (EE.UU.), [00652015](#).
 37. E. Tournois (1885). *Vista interior de la Exposición de Filadelfia. La lumière électrique*, año 7 (tomo XV), n. 6, 7 de febrero de 1885, p. 254.
 38. W.H. Jackson (1894). *Agricultural Building at Night* [con foco o faro de luz brillando a través de la laguna]. Impresión fotográfica grande. Tomado de *The White City (As It Was)*. World's Columbian Exposition of 1893, The Field Museum, Chicago. [Illinois Digital Archives](#).
 39. Jules Bourdais (1881). *Proyecto de faro monumental para París*. Grafito y acuarela sobre papel de calco aplicado sobre papel, 60.2 x 36.6 cm. RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski. [RE 37306](#).
 40. Anónimo (1900). *Torre Eiffel iluminada en la Exposición de París, ca. 1900*. Impresión fotográfica. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. [2002699778](#).

41. (1900). *La Parisienne de Paris. Vals de la Exposición 1900* [portada de partitura musical]. Electropolis Museum, Mulhouse (Francia). Fuente: [Google Arts & Culture](#).
42. (1900). *El Genio de la Electricidad* [fotografía]. Motivo central del Palacio de la Electricidad. *L'électricité à l'exposition de 1900*. Vol. 1. 1. Organisation et services généraux de l'exposition, p. 67. Paris : Vve Ch. Dunod, 1900-1902. Fuente: [Conservatoire numérique des Arts et Métiers](#).
43. Henri Lanos (s.f.). *Exposición Universal de 1900. Instalación de la estrella en lo alto del Palacio de la Electricidad*. Grabado. Fuente: Lemoine, Bertrand. *The Eiffel Tower*. [Taschen](#), 176 p.
44. (1900). *Interior del Palacio de las Ilusiones, Exposición Universal de 1900*. Fuente: [Archives Départementales des Hauts-de-Seine](#).
45. *An Unrestrained Demon [Un demonio desenfrenado]*. Portada de la revista *Judge*, v. 17, no. 419, 26 de octubre de 1889. Caricatura. Litografía en color. Fuente: [The Ohio State University. Billy Ireland Cartoon Library & Museum](#).
46. D. Dumon (1891). *Brûlé vif par l'Électricité [Quemado vivo por la electricidad]*. Ilustración de la muerte del liniero de Western Union, John Feeks. En: Desbeaux, Émile. *Physique populaire*. Paris: E. Flammarion, vol. 1, p. 549, fig. 354. Fuente: [Biblioteca Nacional de Francia](#).
47. Honoré Daumier (1849). *Le Spectacle est une chose bonne pour le peuple de Paris*. Litografía sobre papel, 2.29 x 2.11 cm. No. 33 de la serie *Tout Ce Qu'on Voudra*. Publicado en *Le Charivari*, 14 de febrero de 1849. Donación de George W. Davinson (BA Wesleyan 1892, 1940, No. 1940.D1.73). Fuente: [Davison Art Center](#) - Wesleyan University, Middletown (Estados Unidos).
48. Charles Marville (1864-1870). *Hôtel de la Marine*. Fotografía, impresión de albúmina, 36.2 x 23.5 cm. Diana and Mallory Walker Fund. Fuente: [National Gallery of Art](#), Washington (Estados Unidos).
49. Primera bailarina de ballet adornada con joyas eléctricas luminosas. Grabado de Gustave Trouvé publicado en la revista *L'Illustration* (ca. 1881-1884). Fuente: Schivelbusch, 1983, p. 72 - [Design&Fashion Future Lab](#).
50. Traje alegórico de la Electricidad (la mujer viste un traje salpicado de relámpagos, con un adorno de pelo en forma de electroimán). *Les Sciences*, serie 3, no. 3, ca. 1880. Fuente: [Musée Electropolis](#), Mulhouse (Francia).
51. *Allegorie de la Lumière*. Grabado en "Física y química populares" de Alexis Clerc (1884). Colección particular. Fuente: [Meisterdrucke](#), Villach (Austria).
52. Portada de la revista *La lumière électrique. Journal universelle de l'électricité*. Año 9, Tomo XXVI, No. 40. Sábado, 1 de octubre de 1887. Fuente: [Conservatoire numérique des Arts et Métiers](#). Bibliothèque numérique en histoire des sciences et des techniques.

53. Exposición Internacional de Electricidad en el *Crystal Palace*: Gran candelabro en la Corte de Alhambra. Portada del diario *The Illustrated London News*. No. 2235, vol. LXXX. Sábado, 4 de marzo de 1882. Fuente: [The British Newspaper Archive](#), Londres (Reino Unido).
54. Frontispicio de un cartel publicitario de Talleres Heilmann-Ducommun & Steinlen, en el marco de la Exposición Internacional de Electricidad de Viena (1883). Fuente: [Centro de Documentación, Musée Electropolis](#), Mulhouse (Francia).
55. Letrero luminoso instalado sobre un órgano en honor a Thomas A. Edison, en la segunda Exposición Internacional de Electricidad (1882). Fotografía. 8 x 10 cm. Londres, Reino Unido. General Electric (Ed.). Fuente: Museum of Innovation & Science, Schenectady (Estados Unidos) - [Google Artes & Culture](#).
56. Cartel de la Exposición Internacional de Electricidad de Filadelfia (1884). Se muestra el Instituto Franklin profusamente iluminado, junto con el retrato de Benjamin Franklin y la Estatua de la Libertad en la esquina superior izquierda. Philadelphia : Burk & McFetridge, authorized publishers, 306 & 308 Chestnut St., [1884]. Número de control: 2002719992. Fuente: [Library of Congress](#) (Estados Unidos).
57. *Torre de la Tercera y Parque Santander*. Fotografía de Racines - Grabado por Greñas. *Papel Periódico Ilustrado*, No. 56, Año III, 1 de enero de 1884, p. 124. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía. Fuente: [Biblioteca virtual - Banco de la República](#) (Colombia). Se destaca un farol de gas; en 1893 “serían destruidos por una multitud de artesanos iracundos” (Santos & Gutiérrez, 1985).
58. G. Berger (1951). Vista del *Crystal Palace* en Hyde Park para la Gran Exposición de 1851. Aguafuerte y aguatinta. Fuente: The British Museum, Londres (Inglaterra). No. de registro: [1978,U.3549](#).
59. Retrato del arquitecto Joseph Paxton, diseñador del *Crystal Palace*. Pintura de O. Oakley; grabado de S.W. Reynolds. Publicado por R. Moseley el 1 de mayo de 1851. Fuente: Science Museum Group Collection - The Board of Trustees of the Science Museum, Londres (Inglaterra). No. de registro: [1995-738](#).
60. Claude-Marie Ferrier (1851). Vista exterior del transepto sur del *Crystal Palace* en Hyde Park durante la Gran Exposición. Impresión de papel salado, 21.3 x 16.2 cm. Publicada en el Volumen II del catálogo oficial de la Exposición. Fuente: Royal Collection Trust, Londres (Inglaterra). No. de registro: [RCIN 2800028](#).
61. Philip Henry Delamotte (1852). Vista interior del *Crystal Palace* en procesos de desmonte. Copia de ca. 1892 basado en el original. Fotografía, impresión de carbono, 20.3 x 17.7 cm. Fuente: Royal Collection Trust, Londres (Inglaterra). No. de registro: [RCIN 2905913](#).
62. Anónimo. “EXH (Bri) 1854 Crystal Palace”. Impresión a blanco y negro. LIFE Photo Collection, New York (Estados Unidos). Time Inc. No. de registro: 110698239. Fuente: [Google Arts & Culture](#).

63. Vista exterior del *Crystal Palace* en Sydenham Hill, Londres. Philip H. Delamotte (ca. 1854). Impresión de plata albúmina. [Museo J. Paul Getty](#), 1984.
64. Incendio del *Crystal Palace* en Sydenham, Londres. Edward G. Malindine (noviembre de 1936). The Daily Herald Collection at the National Media Museum, Bradford. National Science and Media Museum, 1983-5236/[F00254](#).
65. Homenaje a Miguel Samper Agudelo en el marco de la Feria de Exposición Artesanal de Guaduas, organizado por la gobernación de Cundinamarca. 24 de octubre de 1975. MSS1793; doc. 169. Familia Samper Brush - Documentos. Biblioteca Luis Ángel Arango: Sala de Libros Raros y Manuscritos. No. topográfico: [MSS1793](#).
66. *La Calle Real, en Bogotá*. Saffray, Charles (1869). Diseño de Théron, con base en una fotografía Grabado. 11,8 x 15,9 cm, blanco y negro. Publicado en: Saffray, Charles. *Voyage à la Nouvelle - Grenade*. En: *Le Tour du monde*. Paris, Librería Hachette, 1869, p. 81. [Galería Histórica de la Biblioteca Virtual del Banco de la República](#), 2007.
67. Bertrand (s.f.) *Joven de Bogotá*. Grabado según dibujo de Riou. Tomado de: Eduardo Acevedo Latorre, *Geografía pintoresca de Colombia: la Nueva Granada vista por los viajeros franceses del siglo XIX*. Bogotá: Litografía Arco, 1968, p. 96. Reproducción digital. Colección Museo de Bogotá. Elaboración propia.
68. Retrato de don José María Samper Agudelo (1828-1888). Anónimo. Banco de la República. Recuperado de [Wikipedia](#).
69. Camiones de bomberos en el incendio del Palacio de Cristal en Sydenham, Londres. Edward G. Malindine (noviembre de 1936). The Daily Herald Collection at the National Media Museum, Bradford. National Science and Media Museum, 1983-5236/[F00245](#).
70. Anónimo. Aspecto nocturno del Pabellón de la Industria durante la Exposición Nacional. Fuente: *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910* (1911), p. 216. Se observan las fuentes luminosas.
71. Solicitud de aceptación de donación de un pabellón en el Parque de la Independencia construido por la Sociedad de *Hijos de Miguel Samper*, 21 de julio de 1910. Archivo de Bogotá, Fondos Públicos, Concejo de Bogotá. No. Topográfico: [001.0017.01.237](#). Fuente: Archivo de Bogotá.
72. Vista panorámica del Parque del Centenario de la Independencia en la inauguración del Pabellón de Bellas Artes. Clímaco M. Nieto (1910). Fotografía, 21 x 26 cm sobre cartón de 38 x 46 cm (detalle). Colección Urna Centenaria - [Archivo de Bogotá](#).
73. Anuncio publicitario de la Fábrica de Cemento de los *Hijos de Miguel Samper*. Publicado en *La Industria Moderna* (revista semanal ilustrada), No. 1, Serie 1. Bogotá, febrero 26 de 1910, p. 12. Fuente: [Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango - Banco de la República](#).
74. Moreau (1849). *Une Scène de fantasmagorie*. En: *Le Magasin pittoresque* (publicado... bajo la dirección de M. Édouard Charton). 1 de enero de 1849, p. 53. Fuente: [Repositorio digital Biblioteca Nacional de Francia](#).

75. Santiago Samper Brush (1854-1906). Fuente: *Bogotá. Estructura y principales servicios públicos*. Cámara de Comercio de Bogotá, con motivo del centenario de su primera sesión. Litografía Arco, 1978, p. 264 (detalle). Elaboración propia.
76. José María Samper Brush (1856-1926). Fuente: *Bogotá. Estructura y principales servicios públicos*. Cámara de Comercio de Bogotá, con motivo del centenario de su primera sesión. Litografía Arco, 1978, p. 264 (detalle). Elaboración propia.
77. “Quiosco de la Luz, donación de los señores Hijos de Miguel Samper”. Fotografía publicada en el *Primer Centenario de la Independencia de Colombia 1810-1910*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, p. 341. Colección Urna Centenaria - Archivo de Bogotá.
78. Clímaco M. Nieto (1910). Pabellón de Industrias visto desde la Avenida de la República (detalle). Fotografía de 20x24 cm sobre cartón de 38x46 cm. Colección Urna Centenaria. Archivo de Bogotá, Secretaría General, [No. CO.11001.AB.73.65](#). Fuente: Archivo de Bogotá - El Cofre.
79. Clímaco M. Nieto (1910). Pabellón de Bellas Artes en el Parque de la Independencia (detalle). Fotografía de 21x16 cm sobre cartón de 46x38 cm. Colección Urna Centenaria. Archivo de Bogotá, Secretaría General, [No. CO.11001.AB.73.43](#). Fuente: Archivo de Bogotá - El Cofre.
80. Gumersindo Cuéllar (1930 ca.). *Biblioteca pública para niños - Bosque de la Independencia - Bogotá - Colombia*. Negativo, 9 x 13 cm. Colorizada (MyHeritage). Colección del autor. Banco de la República. No. [FT1900](#). Fuente: Biblioteca Virtual - Banco de la República.
81. Hernán Díaz (s.f., ca. 60's). Quiosco de la Luz en el Parque de la Independencia. Bogotá: Archivo de Bogotá, Secretaría General. Fuente: Archivo de Bogotá ([vía Facebook](#)).
82. Clímaco M. Nieto (1910). Avenida Colón. Fotografía de 16x21 cm. sobre cartón de 38x46 cm. Colección Urna Centenaria. Archivo de Bogotá, Secretaría General, [No. CO.11001.AB.73.39](#). Fuente: Archivo de Bogotá - El Cofre.
83. Alberto Borda Tanco (1911). *Plano de Bogotá* [en 1910, con ocasión de la Exposición del Parque de la Independencia]. Litografía y papel, 47.3 x 44 cm. Publicado en *Bogotá*. Escuela Tipográfica Salesiana, 1911, pp. 17-18. Colección Urna Centenaria, Museo de Bogotá. Fuente: [Archivo de Bogotá - Tejiendo la Ciudad](#) (Universidad de los Andes).
84. Huellas del alumbrado centenarista: Elaboración propia, 2021
85. Álvaro Arcos, Catalina Rodríguez, Laura Campos, Natalia Felacio y Juan Felipe Montealegre (2020). El Quiosco de la Luz: Anacronías en la experiencia de la modernidad. Poster. Producto del ejercicio grupal en la línea de Historia y Teoría del Arte, acerca del “problema del tiempo histórico entre modernidades múltiples y nuevas narrativas” (Mieke Bal, 2016; Keith Moxey, 2018). Seminario de Investigación II, 2020-2S. MHTAAC, Cohorte XVII. Elaboración grupal.
86. Juegos de agua en el Parque de la Independencia, 1910. Archivo de Bogotá, Colección Urna Centenaria.

87. Trabajos de excavación en la Plaza de Bolívar para la construcción de las fuentes luminosas. Concejo de Bogotá, *Memoria Municipal de Bogotá correspondiente al bienio 1925 a 1927* (Bogotá: Imprenta Municipal, 1927), s.p. Fuente: Alba Castro, J. M. (2013). “El plano Bogotá Futuro. Primer intento de modernización urbana”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(2), 179–208. Recuperado en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/42341>.
88. General Electric (1930). *Plaza Bolívar - Bogotá Colombia S.A., 1919 - 1929. Showing installation of four Novalux electric fountains and Novalux street lighting units on Union Metal standards*. Fotografía panorámica. Fuente: miSci- Museum of Innovation & Science - [Google Arts & Culture](#).
89. General Electric Company (1930). *Plaza Bolívar - Bogotá Colombia S.A., 1919 - 1929. Showing installation of four Novalux electric fountains and Novalux street lighting units on Union Metal standards*. Fotografía, 8 x 10 cm. Fuente: miSci- Museum of Innovation & Science - [Google Arts & Culture](#).
90. Gumersindo Cuéllar (1930). Vista nocturna de las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar. Fotografía, 13 x 9 cm. Colorizada (imagecolorizer). Colección fotográfica - Gumersindo Cuéllar. Banco de la República, Bogotá (Colombia), No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República, Biblioteca Digital.
91. Anónimo (195?) [sic.]. Plaza de Bolívar. Postal (screenshot). Archivo fotográfico Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, No. 2867. Fuente: [BPP Digital](#).
92. Fuentes de luz y espacios de sombra. Collage fotográfico relativo a las fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar. Elaboración propia.
93. “Hermoso aspecto de una de las fuentes luminosas inauguradas en la Plaza de Bolívar con ocasión de las fiestas patrias (Foto. atención del doctor Roberto Sanmartin L.)”. *Cromos*, Vol. XXVIII, No. 670. Bogotá, julio 27 de 1929, s.p. Fuente: Hemeroteca Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). Elaboración propia.
94. “La Plaza de Bolívar adquirió con las fuentes luminosas un aspecto feérico desconocido entre nosotros. (Fotos, atención del señor don Francisco Prieto)”. *Cromos*, Vol. XXVIII, No. 670. Bogotá, julio 27 de 1929, s.p. Fuente: Hemeroteca, Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). Detalle. Elaboración propia.
95. Hernán Díaz (1958-1959). Trabajos de demolición de las fuentes luminosas, para una nueva remodelación de la Plaza de Bolívar. Fondo fotográfico Hernán Díaz, Archivo de Bogotá: Fuente: Archivo de Bogotá ([Facebook](#)).
96. Anónimo. *Pabellón de la República de Colombia en la Exposición Universal de París de 1889*. Grabado. En: Bravo, Luis (1890). *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*. París: Imprimerie Administrative Paul Dupont, 1890, p. 85. Fuente: [Biblioteca Digital Hispánica](#) - Biblioteca Nacional de España.

97. Anónimo. Instalación de España en la Exposición Histórico-Americana de Madrid (1892). Papel albúmina, 250 x 318 mm sobre cartulina de 314 x 417 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fuente: [Biblioteca Digital de España](#).
98. Anónimo. Cartel publicitario de la Exposición Colombina de Chicago (*World's Columbian Exposition*, 1893). Impreso en Alemania. Fuente: Wikipedia - [Travalange](#).
99. Anónimo. Instalación de Colombia en la Exposición Histórico-Americana de Madrid (1892). Papel albúmina, 250 x 318 mm sobre cartulina de 314 x 417 mm. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Fuente: [Biblioteca Digital de España](#).
100. W.B. Conkey Company (1893). *Pabellón Colombia*. Photographic World's Fair and Midway Plaisance, p. 171. Fotografía en libro. *World's Columbian Exposition of 1893*, The Field Museum. Fuente: [Illinois Digital Archives](#).
101. Rafael Díaz Picón (ca. 1913). Retrato de Soledad Acosta de Samper, 1833-1913. óleo sobre lienzo. Academia Colombiana de Historia. Fuente: Credencial Historia.
102. Portada de la revista quincenal *La Mujer* (1878-1881), considerada la primera publicación financiada y dirigida por una mujer en Colombia: Soledad Acosta de Samper. *La Mujer*. Tomo I, No. 2, 1 de septiembre de 1878. Fuente: [Biblioteca Virtual - Banco de la República](#).
103. Gustavo Bacarisas (1929). Cartel publicitario de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Valencia: Litografía D. Durá. BNE CART.P/242. Fuente: [Biblioteca Nacional de España](#).
104. Alzado de la fachada lateral del Pabellón de Colombia, publicado en la revista *El Gráfico*. No. 892, Bogotá, agosto 18 de 1928, p. 860. Elaboración propia.
105. Alzado de la fachada posterior del Pabellón de Colombia. Tomado de: *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, p. 43.
106. El maestro Rómulo Rozo junto a *la Bachué*. Patio central del Pabellón de Colombia. Sevilla, 1929. Tomado de: *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*.
107. El maestro Rómulo Rozo junto a su esposa y asistente frente al escudo nacional del Pabellón de Colombia. Sevilla, 1929. Tomado de: *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*.
108. Torre del Pabellón de Colombia, actual edificio del Consulado colombiano. Tomado de: *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*.
109. Inauguración de la Fuente de las Sirenas en el Estanque de Neptuno. *Cromos*, 25 de julio de 1920.
110. Farol de bombilla incandescente para el alumbrado que se inauguró el 6 de agosto de 1900. Una nueva era de progreso comienza para Bogotá. Fotografía tomada de: Santos & Gutiérrez, 1985, p. 140 – IDPC.

111. Cartel alusivo a la película *El sereno de Bogotá*, estrenada el 25 de octubre de 1945 y dirigida por Gabriel Martínez. 35mm. Disponible en el Museo de Bogotá. Fuente: Elaboración propia.
112. Anónimo. Estatua y Plaza de Bolívar. Bogotá. 1856. Negativo de colodión copiado posteriormente en papel gelatina. 11,5 x 9,9 cm. Colección Museo Nacional de Colombia. Fuente: Serrano, Eduardo (1983). *Historia de la Fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá. [Villegas Editores](#).
113. Lino Lara (1906). Iglesia y puente de San Francisco. Fotografía. Colección Museo Nacional de Colombia, No. 2090.5. Fotografía Samuel Monsalve Parra. Tomada de: Rivadeneira, R. (2016). “Gabinetes fotográficos: dispositivos, oficios y prácticas comerciales”. *Credencial Historia*. Enero de 2016. Fuente: [Credencial Historial](#).
114. Henry L. Duperly (1895-1900). *Groupe devant une boutique* [Grupo fuera de una tienda]. Esquina de la Calle Real, Bogotá. Fotografía. 20 x 24 cm. Fondo Ernest Bourgarel. Archivos diplomáticos del Ministerio de Asuntos Extranjeros y del Desarrollo Internacional de Francia. Tomado de: IDPC (2017). *Más allá del cliché. El fondo fotográfico de Ernest Bourgarel*. Bogotá: IDPC, p. 114. Fuente: [IDPC - ISSUU](#).
115. *El Reporter Ilustrado*, Año 1, No. 1, Serie 1, p. 4. Bogotá, junio 4 de 1890. Fuente: Biblioteca Virtual - Banco de la República (Colombia). Elaboración propia.
116. *Colombia Ilustrada*, Año 1, No. 23. Bogotá, 24 de octubre de 1891, p. 360. Fuente: Biblioteca Virtual - Banco de la República (Colombia). Elaboración propia.
117. Lámpara de arco en la Calle del Comercio, 1895. Tomado de: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985). *Crónica de la Luz. Bogotá 1800-1900*, p. 136: “En el balcón, entusiastas nacionalistas celebran la entrada triunfal del general Reyes, vencedor en Enciso, durante la guerra del 95”. Elaboración propia.
118. Julio Racines (1910's ca). Calle San Miguel (Bogotá). Fotografía. 13 x 18 cm. Fondo Julio Racines, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, No. 2821. [BPP-F-003-0821](#). Fuente: BPP Digital.
119. Fritz Rohr (1895-1900 ca.). Plaza de Bolívar y transeúntes. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá, No. 25.
120. Caricatura relativa a las condiciones del alumbrado en Bogotá. Publicada en: *Álbum literario o colección de chistes, agudesas i bellas artes* (1860). Xilografía. 8.3 x 8.3 cm. Extraída de: IDPC, GEEB, Codensa (2011). *La energía en Bogotá: 111 años de historia*. Bogotá, 2011, p. 30. Fuente: Montoya, A., González, B., Mendoza, C., Roca, J. I. (1987). [Bogotá en caricatura](#). Bogotá: Banco de la República, p. 203. Banco de la República - Biblioteca Virtual.

121. Andrés de Santamaría (1916). *Bajo la luz eléctrica*. Óleo sobre lienzo, 75,5 x 62,5 cm. Colección Museo Nacional de Colombia. No. 2388. Tomado de: Rivadeneira, R. (2016). “Obra destacada: impresiones mentales”. *Credencial Historia*, enero de 2016.
122. Carlos Clavijo R. (1894). Plano Topográfico de Bogotá levantado en 1891, reformado en 1894. Mapa, 73 x 63 cm. Impresión a color sobre papel. No. PH0002. Fuente: [Biblioteca Virtual - Banco de la República](#) (Bogotá, Colombia).
123. Gutiérrez de Alba (1871-1873). Salto de Tequendama. Fotografía en cuaderno del autor. Publicada en: Serrano, Eduardo (1987). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, p. 154. Fuente: [Banco de la República](#), Bogotá (Colombia).
124. Gumersindo Cuéllar (1940 ca.). Salto de Tequendama. Fotografía. Colección fotográfica del autor. Banco de la República (Colombia). No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República - Biblioteca Virtual.
125. Obreros de la *Samper Brush y Cía.* instalan el cableado en el costado sur del Capitolio Nacional, ca. 1896. Fotografía. Colección Ernst Röthlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá.
126. El 13 de agosto de 1896 se constituyó la *Samper Brush & Cía.* En la fotografía aparecen cada uno de los hermanos. Publicada en: Rodríguez, J.C. et. al. (1999). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá](#).
127. Sello de beneficencia de la Cruz Roja Colombiana por 5 centavos (fecha de emisión: 1956). Retratos de Jean-Henry Dunant (fundador del Movimiento Internacional de Cruz Roja en Ginebra, 1864) y Santiago Samper Brush. Fuente: [Amigos de la Filatelia Temática en Colombia - AFITECOL](#).
128. Fritz Rohr (1895-1900 ca.). *Soldados arrastrados “a la fuerza”*. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá. No. 19.
129. Trabajadores de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá frente a las oficinas de la firma suiza *Ateliers de Construction Oerlikon* (ca. 1907). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá](#).
130. Planta hidroeléctrica El Charquito, Soacha (ca. 1898). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá](#). Se observa en primer plano (derecha) una fila de trabajadores que transportan materiales.
131. Fritz Rohr (1895-1900 ca.). Don Santiago y don José María Samper Brush supervisan los trabajos en la planta de El Charquito. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá. No. 57.

132. Fritz Rohr (1895-1900 ca.). Sala de máquinas después de su construcción. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá. No. 32.
133. Escudo de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá (1904 ca.). Pieza de metal y madera. Colección Museo de Bogotá. Elaboración propia, 2022.
134. Fritz Rohr (1895-1900 ca.). Montaje de alternadores en la planta de El Charquito. Fotografía. Colección Ernst Rothlisberger. Archivo Histórico Central Universidad Nacional de Colombia - Archivo de Bogotá. No. 31
135. Transformador de 500 Kw en la planta de generación de El Charquito (s.f.). Archivo General EEB. Fuente: [Grupo de Energía de Bogotá](#).
136. Don Santiago Samper inspecciona los trabajos en la planta El Charquito (s.f.). Tomado de: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985, p. 138).
137. Traslado de materiales para la planta de El Charquito (s.f.). Tomado de: Santos, E. & Gutiérrez, E. (1985, p. 139).
138. José “Pepe” Gómez (1912). *El cocuyo eléctrico*. Sansón Carrasco, mayo 26 de 1912. Xilografía, 14 x 12 cm. “desde el Charquito con un mechito enciendes tu farol, y sales con coléricos calambres, cortando alambres y echando pestes contra el mismo sol”. Publicado en: *Bogotá en Caricatura*. Bogotá: Banco de la República, 1987, p. 132. Fuente: [Biblioteca Virtual - Banco de la República](#) (Colombia).
139. Paul Meyer A.G. (1910 ca.). Amperímetro. Fabricación industrial. Colección Museo de Bogotá. Elaboración propia, 2022.
140. Tendido eléctrico y candelabros en la Calle 13, frente a la Estación de Ferrocarril de la Sabana (Bogotá). Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Archivo fotográfico Jorge Vicente Ortega Ricaurte. Tomo XIV, No. 1118b.
141. “Primera estaca (1917). Don Tomás Samper Brush clava la primera estaca en los terrenos donados al Gimnasio por su hermano, don José María Samper Brush, para la construcción de los actuales edificios del plantel”. Historia ilustrada del Gimnasio Moderno (1914-1923). Fuente: Galería fotográfica, Gimnasio Moderno ([página web](#)).
142. “Los planos (1918). El arquitecto Robert M. Farrington, don José María Samper y don Agustín [Nieto Caballero] estudian los planos de construcción sobre los nuevos terrenos”. Historia ilustrada del Gimnasio Moderno (1914-1923). Fuente: Galería fotográfica, Gimnasio Moderno ([página web](#)).
143. Gumersindo Cuéllar (1930 ca.). Residencia de José María Samper Brush, estilo colonial. Fotografía, 13 x 9 cm. Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, Banco de la República (Colombia), No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República - Biblioteca Virtual.
144. Gumersindo Cuéllar (1930 ca.) Represa hidráulica de la Compañía Nacional de Electricidad. Tequendama. Foto 2. Fotografía, 9 x 13 cm. Colección fotográfica

Gumersindo Cuéllar, Banco de la República (Colombia). No. [FT1414](#). Fuente: Banco de la República - Biblioteca Virtual.

- 145.** Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) (Ca. 1920). Vatímetro empleado por la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá. Fabricación industrial. Grupo de Energía de Bogotá. Colección Museo de Bogotá.
- 146.** J. Ernesto González Concha (1922). Proyecto para un salón inicialmente denominado “Salón Luz”. Recuperado de: [ArchDaily](#).
- 147.** Anónimo (s.f.). Interior del Teatro Faenza. Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, Archivo fotográfico Jorge Vicente Ortega Ricaurte. Tomo II, No. 86a.
- 148.** Edificio Samper Brush, ubicado en el costado norte de Calle 13 (Av. Jiménez) con Carrera 10. Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, Archivo Jorge Vicente Ortega Ricaurte. Tomo VI, No. 422^a.
- 149.** La Plaza de Bolívar iluminada con cientos de bombillas, con ocasión del Primer Congreso Mariano y la coronación de la Virgen de Chiquinquirá como Reina de Colombia (1919). Actividades del Colegio Salesiano de León XIII. Fotografía. Colección Sociedad Salesiana, Folio 8 recto (10 fotografías), Foto No. 105. Archivo de Bogotá. Fuente: El Cofre - Archivo de Bogotá.

8. LISTA DE GRÁFICOS

1. Horizontes de comprensión de la luz. Esquema de interpretación. Elaboración propia.
2. Esquema de interpretación de los procesos de la modernidad en París (1830-1870), según D. Harvey (2006). Fuente: Harvey, D. (2006). París, capital de la modernidad.
3. Esquema de interpretación de los procesos de la modernidad en Bogotá (1886-1930), en relación con la propuesta de Harvey (2006). Elaboración propia.
4. Balance presupuestal del contrato entre la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá y la Administración Municipal de Bogotá - 31 de julio de 1911. Fuente: Archivo de Bogotá. Elaboración propia.
5. *Crecimiento poblacional de Bogotá 1778-1964*. Tomado de: Zambrano, F. y Vargas, J. (1988), p. 12. Fuente: [Open Edition Books](#).
6. Comportamiento de las tarifas mensuales (en pesos papel moneda) por cada lámpara incandescente de 10 bujías, ofrecidas por la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá entre 1898 y 1904. Datos tomados de: Rodríguez, Juan Camilo et. al (1999, pp. 126-142). Elaboración propia.
7. Distribución del alumbrado eléctrico de la ciudad según el Acuerdo No. 26 de 1911 del Concejo Municipal de Bogotá, en la que se relacionan el lugar, la intensidad luminosa y el número de lámparas. Datos tomados de: Rodríguez, Juan Camilo et. al. (1999, p. 189). Elaboración propia.
8. Crecimiento anual del número de bombillas instaladas en Bogotá por la Compañía de Energía Eléctrica (1909-1920). Tomado de: Zambrano, F. & Vargas Lesmes, J. (1988), p. 60. Fuente: [Open Edition Books](#).

9. ÍNDICE ANALÍTICO

- acontecimiento, 9, 13, 14, 48, 94, 112, 137, 217, 224, 246
- Acosta de Samper, Soledad, 66, 194, 203, 206, 207, 208, 338, 343, 356
- actitud, 14, 66, 72, 96, 97, 220, 230, 290, 304, 328, 330
- actividad, 41, 39, 90, 137, 158, 273, 283, 299, 315
- Adorno, Theodor, 9, 42, 85, 86, 342
- agente, 3, 38, 49, 60, 125, 129, 272
- A-letheia*, 47
- alumbrado, 4, 5, 6, 10, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 42, 43, 53, 90, 103, 114, 121, 125, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 150, 152, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 220, 224, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 260, 262, 266, 268, 270, 274, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 290, 301, 307, 319, 325, 329, 330, 333, 336, 337, 355, 358, 359, 362
- Alzate, Carolina, 207, 208, 343
- amarilla, 104, 276, 322
- amarillenta, 44, 252, 323, 324
- ambigüedad, 15, 38, 58, 160
- ambivalencia, 58, 70, 142, 160, 201, 220, 332
- América Latina, 22, 88, 96, 136, 227, 254, 262, 292, 302, 357, 358
- anacronismo, 312, 335
- Anales de Ingeniería*, 187, 242, 243, 246, 294
- apagón, 289
- apariciencia, 46, 47, 62, 67, 98, 115, 129, 189, 230
- Araújo, Helena, 310, 343
- Arcadia, 305, 314
- Arciniegas, Germán, 287, 346
- Aristóteles, 41, 45, 62, 340
- Arnheim, Rudolf, 41, 61, 339
- arquitectura, 6, 12, 34, 71, 74, 77, 78, 103, 109, 138, 139, 141, 149, 219, 312, 339, 340
- arquitectura colonialista, 210
- arquitectura de cristal, 139, 143, 340
- arquitectura republicana, 219
- artificial, 18, 36, 37, 38, 39, 43, 90, 112, 126, 130, 146, 171, 332
- artificio, 42, 75, 116
- Arturo, Aurelio, 2, 166, 295, 327, 328, 330, 345
- asincronía, 6, 19, 154, 311, 312, 326, 335
- asincronicidad, 303
- asincrónico, 4, 119, 252
- Atenas Suramericana, 7, 15, 121, 228, 230, 253, 260, 289, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 324, 331, 335, 338
- atmósfera, 16, 22, 29, 43, 2, 39, 44, 52, 58, 77, 125, 129, 146, 147, 158, 182, 183, 233, 248, 253, 275, 308, 322, 323, 326, 327, 328
- atraso, 6, 22, 30, 50, 116, 136, 145, 149, 151, 152, 215, 261, 335
- aura, 4, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 116, 143, 146, 201, 228, 333
- auras turbias, 97, 98
- autonomía, 54, 74, 86, 97, 99, 289
- axiológica, 61, 67, 332
- Bachué*, 210, 212, 213, 339, 356
- barbarie, 38, 50, 54, 89, 203, 302, 303, 311, 344
- Barranquilla, 221, 243, 270, 342
- Baudelaire, 102, 115, 117, 345
- belleza, 38, 41, 67, 69, 70, 71, 76, 115, 167, 199, 200, 206, 218, 224, 301, 339
- Benjamin, Walter, 4, 9, 22, 64, 93, 94, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 112,

116, 134, 143, 144, 146, 149, 159, 305,
 331, 340, 341, 352
 Berman, Marshall, 142, 144, 145, 146, 147,
 158, 340
Bogotá Electric Light Co, 244, 245, 250, 254,
 256, 259, 266, 291, 325
 Bogotá Electric Light Company, 6, 24
 Bogotazo, 255, 259
 bohemia, 24, 314, 325
 bombilla eléctrica, 40, 41, 239
 bombillas, 24, 43, 90, 126, 130, 131, 229,
 240, 249, 268, 269, 283, 290, 328, 330,
 361, 362
 Borda Tanco, Alberto, 165, 187, 188, 355
 Bucaramanga, 266
 Bucher, Lothar, 146, 147, 158, 159
 Buck-Morss, Susan, 102, 341
 Buenos Aires, 30, 39, 41, 59, 63, 102, 136,
 142, 161, 171, 195, 249, 251, 303, 308,
 312
 burguesía, 119, 260, 325
 cafés, 12, 29, 43, 104, 217, 277, 325, 326
 Campo de Marte, 107
 candelabros, 132, 186, 188, 222, 224, 286,
 360
 Cané, Miguel, 29, 308, 310, 311, 324, 338
 capitalismo, 64, 93, 110, 112, 137, 157, 168,
 172, 263, 273, 276, 337
 capitalista, 3, 6, 17, 19, 39, 93, 101, 105, 107,
 110, 115, 119, 124, 137, 138, 141, 142,
 145, 149, 164, 168, 171, 173, 178, 189,
 195, 210, 259, 264, 268, 269, 271, 273,
 309, 331, 334
 Caro, Miguel A., 162, 198, 208, 227, 255,
 310, 314, 316, 317, 343, 344, 345
 Carrasquilla, Rafael M. 304, 307, 316, 317,
 318
 Carrera Séptima, 23, 283
 cartografías del poder, 97, 154, 161, 233
 Castro-Gómez, Santiago, 157, 167, 168, 170,
 172, 174, 178, 209, 337, 343
 Centenario de la Independencia de
 Colombia, 3, 9, 10, 16, 18, 155, 157, 163,
 164, 174, 337, 348, 354
 centralismo, 310, 317
Château d'Eau, 110
 Chateaubriand, François-René, 89
 Chernishevski, Nikolái, 142, 144, 145, 147,
 150
 Chicago, 5, 12, 13, 108, 196, 197, 198, 201,
 202, 217, 351, 356
 ciudad burguesa, 19, 101, 219, 228
 Ciudad de la Luz, 3, 178, 189, 331
 ciudad letrada, 309, 310
 ciudad-ruina, 119
 civilización, 5, 15, 16, 19, 38, 39, 41, 50, 51,
 55, 67, 77, 88, 89, 90, 110, 115, 124, 132,
 139, 147, 150, 152, 154, 160, 168, 194,
 197, 198, 199, 200, 201, 206, 207, 209,
 213, 214, 215, 238, 287, 302, 311, 312,
 341, 342
 claridad, 31, 38, 44, 46, 47, 59, 62, 72, 87, 90,
 104, 141, 318, 332
 claroscuro, 40, 44, 48, 54, 64, 66, 67, 81, 86,
 89, 90, 317, 336
 clericalismo, 310
 Colonia, 18, 19, 27, 28, 152, 215, 236, 252,
 262, 268, 315
 colonial, 5, 10, 13, 22, 29, 64, 140, 149, 153,
 157, 189, 202, 209, 211, 218, 228, 248,
 291, 304, 305, 309, 317, 324, 361
 colonialidad, 194, 209, 213, 214, 335
 color, 43, 41, 42, 43, 52, 53, 72, 80, 94, 96,
 104, 106, 111, 114, 209, 224, 262, 348,
 351, 359
 comodidad, 23, 53, 105, 132, 186, 187
 Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá, 6,
 24, 26, 121, 181, 190, 259, 271, 274, 275,
 276, 278, 294, 297, 359, 360, 361, 362
 Compañía Nacional de Electricidad, 6, 27,
 290, 292, 293, 297, 361
 Concejo de Bogotá, 164, 179, 181, 184, 188,
 220, 221, 222, 224, 266, 297, 298, 354,
 357
 Concejo Municipal de Bogotá, 180, 181,
 184, 283, 362
 Concha, José V., 166, 295, 361

conciencia, 50, 54, 55, 60, 63, 74, 75, 189,
 190, 191, 267, 315
 Concordato, 314, 319
 conflicto, 91, 115, 135, 147, 208, 228, 239,
 241, 243, 269, 270, 273, 278, 280, 305,
 317, 318, 326
 Congreso Internacional de Americanistas,
 196, 203, 346
 contraste, 4, 43, 58, 61, 62, 98, 168, 228, 280,
 308, 328, 333
 Cordovez Moure, José María 30, 307
 Corredor, Consuelo, 19, 343
 cosmopolita, 13, 91, 137, 159, 219, 248
 cosmopolitismo, 219, 302
 cosmovisión, 81, 332
 crecimiento poblacional, 24, 243
 cristal, 52, 53, 101, 105, 139, 141, 143, 144,
 154, 159, 236, 342
 cristalización, 144
 Crónica de la luz, 21, 22, 26, 30, 241
 Cruz Kronfly, Fernando, 39, 42, 50, 51, 88,
 343
Crystal Palace, 106, 128, 141, 143, 145, 147,
 148, 158, 161, 168, 352, 353
 cualidad, 16, 41, 47
 cualidades epistémicas, 50
 cualidades estéticas, 51
 cualidades morales, 54
 cualificación, 51, 58, 132
 Cualla, Higinio 248, 253
 Cuervo, Rufino / Hermanos, 208, 310, 312,
 313, 314, 316, 343, 344
 cuestión eléctrica, 263, 265, 266, 291
 culto, 75, 93, 94, 101, 125, 154, 165, 201,
 212, 317
 cultura *antimoderna*, 313
 cultura de viñeta, 306, 319
 cultura eléctrica, 125
 cultura material, 28, 39, 90, 112, 140, 203,
 309
 cultura urbana, 10, 11, 12, 21, 64, 93, 100,
 116, 142, 181, 186, 333
 cultura urbana moderna, 10, 21, 64, 93, 100,
 116, 142, 181, 333
 D'Espagnat, Pierre, 255, 256, 338
 Darnton, Robert, 84, 341
Dasein, 46, 47
 Deleuze, Gilles, 9, 42, 41, 45, 339, 341
 democratización, 99, 178, 310
 demográfico, 25, 275
 desencantamiento, 95, 160, 161, 320
 deseo, 5, 6, 18, 28, 39, 74, 94, 98, 121, 125,
 147, 161, 186, 207, 219, 232, 240, 245,
 248, 284, 301, 327, 333, 334, 336
 desocultamiento, 48, 89, 217
 destrucción creativa, 117, 313
 dialéctica, 27, 41, 61, 81, 85, 87, 271
 Diderot, Denis, 83, 84, 341, 349
 discurso, 10, 15, 16, 30, 39, 163, 172, 173,
 185, 197, 208, 248, 303, 335, 338
 diseño de iluminación, 116
 disposición anímica, 38, 43
 dispositivo, 4, 5, 14, 15, 21, 38, 42, 44, 48,
 63, 64, 102, 112, 140, 141, 168, 170, 172,
 173, 191, 217, 232, 263, 269, 310, 333,
 334, 335, 341
 dispositivo técnico, 14, 16, 170, 269
 división del trabajo, 263, 265, 303
 domesticación, 37, 38, 42, 133
 dominación simbólica, 18, 303, 310
 Dostoievski, Fiódor, 142, 144, 146, 147, 150,
 158, 345
 dualismo, 54
 Edison, Thomas A., 24, 126, 127, 128, 130,
 131, 132, 133, 239, 240, 249, 268, 303,
 352
 educación, 12, 19, 80, 99, 206, 207, 215, 277,
 288, 311, 319
 Eiffel, 19, 109, 110, 113, 313, 351
 El Alicachín, 279, 280
 El Charquito, 266, 269, 270, 271, 272, 277,
 279, 280, 360
 electricidad, 40, 63, 110, 112, 114, 124, 129,
 132, 134, 163, 170, 185, 190, 233, 237,
 240, 241, 242, 243, 247, 250, 254, 259,
 260, 266, 281, 293, 330, 351

Electricidad, 5, 65, 109, 110, 111, 113, 114,
 124, 125, 126, 128, 133, 134, 137, 243,
 263, 348, 351, 352
Électricité, 65, 114, 125, 348, 351
 electrificación, 5, 112, 114, 124, 125, 135,
 137, 189, 254, 259, 275, 329
 élites, 140, 149, 154, 174, 175, 190, 191, 195,
 198, 201, 206, 209, 214, 215, 219, 228,
 249, 255, 260, 274, 304, 307, 309
 Empresa de Energía de Bogotá, 26, 30, 180,
 186, 298
 Empresa de Energía Eléctrica, 17, 27, 180,
 297
 Empresas Unidas de Energía Eléctrica, 6, 26,
 290, 298
 encandilamiento, 69, 170
 encomienda, 304, 308, 309
 energía eléctrica, 5, 6, 25, 26, 27, 30, 102,
 109, 112, 125, 233, 242, 259, 260, 263,
 265, 266, 269, 276, 278, 280, 287, 292,
 294, 325
 epistemología, 38
 epistemología de la luz, 67, 69, 70
escenografías, 14, 15, 165
 Escobar, Alberto, 13, 96, 97, 98, 99, 322, 343
 espacio urbano, 10, 11, 12, 16, 102, 103, 118,
 119, 138, 154, 190, 194, 220, 221, 255,
 313, 335, 342
 España, 22, 29, 66, 137, 194, 195, 196, 197,
 200, 203, 208, 209, 211, 301, 308, 309,
 316, 317, 324, 346, 355, 356
 espectáculo, 30, 41, 69, 103, 115, 121, 130,
 131, 160, 165, 167, 175, 217, 224, 225,
 230, 232, 333, 339
 espejo, 78, 215
 Espinosa Guzmán, Rafael, 24, 325
 espiritual, 30, 54, 59, 63, 72, 154, 272, 333
 estética, 9, 31, 38, 161, 175, 338, 339, 340
 estética de la dominación, 303, 306, 309, 310
 estética dionisiana, 71, 73
 estética plotiniana, 70
 estética social, 90
etbos, 30, 89, 97, 149, 153, 178, 195, 232,
 259, 303, 320
 ética católica, 268, 273
 experiencia de la modernidad, 3, 4, 6, 19, 89,
 93, 119, 154, 192, 233, 302, 319, 333, 334,
 335, 340, 355
 experiencia del *shock*, 112
 experiencia urbana, 4, 16, 91, 93, 101, 333
 Exposición Agrícola e Industrial, 11, 12, 167,
 337
 Exposición Eléctrica, 128, 133, 240
 Exposición Histórico-Americana, 196, 197,
 199, 200, 355, 356
 Exposición Iberoamericana de Sevilla, 6, 209,
 210, 211, 212, 213, 214, 339, 356
 Exposición Internacional Americanista, 196
 Exposición Internacional de Electricidad,
 128
 Exposición Nacional, 5, 10, 11, 13, 14, 163,
 165, 169, 171, 173, 194, 195, 209, 276,
 281, 354
 Exposición Universal, 107, 108, 109, 110,
 113, 165, 170, 194, 195, 196, 346, 350,
 351, 355
 Exposiciones Internacionales de Electricidad,
 125
 exposiciones universales, 101, 105, 108, 112,
 114, 165, 197, 263
 Exposiciones Universales, 5, 13, 21, 159, 233
 fantasma, 18, 179, 277
 fantasmagoría, 4, 99, 100, 107, 115, 116, 119,
 149, 159, 161, 168, 171, 173, 191, 228,
 247, 333, 341
 faro, 108, 109, 110, 129, 178, 240, 245, 252,
 311, 350, 351
 faroles, 22, 29, 30, 101, 136, 237, 238, 239,
 241, 247, 248, 255, 256, 307, 308, 322,
 330
 felicidad, 141, 142
 fetichismo de la mercancía, 100
 Ficino, 76, 77, 341
 figura de pensamiento, 55
 filosofía, 22, 62, 64, 70, 80, 81, 82, 315, 316,
 317, 318, 319, 340
 física óptica, 44, 335
 físico-óptico, 4, 15, 31, 58, 272

Flórez, Julio, 236, 319, 326
 flujo luminoso, 39, 40, 131
 foco, 6, 21, 98, 99, 108, 110, 230, 241, 247, 350
 fotofobia, 136, 137
 fotografía, 15, 106, 113, 153, 160, 163, 227, 264, 268, 313, 322, 342, 351, 353, 359
 fototaxia, 136
 Franklin, Benjamin, 133, 134, 352
 fuego, 27, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 60, 68, 69, 90, 91, 126, 132, 332
 fuentes luminosas, 5, 6, 121, 125, 163, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 335, 354, 357
 función simbólica, 63, 161
 Gage, John, 43, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 339
 gas, 6, 20, 23, 39, 40, 59, 102, 103, 104, 115, 116, 125, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 187, 190, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 247, 249, 252, 254, 255, 256, 259, 260, 324, 352
 genealogía, 89, 215, 302
 Generación del Centenario, 209, 281, 287, 288, 298, 325, 326
General Electric, 133, 221, 222, 223, 352, 357
 Gimnasio Moderno de Bogotá, 76, 288, 349
 globos, 104, 222, 227, 254
 Goethe, Johann W., 41, 42, 331, 348
 González Valencia, Ramón, 172
 Gran Exposición, 106, 140, 141, 143, 146, 352, 353
 Grecia, 252, 307
 gris, 77, 79, 325, 349
 Gruta Simbólica, 24, 244, 325, 327
 Guerra de los Mil Días, 9, 24, 27, 172, 269, 325
 Guillén Martínez, Fernando, 171, 172, 309, 343
 Gutiérrez Girardot, Rafael, 24, 287, 303, 305, 306, 307, 314, 317, 318, 326, 344
 hacienda, 266, 275, 305
 Harvey, David, 4, 116, 117, 118, 119, 121, 341, 361, 362
 Haussmann, Barón de, 116, 117, 313
 hegemonía, 6, 16, 195, 218, 289, 298, 303, 316, 333, 335
 hegemonía conservadora, 6, 16, 209, 218, 233, 253, 289, 298, 301, 314, 316, 320, 333, 335
 Heidegger, Martin, 9, 46, 47, 48, 63, 89, 217, 341, 342
 Hettner, Alfred, 29
 hibridación, 88, 252
 higiene, 26, 186, 187
 Hijos de Miguel Samper, 163
 hispanista, 5, 202, 310, 316, 334
 Hispanoamérica, 207
 hispanoamericanas, 66, 90, 147, 154, 159, 206, 207, 208, 335
 historia cultural, 30, 84
 historia empresarial, 4, 26, 29, 30, 273, 342
 Holguín Mallarino, Carlos, 198
 Holton, Isaac, 29, 139, 140, 338
 horizonte fenomenológico, 35
 horizonte ontológico, 35
 horizonte semántico, 35
 Horkheimer, Max, 42, 85, 342
 Horta, Aurelio, 1, 31, 339
 humanismo, 308, 309, 310, 314, 324
 humanista, 198, 309, 315
 Ibáñez, Pedro María, 30, 247, 338
 iconografía patriotista, 173, 189
 identidad cultural, 90, 302, 303, 326
 identidad nacional, 162, 170, 215, 275, 319, 320, 335
 ideología, 49, 63, 88, 154, 302, 303, 319, 334
 Iglesia, 19, 73, 75, 136, 151, 158, 208, 246, 314, 349, 358
 iluminación, 11, 14, 16, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 39, 41, 42, 40, 52, 53, 62, 63, 75, 77, 81, 90, 102, 103, 104, 110, 111, 113, 115, 116, 121, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 170, 185, 186, 187, 189, 195, 237, 238, 241, 244, 249, 252, 255, 308, 315, 322, 323, 324, 327, 332, 334, 339, 340
 iluminación de escenarios, 52, 113

iluminación eléctrica, 11, 14, 16, 26, 102,
 112, 116, 121, 127, 129, 131, 133, 189,
 195, 241, 249, 315, 324, 327
 iluminancia, 40
 ilusión, 44, 46, 100, 116, 160, 161, 168, 172,
 219, 228, 350
 ilustración, 16, 40, 54, 80, 85, 88, 207, 331,
 342
 Ilustración, 34, 42, 65, 80, 81, 82, 85, 87,
 100, 101, 114, 342, 348, 350, 351
 imagen especular, 174
 imagen fantasmagórica, 160, 166
 imágenes, 10, 22, 31, 43, 2, 42, 48, 57, 61, 62,
 64, 66, 67, 69, 72, 78, 90, 91, 93, 94, 95,
 101, 125, 139, 170, 210, 252, 302, 313,
 323, 348
 imaginario, 3, 15, 19, 31, 49, 55, 58, 63, 80,
 88, 90, 98, 110, 116, 118, 119, 125, 133,
 154, 165, 168, 171, 178, 185, 186, 190,
 197, 209, 213, 214, 331, 334
 impresiones, 68, 130, 146, 152, 158, 255,
 293, 313, 316, 334, 359
 impresionismo, 79
 incertidumbre, 38, 52
 industrialización de la luz, 42, 103
 intermitencia, 6, 190, 301, 335
 intermitente, 5, 47, 97, 98, 185, 191, 230,
 233, 252, 336
 interpretación, 4, 5, 10, 35, 2, 38, 50, 55, 67,
 70, 74, 88, 98, 116, 117, 142, 198, 199,
 203, 213, 255, 313, 361, 362
 Isaacs, 304
 Itten, 42, 348
 Jaramillo, Rubén, 3, 17, 80, 119, 120, 121,
 166, 175, 190, 228, 305, 315, 317, 318,
 319, 320, 336, 337, 344
 Jaramillo Uribe, Jaime, 317, 344
 Jiménez de Quesada, Gonzalo, 27
 Junta de Comercio, 237, 238, 239, 244, 337
 Kant, Immanuel, 80, 90, 342
 krausismo, 316
 Kuhn, Thomas, 38, 39, 58, 342
La lumière électrique, 108, 127, 350, 352
 lámpara de arco, 237, 246, 249
 lámparas, 28, 52, 101, 110, 111, 115, 124,
 126, 127, 129, 131, 132, 134, 179, 180,
 182, 187, 246, 247, 254, 256, 266, 276,
 277, 282, 283, 324, 328, 329, 330, 345,
 362
 lámparas de arco, 110, 131, 179, 180, 246,
 256, 266
 latinoamericana, 66, 88, 148, 219, 233, 303,
 305, 307, 339, 346
 latinoamericano, 5, 9, 31, 89, 343
 Le Moyne, Auguste, 29
 lengua castellana, 121, 136, 209, 233, 303,
 310, 335
 León XIII, 314, 347, 361
 Leopardos, los 327
 liberalismo, 135, 162, 208, 242, 261, 316, 317
 linterna, 47, 53, 77, 79, 100, 139, 171, 332,
 350
 literatura, 24, 30, 36, 94, 287, 288, 303, 304,
 305, 306, 316, 317, 344, 345
 Londres, 13, 44, 79, 105, 106, 128, 129, 133,
 140, 141, 143, 145, 147, 148, 158, 162,
 165, 168, 185, 219, 349, 350, 352, 353
 López de Mesa, Luis, 275, 287
Los Nuevos, 326, 327
 luces, 5, 16, 17, 22, 23, 27, 28, 34, 36, 43, 47,
 49, 50, 52, 53, 57, 61, 64, 67, 68, 88, 90,
 97, 102, 110, 129, 131, 134, 135, 152, 153,
 154, 165, 195, 207, 214, 222, 223, 224,
 226, 229, 233, 242, 245, 252, 260, 262,
 268, 272, 280, 294, 298, 308, 309, 314,
 315, 322, 324, 325, 328, 332, 333
 lumbre, 44, 323
 lúmen, 40
 luminancia, 40
 luminarias, 25, 219, 227, 229
 luminosidad, 39, 59, 61, 71, 73, 91, 240
 luminotecnia, 43
lux, 34, 228, 332
Lux Mundi, 60, 314
 luz artificial, 37
 luz azulada, 324
 luz de arco, 131, 240, 249

luz eléctrica, 1, 3, 6, 14, 17, 22, 27, 39, 42, 103, 104, 118, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 137, 169, 170, 172, 185, 187, 217, 233, 240, 241, 243, 245, 247, 248, 250, 254, 259, 272, 292, 302, 308, 320, 322, 323, 325, 327, 330, 331, 332, 333, 334, 339, 359
 luz mortecina, 308
 luz natural, 36, 68, 90, 332
 luz secularizada, 90
 Madrid, 5, 22, 41, 45, 46, 47, 48, 55, 60, 61, 62, 63, 69, 70, 71, 77, 82, 85, 86, 95, 101, 110, 116, 141, 143, 161, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 293, 301, 305, 307, 323, 355, 356
 Manrique Martín, Alberto, 219
 marco axiológico, 260
 Marroquín, José Manuel, 166, 167, 275
 Martínez Jiménez, Carlos, 218, 221, 224
 Martínez Silva, Carlos, 199
 Marx, Karl, 17, 41, 46, 64, 85, 99, 100, 116, 117, 124, 159, 340, 342, 343
 materiales, 14, 16, 21, 31, 38, 49, 58, 63, 64, 71, 73, 74, 85, 90, 91, 99, 109, 116, 119, 136, 141, 144, 148, 154, 155, 168, 178, 180, 185, 198, 220, 221, 222, 224, 225, 228, 237, 246, 256, 262, 270, 271, 273, 277, 280, 313, 335, 336, 360
 materialidad, 58, 112, 146
 materializaciones, 15, 118, 119
 matices, 87, 88, 149, 322
 matiz, 5, 80, 173, 234, 319, 335
 Maya, Rafael, 57, 327, 329, 330, 345
 Mejía, Germán, 19, 158, 175, 190, 191, 214, 229, 241, 243, 248, 261, 287, 304, 309, 337, 338, 344, 345
 Melo, José O., 19, 236, 344
 Mendoza, C., 11, 169, 257, 359
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 307, 315, 316, 318, 343, 344
 Menéndez y Pelayo, Marcelino, 306, 307, 317
 mentalidad, 6, 30, 66, 151, 154, 171, 178, 195, 209, 214, 233, 237, 273, 275, 276, 286, 297, 303, 305, 308, 311, 315, 317, 344
 mestizaje, 206, 214, 252
 metafísica, 4, 63, 70, 71, 315, 316, 332
 metáfora arquitectónica, 154, 161, 164, 168
 metáfora de la luz, 3, 4, 9, 16, 30, 48, 91, 112, 149, 331
 metáfora del conocimiento, 50, 84
 metáfora del poder, 97, 217, 233
 metáfora óptica, 171, 213
 metáforas lumínicas, 4, 46, 49, 90, 93, 116, 118, 160, 191, 334, 336
 metamerismo, 53
 Michelsen, Carlos, 172, 317
 Mier Hughes, Eduardo, 43, 52, 339
Miguel Samper e Hijos, 267
 Millet, Jean-François, 313
 miseria, 30, 91, 115, 149, 151, 152, 154, 227, 238, 262, 265, 268, 311, 344
 misterio, 36, 94, 99, 143, 146, 148, 315, 330
Mito, Revista, 85, 87
 modernidad arquitectónica, 146, 169
 modernidad conservadora, 214, 334
 modernidad postergada, 3, 17, 120, 121, 175, 305, 315, 344
 modernidad precolombina, 212
 modernidad urbana, 4, 12, 14, 18, 22, 31, 93, 102, 116, 124, 269, 320, 325, 331, 334, 335, 336, 340
 modernismo, 145
 modernización, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 13, 14, 18, 19, 21, 30, 64, 66, 88, 90, 119, 145, 147, 148, 153, 155, 157, 165, 173, 186, 189, 190, 191, 220, 226, 229, 233, 275, 282, 284, 288, 292, 298, 302, 303, 315, 318, 319, 320, 326, 332, 333, 334, 335, 343, 344, 357
 modernización sin modernidad, 3, 119, 157, 190, 333, 334
 modo de ser, 49, 54, 89
 Mollien, Gaspard, 29
 monopolio, 6, 27, 262, 265, 289, 291, 294, 304
 Montenegro, Augusto, 307, 310, 337

moralidad, 181, 182, 184, 185
 Moreno-Durán, Rafael H., 89, 302, 303, 305, 306, 344, 345
 movilidad social, 178, 285, 308
 Nariño, Antonio, 22, 189, 283, 328
 neoescolástica, 316
 Nieto Caballero, Agustín, 287, 288, 326, 361
 Nietzsche, Friedrich, 9, 45, 46, 342
 noche, 1, 17, 22, 24, 28, 29, 42, 43, 53, 58, 61, 69, 70, 77, 102, 103, 104, 110, 130, 139, 140, 141, 158, 167, 181, 182, 217, 223, 224, 229, 232, 238, 239, 241, 244, 245, 248, 250, 252, 254, 274, 315, 328, 330, 339
 nocturnidad, 43
 nostalgia, 2, 301, 303, 306, 310, 327, 330
 Nueva Granada, República de la, 29, 139, 140, 155, 158, 256, 293, 314, 338, 353
 Nueva York, 13, 24, 103, 130, 140, 239, 240, 244, 245, 350
 Núñez, Rafael, 135, 242, 255
 Obregón, Gregorio, 238
 ociosidad, 304, 305
 ocultamiento, 46, 47, 62, 90, 98, 113
Oerlikon, 269, 271, 360
 Olaya Herrera, Enrique, 167, 178
 ontología cultural, 233, 302, 315, 336
 ontológica, 39, 59, 67, 81, 88
 opacidad, 41, 72, 90, 99, 136, 151, 175, 208, 308
 opaco, 58, 71, 153, 317, 335
 opinión pública, 90, 136, 240, 278, 282, 289, 290, 325
 óptica, 35, 38, 70, 74, 78, 79
 orden público, 26, 29, 186, 295
 ornato, 188, 217, 219, 249, 285
 Ortega y Gasset, José, 318
 oscuridad, 6, 22, 25, 27, 28, 39, 44, 51, 54, 59, 60, 61, 62, 68, 70, 77, 90, 115, 152, 186, 189, 250, 251, 322, 330, 331
 Ospina, Pedro Nel, 24, 244, 291, 292, 322
 paisaje urbano, 4, 12, 14, 17, 141
 Palacio de Cristal, 106, 139, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 154, 155, 158, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 353
 Palacio de la Electricidad, 113, 125, 169, 351
Palais de l'Électricité, 110
Palais de l'Industrie, 106, 168
 Panamá, 9, 195, 226, 230, 275, 277, 292, 344
 Panofsky, 71, 74, 339
 pantalla, 173
 parasitismo, 149, 154, 263, 304
 París, 4, 13, 19, 22, 39, 91, 93, 101, 103, 104, 106, 107, 109, 110, 116, 117, 118, 119, 121, 127, 129, 130, 131, 168, 185, 194, 195, 196, 211, 212, 219, 240, 312, 324, 333, 341, 345, 346, 351, 355, 361
 pasajes, 67, 101, 103, 107, 112, 116
pathos, 2, 31, 2, 125, 259, 273, 306, 315
 patriotismo, 164, 172, 173, 179
 Paxton, Joseph, 141, 143, 352
 Paz, Octavio, 37, 136, 175
 penumbra, 22, 28, 51, 68, 88, 154, 161, 228, 326, 330, 346
 percepción, 16, 23, 31, 38, 2, 41, 52, 53, 61, 63, 70, 86, 114, 141, 145, 160, 320, 339, 340
 perspectiva central, 78
 pesadilla, 104, 157, 170, 172
 petróleo, 6, 22, 125, 190, 241, 247, 251, 252, 255, 260, 324
 Piedracielistas, 327
 Platón, 66, 67, 68, 69, 70, 77, 342
 Plaza de Bolívar, 6, 24, 121, 188, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 241, 242, 256, 283, 335, 357, 358, 361
 pobreza, 29, 88, 116, 143, 151, 261, 265, 307, 317, 340
 poder económico, 5, 110, 112, 233, 255
 poder político, 6, 117, 172, 233, 255, 305, 309, 327, 333, 343
 poética, 1, 3, 4, 7, 10, 15, 31, 37, 42, 43, 2, 38, 43, 45, 52, 90, 102, 103, 238, 302, 303, 306, 310, 322, 324, 326, 327, 328, 334, 339, 342

postes, 114, 175, 241, 254, 269, 276, 283
 precolombino, 197, 198, 210, 211
 prefiguración, 117, 118
 prehistoria, 22, 27, 93, 268
 prisma, 5, 35, 194, 213, 214, 319, 335
 progreso, 5, 6, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21,
 22, 30, 39, 42, 49, 50, 88, 91, 96, 110, 115,
 119, 125, 128, 133, 136, 137, 140, 145,
 147, 148, 149, 151, 152, 154, 155, 159,
 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 170,
 172, 173, 178, 179, 186, 189, 190, 191,
 194, 195, 206, 207, 215, 217, 236, 245,
 247, 248, 250, 252, 260, 264, 265, 282,
 285, 303, 317, 330, 332, 333, 334, 335,
 358
 Pseudo-Dionisio, 72
 Quiosco de la luz, 14, 163, 178
 Quiosco de la Luz, 5, 10, 11, 12, 16, 17, 121,
 157, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 173,
 174, 176, 178, 181, 184, 189, 190, 192,
 335, 354, 355
 racionalidad, 39, 42, 38, 51, 63, 85, 90, 260,
 276, 315
 racionalidad científico-técnica, 85
 racionalización, 40, 63, 95, 96, 260, 320
 Rancière, Jacques, 91, 161, 175, 339
 rayo, 51, 158, 346
 raza, 137, 160, 167, 168, 201, 203, 209, 213,
 270, 287
 Razón, 31, 38, 49, 51, 67, 80, 81, 84, 87, 332,
 339
 realidad fenoménica, 46
 rechazo, 3, 6, 52, 121, 136, 142, 148, 261,
 276, 301, 316, 325, 327, 330, 334, 336
 Reclus, Eliseo, 307, 312
 reencantamiento, 125, 160, 161, 170, 333
 reflejo, 21, 26, 37, 41, 40, 44, 58, 67, 70, 85,
 94, 100, 112, 135, 174, 186, 213, 226, 308,
 319
 refracción, 5, 39, 40, 87, 209, 213
 Regeneración, 10, 19, 118, 121, 135, 149,
 162, 172, 190, 191, 195, 197, 198, 207,
 214, 255, 303, 327, 334
 régimen escópico, 79
 regímenes de luz, 44
 religión, 19, 57, 60, 121, 150, 209, 213, 233,
 270, 272, 303, 310, 314, 335
 religión católica, 121, 209, 233, 303, 310,
 314, 335
 Renacimiento, 60, 76, 77, 312
 representaciones, 6, 15, 49, 116, 117, 118,
 119, 142, 145, 164, 185, 247, 260, 301,
 302, 334
 República, 15, 24, 29, 67, 69, 109, 126, 135,
 140, 149, 152, 153, 157, 158, 169, 171,
 172, 175, 180, 195, 196, 198, 199, 207,
 210, 214, 219, 222, 225, 229, 232, 244,
 248, 251, 252, 255, 257, 262, 264, 268,
 282, 283, 289, 291, 292, 293, 306, 310,
 312, 319, 330, 338, 339, 342, 344, 345,
 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359,
 360, 361
 resplandor, 59, 67, 69, 70, 94
 Restrepo, Vicente, 199, 200, 202, 210, 230,
 284, 288, 291, 322, 345
 Restrepo Tirado, Ernesto, 199, 210
 retórica, 13, 15, 45, 50, 99, 274, 310
 reverbero, 30, 101, 135, 237, 241
Revista Cultura, 287
 revolución cultural, 3, 312, 336
 Reyes, Rafael, 9, 11, 23, 172, 230, 253, 270,
 274, 275, 276, 277, 358
 Rincón, Carlos, 307, 311, 312, 313, 317, 344
 río Bogotá, 242, 263, 280
 ritual, 27, 95, 332
 Rivadeneira, Ricardo, 210, 212, 246, 339,
 358, 359
 Rodríguez, Juan Camilo, 26, 28, 110, 130,
 140, 180, 186, 187, 188, 190, 192, 196,
 227, 229, 246, 248, 250, 257, 266, 267,
 269, 270, 271, 272, 274, 277, 278, 279,
 283, 287, 289, 293, 298, 337, 340, 347,
 355, 362
 Romero, José Luis, 161, 171, 196, 219, 233,
 234, 285, 305, 344, 347
 Rozo, Rómulo, 211, 212, 213, 356
 ruina, 119, 187, 228, 318

sagrado, 55, 57, 60, 63, 74, 75, 84, 93, 94, 101, 124, 333

Sala Samper, 287, 346

salto cualitativo, 42, 96, 132, 332

Salto de Tequendama, 242, 263, 264, 266, 292, 359

Samper Agudelo, José María, 124, 139, 158, 203, 353

Samper Agudelo, Miguel, 11, 17, 24, 30, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 163, 164, 169, 174, 180, 186, 189, 199, 238, 260, 261, 262, 263, 264, 268, 269, 281, 284, 294, 305, 344, 353, 354

Samper Brush, 5, 6, 11, 24, 26, 151, 173, 181, 191, 259, 262, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 296, 298, 299, 324, 325, 344, 353, 354, 359, 360, 361

Samper Brush & Cía, 267, 268, 269, 271, 275, 359

Samuel, Raphael, 52, 78, 246, 342, 349, 358

Sanín Cano, Baldomero, 51, 346

Santafé, 29, 30, 247, 248

santafereña, 139, 308, 313, 315

santafereño, 218, 247, 252, 260, 313, 317, 320

Santamaría, Andrés de, 237, 325, 359

Santos, 21, 76, 101, 129, 130, 131, 134, 135, 161, 183, 230, 237, 239, 240, 244, 245, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 260, 279, 280, 292, 338, 345, 349, 352, 358, 360

Santos Molano, Enrique, 21, 101, 129, 183, 230, 237, 257, 292, 338

Scheerbart, Paul, 139, 143, 340

Schiller, Friedrich, 80

Schivelbusch, Wolfgang, 37, 38, 41, 81, 101, 112, 126, 132, 233, 340, 351

Schuster, Sven, 197, 199, 200, 201, 206, 345

secularización, 4, 63, 64, 66, 71, 76, 85, 88, 90, 95, 101, 287, 314, 320, 325, 331, 332

secularización de la luz, 71, 76, 90, 315, 332

semántica del progreso, 168, 170

sensibilidad, 6, 41, 50, 72, 103, 104, 133, 213, 260, 302, 313, 323, 325, 330

sentido estético, 217, 232, 285

sentido figurado, 38

sentido literal, 4, 38, 72, 272

sentimientos, 38, 51, 52, 60, 88, 147, 230, 313, 327, 334

señorial, 64, 303, 306, 307, 308, 309, 317, 319, 324, 328, 334, 335

serenos, 238, 239, 254, 337

servicios públicos, 4, 12, 24, 25, 30, 137, 173, 190, 218, 241, 243, 291, 292, 337, 338, 354

shock, 102, 190, 225, 330

shocks, 102

Siglo de las Luces, 51, 66, 67, 80, 88, 153, 331

Silva, José Asunción, 36, 43, 2, 94, 312, 314, 324, 345

simbolismo de la luz, 4, 55, 62, 63

sincronías, 66

singularidad, 7, 19, 41, 48, 101, 174, 207, 209, 219, 234, 243, 251, 252, 276

Sloterdijk, Peter, 141, 142, 144, 342

sociedad burguesa, 30, 305

Sociedad Colombiana de Ingenieros, 242, 274

Sociedad de Embellecimiento, 184, 185, 223, 285, 287

Sociedad de Embellecimiento de Bogotá, 184

sociedad señorial, 18, 28, 136, 310, 335

sombra, 22, 51, 54, 68, 90, 129, 130, 206, 229, 236, 259, 306, 312, 314, 357

sombras, 3, 29, 44, 47, 50, 58, 61, 64, 67, 68, 69, 70, 81, 88, 91, 98, 110, 139, 146, 149, 151, 160, 161, 184, 239, 262, 274, 280, 329

Suárez, Marco Fidel, 289, 293

subjetivación, 42, 101

subjetividades, 54, 85, 96, 168, 334

sueño, 60, 110, 130, 131, 157, 163, 166, 172

Suger, 71, 72, 73, 339, 349

teatro, 10, 15, 30, 40, 43, 91, 101, 110, 141, 155, 175, 190

temperatura del color, 43

teología negativa, 72, 76
 Tesoro Quimbaya, 199, 200, 201, 203, 212, 345
 tinieblas, 43, 49, 81, 239, 247, 318, 319
 tomismo, 318
 tono, 29, 43, 53, 130, 150, 173, 206, 225
 transfiguración, 59, 77, 81
 transparencia, 31, 52, 71, 73, 74, 90, 101, 341
 transparente, 52, 71, 96, 101, 159, 170, 335
 trascendencia, 59, 95, 96, 99, 125
 traspaso simbólico, 170
 traspasos, 4, 58, 60
 Triana, Miguel, 167, 194
 urbanización, 25, 275, 319, 326, 333
 Uribe Uribe, Rafael, 277
 utilitarismo, 153, 316
 Valencia, Guillermo, 42, 43, 44, 45, 49, 52, 171, 211, 276, 306, 307, 314, 322, 323, 342, 346, 356
 valor de cambio, 98, 105, 333
 valoraciones, 29, 54, 57, 58, 59, 63, 334
 valores cromáticos, 44, 50
 valores culturales, 12, 19, 39, 95, 168, 318, 332
 valores estéticos, 17, 31, 52, 54, 59, 64, 66, 72, 73, 90
 vanguardia cultural, 326
 Vargas Reyes, Antonio, 23
 Varona, Enrique J., 51
 Vega, Renán, 256, 343
 vela, 34, 38, 39, 40, 43, 135, 241, 247
 vida cotidiana, 15, 43, 49, 115, 157, 170, 333, 342
 vida moderna, 63, 142, 145, 146, 147, 221
 vida nocturna, 11, 28, 42, 102, 103, 125, 217, 238, 333, 336
 vidrieras, 71, 72, 73, 74, 95, 315, 332
 virtud, 5, 46, 51, 54, 58, 80, 90, 104, 112, 140, 161, 170, 276, 284, 286, 333
 visión, 6, 25, 26, 30, 43, 38, 61, 62, 63, 66, 68, 70, 71, 78, 99, 125, 144, 145, 150, 154, 186, 201, 211, 217, 225, 228, 260, 273, 275, 301, 305, 313, 315, 318, 319, 325, 326, 327, 330, 336
 vitrina, 170
 Weber, Max, 95, 343
World's Columbian Exposition, 108, 196, 197, 350, 356
 Zambrano, Fabio, 10, 25, 167, 169, 241, 243, 244, 276, 279, 290, 309, 310, 338, 362



ANEXO 1

Acuerdo 44 de 1928 (Concejo de Bogotá)

Capítulo 3. Faros y refracciones

Literal iii) Fuentes luminosas en la Plaza de Bolívar

Escudo

224



ACUERDO NÚMERO 44 de 1928

por el cual se aprueban unos contratos de la Junta de Alcantarillado y Pavimentación y se dictan otras disposiciones.

EL CONCEJO DE BOGOTÁ

en uso de sus atribuciones legales

ACUERDA:

Artículo primero.— Apruébanse los siguientes contratos celebrados por la Junta de Alcantarillado y Pavimentación de Bogotá:

1.- Con los señores Criales, Alba y Escallón, para la construcción del colector del Río San Francisco entre las calles 10 y 11, por la suma de treinta y dos mil ochocientos setenta y cinco pesos (\$ 32.875.20) con veinte centavos, auxiliado por la Junta con el cincuenta por ciento (50%) ;

2.- Con el señor Bernardino Ferrero, para la construcción del colector del Río San Francisco , entre las calles 9 y 10, por la suma de treinta y cinco mil cuatrocientos veinte pesos (\$ 35.420), auxiliado por la Junta con el cincuenta por ciento (50%) ;

3.- Con el señor José A. Méndez, para la construcción del colector del Río San Francisco, entre las calles 8 y 9, por la suma de veintisiete mil doscientos ochenta pesos (\$ 27.280) ;

4.- Con el señor Carlos J. Morales, para la construcción del colector del Río San Francisco, entre las calles 7 y 8, por la suma de treinta y nueve mil doscientos pesos , cuarenta centavos (\$ 39.200-40) ;

5.- Con el señor José A. Méndez, para la construcción del colector del Río San Francisco, entre la carrera 4ª y la calle 18, por la suma de cincuenta y tres mil novecientos treinta y dos pesos, dos centavos (\$ 53.932.02)

6.- Con el doctor Lucio García para la construcción del colector de la Quebrada de San Bruno, por treinta y cinco mil ochocientos setenta y cuatro pesos, setenta y cinco centavos (\$ 35.874-75) ;

7.- Con las Empresas Municipales para la pavimentación de la carrera 12, entre las calles 13 y 15, por siete mil trescientos cuarenta y tres pesos, ochenta y cuatro centavos (\$ 7.343-84) ;

8.- Con las Empresas Municipales para la pavimentación de la carrera 4ª, entre las calles 11 y 13, por cuatro mil cuarenta y cuatro pesos, cincuenta y cinco centavos (\$ 4.044.55) ;



8.- Con las Empresas Municipales, para la pavimentación de la carrera 54, entre calles 22 y 23, por tres mil seiscientos y ochenta y seis pesetas (\$ 3.036.06);

9.- Con el señor Fabián Palido, para la pavimentación de la calle 22, entre carreras 48 y 49, por tres mil ochocientos sesenta y cuatro pesetas (\$ 3.814.74);

10.- Con el señor Agustín Tena, para la pavimentación de la carrera 54, entre calles 22 y 23, por cuatro mil trescientos ochenta y tres pesetas (\$ 4.383.93);

11.- Con el señor Manuel Palido, para la pavimentación del espacio oriental de la Plaza de Bolívar, por ochenta y cuatro mil seiscientos y veintidós pesetas (\$ 8.104.26);

12.- Con la casa F. Milton Marín & Co., para una fábrica de ladrillo, por cinco mil diez pesetas (\$ 5.010);

13.- Con la misma casa, para la traza de un terreno que servirá de fábrica de ladrillo, por mil quinientos pesetas (\$ 1.500);

14.- Con la misma casa, para una fábrica de tubos de gres, por dos mil seiscientos sesenta pesetas (\$ 2.660);

15.- Con The International Petroleum Co., para el transporte de maquinaria y asfalto, por una comisión de un peso sesenta y ocho centavos (\$ 1.68) la tonelada;

16.- Con Arturo Henrique & Co., por cinco comisiones de viajeros por la suma de veinte mil ochocientos pesetas (\$ 20.000) C. I. P., Santiago;

17.- Con el señor Julio González Gocho, por dos cilindros de caucho, por la suma de ochenta y seis mil seiscientos ochenta y seis pesetas (\$ 8.666.86);

18.- Con The International General Electric, por cuatro fuentes luminosas para la Plaza de Bolívar, por diez y seis mil quinientos ochenta y cuatro pesetas (\$ 16.574);

19.- Con las señoras J. J. y Señora Jaramilla, para la construcción de cuatrocientas lapas de hierro para las pesas de inspección, a razón de ochenta y tres centavos (\$ 0.83) el kilogramo;

267
266



Entre los suscritos a saber:- Vicente Pizano Restrepo en su carácter de Presidente de la Junta de Alcantarillado y Pavimentación de Bogotá en nombre y representación de dicha corporación por una parte que en adelante se denominará con el nombre de La Junta, y Reginald Fawcett en su carácter de Representante de la International General Electric S.A. todos mayores de edad y vecinos de Bogotá, han celebrado el contrato de pedido de los artículos que se enuncian en seguida con destino a la Plaza de Bolívar de Bogotá, que se consigna en las siguientes cláusulas:- PRIMERA:- Reginald Fawcett en su carácter arriba citado se compromete a hacer despachar al Presidente de La Junta de Alcantarillado y Pavimentación bajo el nombre de la Junta y situarlos C.I.F. "costo, seguro, fletes excluyendo derechos consulares fero ni tonelajes- Puerto de Cartagena" los siguientes elementos: 4 fuentes electricas iluminadas NOVULUX consistentes cada una en los siguientes equipos y aparatos 4 cuatro cambiastes electricos para el cambio de los colores y control de los reflectores. 12 llaves de 3 pulgadas de diametro para funcionar electricamente y magneticamente. Una 1 bomba principal centrífuga para la operación de una caída de 40-pies para el suministro de 40 galones de agua por minuto para cada fuente. Esta estara conectada directamente a un motor electrico de 3 fases, 1800 RPM. 110 volts. 60 ciclos montados sobre la misma base de la bomba.- Cuatro (4) boquillas principales de 3/4 de pulgada de diametro para el lanzamiento de agua a una altura de 40-pies 16-Boquillas de 3/8 de diametro para el lanzamiento del agua a una altura de 25-pies -400 boquillas colocadas en un tubo de bronce circular para el lanzamiento de agua a una altura de 15-pies. Cuatro (4) tubos de bronce circulares para las cuatro boquillas de 3/8 de diametro. 112 Reflectores tipo L-23 sumergidos de los siguientes colores: amarillo, verde rojo, blanco. 4- Interruptores tipo CR-7006 D7



tipo magnetico de proteccion para el motor y los cambiantes con las llaves electricas. 4 Suiches magneticos tipo C-R 7002-B9 para controlar los reflectores -2-Botones tipo CR 2940 Bs-32 para poner en funcionamiento las fuentes. 112 Bombillas especiales para los reflectores de 500 Wattios y 110 Voltios. 1 Transformador trifasico de 150 KVA, 2600 voltios 110 V. 60 ciclos con aceite. Precio toal C.I.C. Cartagena (18.547.00 U.S.) SEGUNDA :- La Junta se compromete a hacer pagar a Reginald Fawcett en su catácter de Representante de la International General Electric S.A. el precio total de DIEZ Y OCHO MIL QUINIENTOS CUARENTA Y SIETE DOLARES (18.547/00) indicados en la clausula anterior con fondos de la Junta de Alcantarillado y Pavimentación de Bogotá en tres contados asi: \$ 6.182.33 dolares contra documentos de embarque en Bogotá: otra tercera parte o sea la suma de \$ 6.182.33 por medio de un giro girado a cargo del Tesorero de la Junta de Alcantarillado y Pavimentación de Bogotá, y el resto, \$ 6.182.33 dolares por otro giro girado a cargo del Tesorero de la Junta de Alcantarillado y Pavimentación de Bogotá a 180 días fecha (siendo entendido que el giro anterior es a 90 días despues de la fecha de embarque) (y el otro a 180 días fecha de embarque) sin incluir intereses. Como el pago de el valor de este contrato debe hacerse con fondos de la Junta de Alcantarillado y Pavimentación de Bogotá, el presente documento serviría al Tesorero de dicha junta como comprobante firme y definitivo del egreso o egresos que tengan que hacer para efectuar el pago de los elementos de que trata la clausula primera. CUARTA:- El contratante Reginald Fawcett en su carácter ya nombrado para garantizar el cumplimiento de las obligaciones expresadas dá como fiador solidario y mancomunado al señor Ernesto de la Parra quien en prueba de que se obliga solidariamente al cumplimiento de las obligaciones expresadas firma tambien el presente documento. Serán cusales de caduci-

269
268


dad de este contrato las indicadas en el artículo 41 del Código Fiscal y en caso de incumplimiento del contratista pagará una multa del 10% del valor de este contrato. Se considera incorporado en este contrato el artículo 42 del Código Fiscal Nacional Para constancia se firma el presente documento en cuadruplicado a diez y ocho de abril de mil novecientos veintiocho y se agregan estampillas de Timbre Nacional a razón de \$0.02 por cada 100 pesos de su valor y las correspondientes estampillas de sanidad.

Fdo: R.Fawcett
Vicente Pizano Restrepo

Testigo. Fdo:

JUNTA DE ALCANTARILLADO Y PAVIMENTACION DE BOGOTA, ABRIL 30 de 1928

En sesión de esta fecha la Junta aprobó el anterior contrato, con la adición de que necesita de la aprobación del señor Gobernador del Departamento.

El Secretario de la Junta

Fdo: León Isaso Talero

GOBERNACION DE CUNDINAMARCA

Bogotá, 5 de mayo de 1928

APROBADO

Fdo: Ruperto Melo
por El Secretario de Hacienda

Estampillas puestas al original.

Fdo: José Joaquín Guerra .Ofi. M.
Hay un sello de la Junta Administrativa de los Auxilios de Bogotá. Secretaría.

ANEXO 2

Proyecto de Acuerdo No. 36 de 1931 (Concejo de Bogotá, Fragmento)

Capítulo 3. Faros y refracciones

Literal iii) Fuentes luminosas en la Plaza de Bolívar



Fuentes luminosas de la Plaza de Bolívar. Bogotá (Colombia) Fot. G. Cuéllar



ANEXO 3

Acuerdo No. 14 de 1927

Capítulo 4. Intermitencias

Literal ii) Los hermanos Samper Brush y la CEEB



ACUERDO NUMERO 14 de 1.927

por el cual se aprueba un contrato

(con la Compañía Nacional de Elec-

tricidad).



EL CONCEJO DE BOGOTÁ,
en uso de sus atribuciones legales,



ACUERDA:

Artículo único.- Apruébase el siguiente contrato celebrado entre la Compañía Nacional de Electricidad y la Comisión delegada del Concejo para la compra de esta compañía y la de Energía Eléctrica, el cual dice así:

"Los suscritos, a saber: José M. Piedrahita, Alcalde de la ciudad, y Liborio Escallón, Eduardo Briceño y Belisario Ruiz, concejeros municipales, obrando los cuatro en representación del Municipio de Bogotá, y Jorge González García, Personero Municipal, en cumplimiento de la comisión que les fue encomendada por el honorable Concejo municipal, como se verá adelante, por una parte, que en el cuerpo de este documento se llamará EL MUNICIPIO, y José D. Dávila, en representación de la sociedad anónima denominada Compañía Nacional de Electricidad, debidamente autorizado por su Junta Directiva, y que en adelante se llamará LA NACIONAL, por otra parte, han convenido en celebrar el siguiente contrato de adquisición para el Municipio de la Compañía Nacional de Electricidad para fundirla con la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá: PRIMERO.- LA NACIONAL, constituida por las escrituras públicas números I.287, de 29 de abril, y I.307, de 30 de abril, de I.920, otorgadas ante el Notario Primero de este Circuito, y la número 2.773, de II de noviembre de I.926, otorgada ante el Notario Segundo de Bogotá, trasfiere a título de venta al Municipio de Bogotá todas sus concesiones, permisos, valores activos, derechos y acciones y bienes muebles e inmuebles, etc., de que es propietaria, que se especifican por su situación y linderos en hojas separadas que hacen parte integrante de este contrato y que se incluirán en esta cláusula al otorgarse la respectiva escritura pública, con el fin de que se verifique la fusión de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá con la Nacional, de que se hablará más adelante. EL MUNICIPIO de Bogotá se hace cargo únicamente del pasivo que taxativamente se relaciona en ~~este~~ escrito separado firmado por los otorgantes por duplicado, y que se agrega a este documento y se incorporará

2

en esta cláusula al otorgarse la correspondiente escritura pública. EL MUNICIPIO reconoce hasta cinco mil pesos (\$5.000) moneda corriente para el pago de las obligaciones de la Compañía Nacional, que por cualquier motivo no hubieren quedado detalladas en el escrito a que se refiere esta cláusula. SEGUNDO.- El precio de esta venta es la suma de un millón setecientos treinta y siete pesos (\$1'737.000), o sea el de ocho pesos sesenta y ocho y medio centavos (\$8,68½) por cada una de las doscientas mil (200.000) acciones en que está dividido el capital de LA NACIONAL. TERCERO.- El precio de un millón setecientos treinta y siete mil pesos (\$1'737.000) lo pagará el MUNICIPIO al liquidador o liquidadores que nombre LA NACIONAL en la siguiente forma: en dinero efectivo, la suma de setecientos tres mil cuatrocientos ochenta y cinco pesos (\$703.485) que corresponden a ochenta y un mil acciones (81.000) estimadas al precio de ocho pesos sesenta y ocho y medio centavos (\$8,68½) cada una, y el resto, o sea la suma de un millón treinta y tres mil quinientos quince pesos (\$1'033,515) en doscientas seis mil setecientos tres acciones (206.703) de valor nominal de cinco pesos (\$5) cada una de la Compañía en la cual se han de incorporar las Compañías de electricidad a que se refiere este contrato. El dinero efectivo, o sean setecientos tres mil cuatrocientos ochenta y cinco pesos (\$703.485) lo pagará EL MUNICIPIO en pagarés o en libramientos girados a cargo del Tesoro Municipal, subdivididos en la forma que indiquen los liquidadores, que podrán ser endosados sin necesidad de aceptación del MUNICIPIO y contendrán las siguientes estipulaciones: término, seis meses (6) a partir del 1º de enero de 1927, es decir que vencerán el 30 de junio de este año; interés, nueve por ciento (9%) anual durante el plazo contado desde el día 1º de enero, y diez por ciento (10%) anual en caso de demora, sin perjuicio del cobro; facultad para EL MUNICIPIO de recoger estos libramientos antes de sus vencimientos, sin abonar por ellos prima alguna. Las utilidades repartibles de la Compañía Nacional desde el día 1º de enero de 1.927 hasta el día en que se verifique la fusión con la Compañía de Energía Eléctrica se dividirán así: las utilidades correspondientes a ciento un mil acciones (101.000) para EL MUNICIPIO y las correspondientes a noventa y nueve mil acciones (99.000) para los demás accionistas de la Compañía

Nacional. CUARTO.- Mientras EL MUNICIPIO no haya recogido los pagarés o libramientos girados a cargo del Tesoro Municipal, de que se habla en la cláusula tercera, LA NACIONAL se seguirá administrando en la misma forma en que lo está actualmente, pero EL MUNICIPIO tendrá derecho a nombrar un revisor que examine sus cuentas. Una vez que EL MUNICIPIO haya recogido y pagado los libramientos de cargo del Tesoro Municipal, la administración de la Compañía se sujetará a las condiciones que se expresan adelante. QUINTO.- Con todos los haberes de la sociedad anónima denominada Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá, que incluirán todas sus concesiones, permisos, contratos, valores activos y pasivos y bienes muebles e inmuebles, y los mismos haberes de LA NACIONAL que EL MUNICIPIO compra por medio de este contrato, se verificará la fusión de las dos empresas, LA NACIONAL y la Compañía de Energía Eléctrica, reformando los estatutos de la última en la forma que fuere necesario para realizar la total incorporación en una sola empresa cuyo nombre será "EMPRESAS UNIDAS DE ENERGIA ELECTRICA S. A." con un capital de cuatro millones seiscientos trece mil pesos (\$4'713.000) dividido en novecientas cuarenta y dos mil seiscientas acciones (942.600) de valor nominal de cinco pesos (\$5) cada una, totalmente pagadas. De estas acciones la nueva Compañía entregará, a más tardar treinta días (30) después de su formación, a los accionistas de la Compañía de Energía Eléctrica quinientas noventa y cinco mil doscientas acciones (595.200) por valor de dos millones novecientos setenta y seis mil pesos (\$2'976.000) para canjear a todos los accionistas de esta Compañía las doscientas cuarenta mil acciones (240.000) que hoy poseen, a razón de doce pesos con cuarenta centavos (\$12,40) cada una, y doscientas seis mil setecientas tres acciones (206.703) a los accionistas de LA NACIONAL como completo del pago de este contrato, y al MUNICIPIO de Bogotá ciento cuarenta mil seiscientas noventa y siete acciones (140.697) equivalentes a los setecientos tres mil cuatrocientos ochenta y cinco pesos (\$703.485) que EL MUNICIPIO paga en dinero a la Compañía NACIONAL. En consecuencia, el número total de las acciones del MUNICIPIO en la nueva Compañía será de cuatrocientas setenta y cinco mil quinientas diez y siete acciones (475.517), y el de los accionistas particulares el de cuatrocientas sesenta y siete mil ochenta y tres acciones

(467.083), y por consiguiente el MUNICIPIO tiene como mil cuatrocientas treinta y cuatro acciones (8.434) más que los particulares, porque las veinte mil acciones (20.000) que hoy posee en LA NACIONAL, computadas al precio de ocho pesos con sesenta y ocho y medio centavos (\$8,68½) cada una, serán cambiadas por acciones de la nueva Empresa. Cada acción tendrá derecho a un voto en la Asamblea general de accionistas. SEXTO.- Las Empresas Unidas de Energía Eléctrica S. A. tendrán los mismos estatutos que actualmente rigen en la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá, que solo podrán modificarse por el voto acorde de las acciones del MUNICIPIO y de las tres cuartas partes de las acciones que pertenecen a particulares, y se consignarán en los estatutos que actualmente rigen las siguientes estipulaciones: a) Los productos netos de la Empresa deberán repartirse como dividendo entre las acciones, sin hacer diferencia alguna entre las que pertenezcan al MUNICIPIO y las que pertenezcan a particulares, con deducción solamente de las cantidades que el Consejo Directivo, por el voto de cuatro de sus miembros, destine a fondos de reserva, a deméritos o a amortizaciones; b) El Consejo Directivo tendrá las funciones que actualmente le señalan los estatutos de la Compañía de Energía Eléctrica y estará formado por cinco directores principales y sus correspondientes suplentes personales, elegidos así: dos directores nombrados por EL MUNICIPIO; dos directores elegidos por mayoría de votos de las acciones pertenecientes a particulares; y un quinto director designado por el MUNICIPIO de terna propuesta por los dos directores que hayan elegido los accionistas particulares, siendo entendido que el director que tiene derecho a nombrar EL MUNICIPIO, de acuerdo con el contrato de suscripción de acciones de LA NACIONAL, queda eliminado; c) Para el primer período se designan de común acuerdo, a fin de que ocupen el puesto de quinto director, a los siguientes señores: Principal, Pedro María Carreño; Suplente, Alvaro Uribe. Los directores que deben nombrar los accionistas particulares para el primer período serán elegidos así: uno por los accionistas de LA NACIONAL y otro por los accionistas de la Compañía de Energía Eléctrica. d) La elección de Gerentes y la fijación y modificación de tarifas y servicios que preste la Compañía se harán por el Consejo Directivo, con asistencia de cinco miembros y con el voto de cuatro de ellos; e) La li-

quidación de la Compañía no podrá hacerse sino con el voto acorde de las acciones de MUNICIPIO y de las tres cuartas partes de las acciones que pertenezcan a particulares. SEPTIMO.- Todos los gastos a que de lugar el perfeccionamiento de este contrato y los de la formación de la nueva compañía serán de cargo del MUNICIPIO. OCTAVO.- La autorización dada por el Concejo de Bogotá para la celebración de este contrato dice así: " Acuerdo número 69 de 1926, por el cual se da una autorización. El Concejo de Bogotá, en uso de sus atribuciones legales, acuerda: Artículo primero. La comisión elegida para gestionar la compra de todo o parte de las Compañías de Energía Eléctrica y NACIONAL de Electricidad queda facultada para contratar la adquisición de dichas compañías y el empréstito necesario para comprarlas. Parágrafo. Los contratos que celebre la comisión serán sometidos a la aprobación del Concejo. Artículo segundo. Este acuerdo regirá desde su sanción. Dado en Bogotá, a quince de diciembre de mil novecientos veintiseis. El Presidente del Concejo, (fdo.) Alfonso Ricaurte. El Secretario, (fdo.) Ignacio Castro. Alcaldía de Bogotá. 15 de diciembre de 1926. Publíquese y ejecútese. (fdo.) José M. Piedrahita. (fdo.) Alipio Fabón G., Secretario. Gobernación de Cundinamarca. Bogotá, diciembre 21 de 1926. Es exequible. El Secretario de gobierno, encargado del despacho, (fdo.) Ignacio Barberi. Por el Secretario de gobierno, (fdo.) Abelardo Concha, Oficial Mayor." NOVENO. Las utilidades no distribuidas de la Compañía de Energía Eléctrica obtenidas hasta la fecha en que se verifique la fusión serán repartidas exclusivamente entre los accionistas de dicha Compañía de Energía Eléctrica, y por consiguiente no ingresarán en el activo de las Empresas Unidas de Energía Eléctrica S. A. DECIMO.- La Compañía, representada por su Gerente, da poder especial y expreso al Banco de Bogotá para que transfiera al MUNICIPIO de Bogotá la zona de terreno que dicha Compañía compró por escrituras públicas números 2.164 y 134, de fechas 7 de diciembre de 1922 y 2 de febrero de 1923 otorgadas en las Notarías 2ª y 4ª de esta ciudad, a los señores Nicolás Gómez S. y Hernando Gómez Tanco. Esta transferencia, en pleno dominio y propiedad, la hará el Banco de Bogotá tan pronto como el Concejo así lo disponga, y por ella nada pagará el MUNICIPIO a la Compañía NACIONAL. UNDECIMO. El presente contrato requiere para su validez la aprobación del honorable Concejo de Bo-



6

gotá por medio de un acuerdo, la de la Asamblea general de accionistas de La Compañía NACIONAL de Electricidad y la de la Asamblea general de accionistas de la Compañía de Energía Eléctrica de Bogotá. En este estado se hace constar que Hijos de Miguel Samper firman el presente contrato en constancia de que expresamente aprueban las modificaciones que él pueda hacer al contrato celebrado por Hijos de Miguel Samper con el MUNICIPIO de Bogotá sobre venta de acciones de la Compañía de Energía Eléctrica, de fecha 14 de diciembre de 1926. Para constancia se extiende y firma el presente documento, por triplicado, en Bogotá, a diez y seis de febrero de mil novecientos veintisiete. (Fdos.) José M. Piedrahita. José D. Dávila. Jorge González García. Eduardo Briceño.- Liborio Escallón. Hijos de Miguel Samper. Belisario Ruiz W."

Dado en Bogotá, a veintiseis de abril de mil novecientos veintisiete.

EL PRESIDENTE DEL CONCEJO,



Rafael Barber

EL SECRETARIO,

Francisco Lasso



*Junio 22 de 1927.
Públicos y ejecutores.*

José M. Piedrahita

Hijos de Miguel Samper